

# **„Das Höhlenhaus der Träume“**

## **Überlegungen zur Erstellung einer psychoanalytischen Filmtheorie aus weiblicher Sicht**

Inauguraldissertation  
zur Erlangung des Grades eines Dr. phil.  
im Fachbereich Erziehungs- und Humanwissenschaften  
der Universität Kassel

vorgelegt von

Mechthild Zeul  
aus: Frankfurt am Main

eingereicht im  
Mai 2006

**Gliederung:**

- I. Einführende Vorüberlegungen**
- II. Geschichtliche Anmerkungen zu Psychoanalyse und Film**
- III. Eigenständigkeit von Filmästhetik in Konfrontation mit psychoanalytischer Filmrezeption und Interpretation**
- IV. „Die Urhöhle als Höhlenhaus der Träume“ (René Spitz)**
  - 1. Sich in den Film fallen lassen: vom Film geschluckt (gegessen) werden**
  - 2. Traumleinwand (dream screen): Regression auf Kontakt- und Fernwahrnehmung**
  - 3. Bildlose Träume (blank dreams): Regression auf die vorbildliche Phase in der Entwicklung**
- V. Der aktive Zuschauer – Säugling – Film und Hypnose**
  - 1. Anmerkungen zu R. Bellours Thesen zur Filmtheorie**
  - 2. Das Blickverhalten des Säuglings**
  - 3. Die Welt der vermischten Sinneswahrnehmungen – der vermischten Gefühle**
- VI. Weibliche Rezeption von Film**
  - 1. Anmerkungen zur feministischen Filmtheorie**
  - 2. Weiblichkeit in der Psychoanalyse**
  - 3. Die homosexuelle Phase in der weiblichen Entwicklung**
  - 4. Verliebtheit: Die Wiederbelebung der frühen großartigen Mutter-Tochter-Beziehung und Rezeption von Film**
  - 5. Anmerkungen zur präverbalen Verliebtheit des Jungen in die Mutter**
- VII. Psychoanalytische Methoden der Filmanalyse**
  - 1. Die Verwendung von Übertragung**
  - 2. Die Bedeutung von „plötzlichen Momenten“ und „Momenten der Begegnung“ für die Analyse von Film**
  - 3. Psychoanalytische Situation und Filmsituation: Ähnlichkeit und Verschiedenheit**
  - 4. Schwierigkeiten bei der Filminterpretation**

## VIII. Filmanalyse als kontrollierte Selbstanalyse

1. Zum Verhältnis von Theorie und Methode bei der Erstellung von Filminterpretation
2. Das Konzept der Selbstanalyse
3. Interne und externe Kohärenz
4. Filminterpretation ohne Filmprojektion
5. Zur Methode von Filminterpretation
6. Filmanalysen sind keine psychoanalytischen Fallgeschichten

## IX. Filminterpretationen

1. Der Blick
  - a. Geschichte einer großen Leidenschaft – *Brief Encounter* (1945), David Lean, Großbritannien
  - b. Gilda weiblich gesehen – *Gilda* (1946), Charles Vidor, USA
  - c. „Wenn Blicke töten könnten...“ – *Ensayo de un crimen* (1955), Luis Buñuel, Mexiko
  - d. Die Gestaltung der Phantasie von der Madame Butterfly über den Blick. *M. Butterfly* (1993), David Cronenberg, USA
2. Das Gesicht
  - a. Das Antlitz der Marmorstatue. *The Barefoot Contessa* (1954), Joseph L. Mankiewicz, USA
  - b. Das Gesicht, das verhüllt. *Mme. Bovary* (1992), Claude Chabrol, Frankreich
3. Räume
  - a. Des Meeres und der Liebe Wellen. *Ryan's Daughter* (1970), David Lean, USA
  - b. Winter. *Fargo* (1996), Joel und Ethan Coen, USA

## X. Nachträgliche Überlegungen und offene Fragen

## **I. Einführende Vorüberlegungen**

Den Kern meiner Thesen bilden Überlegungen zu einer psychoanalytischen Filmrezeption, die sich zwischen den Vorgängen des Sehens und des Aufnehmens, des Essens, aufspannen läßt. Dabei dient mir die Spitzsche Aussage über das Urhöhlenerlebnis als zentraler Erklärungsansatz. Spitz (1955) bezeichnet die Mundhöhle als Urhöhle, in der er die primitivste Wahrnehmung ansiedelt, die taktilen Charakters ist, zu der sich ab dem zweiten Lebensmonat auch die visuelle Wahrnehmung gesellt, wenn der Säugling beim Trinken an der Brust oder der Flasche in das Gesicht der Mutter blickt. Spitz widerspricht mit dieser These der Auffassung Lewins, für den nicht das Gesicht der Mutter, sondern vielmehr die Brust, an der der Säugling nach der Fütterung zufrieden eingeschlafen ist die früheste visuelle Wahrnehmung darstellt. Spitz unterscheidet zwischen Tastwahrnehmung als der ursprünglichsten, die er in der Mundhöhle ansiedelt, und zu der später die Fernwahrnehmung des Gesichts oder in Lewinscher Terminologie die Traumleinwand, d.h. die mütterliche Brust hinzukommt.

Baudry (1975) hat mit seiner Apparatustheorie, die er örtlich in Platons Höhle und psychoanalytisch in Lewins Traumleinwand ansiedelt, eine primitive, in der oralen Phase beheimatete Weise der Projektion und des Sehens von Film entworfen. Die Unbeweglichkeit der gefesselten Gefangenen in der Höhle Platons bezeichnet Baudry als „die erzwungene Unbeweglichkeit des Neugeborenen (...) sowie die ebenfalls erzwungene Unbeweglichkeit des Schlafenden, der bekanntlich den nachgeburtlichen Zustand oder gar das intrauterine Leben wiederholt, aber es ist auch die Unbeweglichkeit, die der Besucher des dunklen Saales wiederfindet, der sich in seinem Sessel vergraben hat“ (ebd., S. 1053). Nun gehen die Zuschauer freilich nicht ins Kino um zu schlafen; die Unbeweglichkeit, die Dunkelheit des Kinosaales rufen jedoch

schlafähnliche Reaktionen hervor. „Die durch den Schlaf vollzogenen Umwandlungen im psychischen Apparat: Rückzug der Besetzungen, Labilität der verschiedenen Systeme, Rückkehr zum Narzißmus, Rückzug der Motilität (Unmöglichkeit die Realitätsprüfung anzuwenden) tragen zur Erzeugung der spezifischen Traumeigenschaften bei: [...] Zuordnung von Realität an die Vorstellungen. Man könnte sogar hinzufügen, daß es sich um ein *Mehr-als-Reales* (Kursiv im Original), etwas Realeres-als-real handelt, um es von dem Realitätsgefühl zu unterscheiden, das die Realität in der Normalsituation des Wachzustandes vermittelt“ (ebd., S. 1064). An anderer Stelle beeilt sich Baudry richtig zu stellen, daß er Kino und Traum keineswegs gleichsetzt. Während es im Kino eine reale Wahrnehmung – den Film – gebe, fehle diese im Traum. Er betont: „Es ist völlig klar, daß das Kino keine Traum ist: es reproduziert bloß einen Realitätseindruck, es löst einen Kino-Effekt aus, der sich mit dem durch den Traum veranlaßten Realitätseindruck vergleichen läßt“ (ebd., S. 1073). Der Vergleich des Kinos mit dem Traum kennzeichnet den Bewußtseinszustand im Zuschauer, bei dem es zur Verwechslung von Wahrnehmung und Vorstellung kommt. Baudry geht davon aus, daß der Wunsch des Subjekts, vorübergehend zu einem frühen Entwicklungsstadium zurückzukehren, in dem die Grenzen zwischen Innen und Außen, dem Körper und der Außenwelt noch fließend sind dazu führten, daß es einen Kino-Apparat erschaffen hat, der in der Lage ist, mit seiner Projektion dem Kino-Subjekt kurzzeitig das Genießen von verlorener und zugleich herbeigesehnter Lust zu ermöglichen.

Scharfsinnig und einfühlsam hat sich Lou Andreas-Salomé bereits 1912 zur „Bedeutung des Kinos für menschliches Erleben geäußert“ (Zeul 1994, S. 971) und hat damit indirekt auf die Reaktionen der Zuschauer und Zuschauerin auf den Film aufmerksam gemacht, ein Anliegen das die hier vorliegende Arbeit aufgreifen und versuchen wird

auszuführen. Lou Andreas-Salomé hatte in ihrem Tagebuch die erfrischenden Sätze formuliert: „Am Sonnabend (22. Februar) fiel das vorletzte Kolleg aus wegen Lichtbildervorführungen 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 – worüber ich nicht erst jetzt nachdenklich geworden bin” (Andreas-Salomé 1958, zit. nach Baudry 1975, S. 1049). Die Autorin führt weiter aus, „daß, selbst wenn von bloßem, oberflächlichstem Vergnügen geredet werden kann, die Fülle des Verschiedenartigen einen ganz eigentümlich mit Formen, mit Bildern und Eindrücken der Sinne beschenkt: und sowohl für den in seiner Einseitigkeit stumpf gewordenen Tagesarbeiter als für den Geistesarbeiter in seiner beruflichen und gedanklichen Tretmühle bedeutet das allein und an sich schon eine Spur künstlerischen Erlebens der Dinge. [Es ist zu] bedenken, ob nicht diese Rücksicht auf unsere seelische Konstitution die Zukunft des Filmtheaters bedeuten könnte – den kleinen goldenen Pantoffel für das Aschenbrödel der Kunst“ (ebd., S. 1047 f.). Dieses Zitat nimmt die von Baudry bedeutete Einheit zwischen Projektion und dem Subjekt vorweg, an das sie sich richtet. Es sei festgehalten, daß es sich bei Lou Andreas-Salomes Überlegungen nicht um die „seelische Konstitution“ des Films oder der Zuschauer handelt, sondern vielmehr um ein Zusammenpassen von beiden. Die „seelische Konstitution“, auf die das Kino Rücksicht nimmt, steht in dieser Arbeit unter dem Stichwort des „Höhlenhauses der Träume“ (R. Spitz) zur Analyse an Platons Höhle als Ort der Projektion und die Gefangenen, die Subjekte dieser Projektion sind und die den Abbildern der Abbilder von Realität ausgesetzt sind, ihre Wahrnehmungen mit Vorstellungen verwechseln, könnte zu einem Teil der Spitzschen Urhöhle werden, den Raum für die visuellen Wahrnehmungen einnehmen.

Das psychoanalytische Konzept der Regression bildet das Zentrum meiner Thesen zur psychoanalytischen Filmrezeption aus weiblicher Sicht und der Interpretation einzelner Filme. Ich benutze den Begriff der Regression im deskriptiven Sinn, wie dies auch Freud tut, obgleich er zwischen topischer, zeitlicher und formaler Regression unterschieden hatte (vgl. Laplanche u. Pontalis 1967, S. 436 ff.). „Alle drei Arten von Regression sind aber im Grunde eines und treffen in den meisten Fällen zusammen, denn das zeitlich ältere ist zugleich das formal primitive und in der psychischen Topik dem Wahrnehmungsende nähere“ (ebd., S. 437). Die Autoren betonen: „Die Regression [kann] als ein Wieder-ins-Spiel-bringen dessen, was ‘niedergeschrieben’ war, interpretiert werden“ (ebd., S. 439). Das Konzept der Regression beschreibt einen geschlechtsneutralen Vorgang. Ich werde mich im folgenden allerdings mit weiblicher Aneignung von Film beschäftigen, die sich von der männlichen unterscheidet und mich dabei des Begriffs der Regression bedienen. Ich vertrete die These, daß Frauen problemloser in der Lage sind, regressive Prozesse zuzulassen als Männer. Fehlende Kastrationsangst ermöglicht dem Mädchen, im Gegensatz zum Jungen, die Vereinigung mit der frühen Mutter halluzinatorisch wiederzubeleben. Die passagere Regressionsbereitschaft erleichtert die Herstellung einer primitiven Beziehungsstruktur mit multiplen primitiven Identifizierungen zwischen dem weiblichen Publikum und dem Film. Die Filmanalysen ermöglichen es retrospektiv, die These der Regressionsfähigkeit bei Frauen bis zur Wiederbelebung einer oralen Objektbeziehung zu bestätigen.

Der zweite, überwiegend methodisch ausgerichtete Teil meiner Arbeit umfaßt die Diskussion zur Verwendung psychoanalytischer Methoden bei der Interpretation von Film. Leuzinger-Bohleber (2002) hatte darauf verwiesen, daß sich der Wahrheitscharakter psychoanalytischer Aussagen an dem Festhalten ihrer genuinen Forschungs-

methode bemißt. Die psychoanalytische Forschungsmethode wurde in der psychoanalytischen Situation entwickelt und schließt spezifische Kriterien ein, gewonnene Einsichten gemeinsam mit dem Patienten auf ihre „Wahrheit“ zu überprüfen. Wird die psychoanalytische Methode aus diesem Setting herausgenommen, bedarf es anderer Überprüfungs-kriterien. Da der Film nicht überträgt, ist das Konzept der Gegenübertragung bei der psychoanalytischen Filmanalyse nicht zu verwenden. Ich komme zu dem Schluß, daß sich bei der Erarbeitung eines unbewußten Sinngehaltes von Film die Methode der Hypothesengenerierung durch die Verwendung von Übertragungsreaktionen darstellt. Es schließen sich acht unausgewählte Filmanalysen an, die mein methodisches Vorgehen verdeutlichen, aber auch die eingangs aufgestellte Theorie von der spontanen Herstellung einer primitiven oralen Objektbeziehung bestätigen können. Die Filme sind gruppiert nach formalen Kriterien, die die Entwicklung einer von mir über die Verwendung von Übertragungen erschlossenen Geschichte vorantreiben: dem Blick, dem Gesicht und den Räumen, in den sich die Protagonisten bewegen.

Gerade der methodisch orientierte Teil meiner Arbeit, der sich um die konkreten Filmanalysen zentriert, wirft eine Reihe theoretischer und methodischer Probleme auf, denen sich Marianne Leuzinger-Bohleber im Kontext mit der Untersuchung der Forschungsmethoden in der Psychoanalyse ausführlich beschäftigt hat (vgl. insbes. 1995 und 2002). Sie verweist auf die schier unaufhebbare Spannung, die zwischen dem Insistieren auf der Bedeutung des klinischen Einzelfalls in der Psychoanalyse und seiner Einbindung in psychoanalytisches und außerpsychoanalytisches Wissen besteht. Sie diskutiert insbesondere die Notwendigkeit einerseits, aber auch die Schwierigkeit andererseits der Kommunikation der subjektiv gewonnenen Einsichten aus der Interaktion zwischen Patient und Analytiker in der psychoanalytischen Behandlung in der

psychoanalytischen Community. Bei der Analyse von Filmen konstituiert sich eine ähnlich komplexe Situation wie die von Leuzinger-Bohleber beschriebene für die klinische Forschung. Insbesondere im Kapitel VIII dieser Arbeit werde ich an Leuzinger-Bohlebers Vorschläge zur Lösung der Vermittlung von Theorie und Praxis im Hinblick auf meine Filminterpretationen anknüpfen. So viel kann hier schon angemerkt werden, daß die Nachvollziehbarkeit der erstellten Analysen bei psychoanalytisch-klinischem Material ungleich viel einfacher ist, als dies für die Interpretation von Filmen gilt. Einer der Hauptgründe für die Schwierigkeit der Vermittlung besteht darin, Filmanalysen zu entwerfen, ohne den Film zu projizieren.

Nach einem kurzen geschichtlichen Überblick zum Verhältnis von Psychoanalyse und Film, das von Seiten der Psychoanalyse häufig von Mißverständnissen hinsichtlich des Filmes als eines eigenständigen Kunstwerkes gekennzeichnet war und teilweise noch ist und der Referierung des meiner Ansicht nach gescheiterten Projekts der Verfilmung von Psychoanalyse im Film *Geheimnisse einer Seele* (G.W. Pabst 1925) diskutiere ich einige wenige Thesen der beiden amerikanischen Filmtheoretiker Bordwell und Thompson (2001) zur formalen Gestaltung von Film, die mir später dazu dienen, meine Filminterpretationen nicht nur nach psychoanalytischen, sondern auch nach formalen Gesichtspunkten zu ordnen.

Ich möchte eingangs festhalten, daß ich, wenn ich von Psychoanalyse spreche, immer die in Freudscher Tradition stehende Richtung meine. Dies bedeutet nicht, daß ich die zahlreichen lacanianischen Theorieansätze zum Film minder achte. Ich selbst bin aber in Freudscher Tradition ausgebildet und erzogen worden. Viele, wenn auch inzwischen modifizierte und revidierte methodisch theoretische Freudsche Ansätze erscheinen mir

interessant und können offenstehende Fragen zur Filmrezeption und -analyse klären helfen.

## II. Geschichtliche Anmerkungen zu Psychoanalyse und Film

Psychoanalyse und Film erblickten etwa zur gleichen Zeit das Licht der Welt. Im Jahr 1900 veröffentlichte Freud seine *Traumdeutung* und Georges Méliès drehte seine Serie phantastischer Filme (vgl. Zeul 1994). Freud hat jedoch aus seiner ablehnenden Haltung dem neuen Medium gegenüber nie einen Hehl gemacht. Die Auseinandersetzung zwischen Freud auf der einen, Abraham, Sachs und Bernfeld auf der anderen Seite im Zusammenhang mit dem Projekt der Verfilmung von Psychoanalyse ist in den letzten Jahren immer wieder dokumentiert worden (vgl. Eppensteiner, Fallend u. Reichmayr 1987; Fallend u. Reichmayr 1992; Zeul 1994; Ries, 2000). Freud hatte sich bekanntlich vehement gegen dieses Projekt gewendet, einerseits sicherlich aufgrund bürgerlicher Vorurteile dem neuen Medium gegenüber. So hatte er an Ferenczi geschrieben: „Die Verfilmung [der Psychoanalyse, M. Z.] läßt sich so wenig vermeiden wie, scheint es, der Bubikopf. Aber ich lasse mir selbst keinen schneiden und will auch mit keinem Film in persönliche Verbindung gebracht werden“ (zit. nach Eppensteiner et al. 1987, S. 131). Freud machte aber zugleich auch einen ernst zu nehmenden Einwand Karl Abraham gegenüber geltend, als er schrieb: „Mein Haupteinwand bleibt, daß ich es nicht für möglich halte, unsere Abstraktionen in irgendwie respektabler Weise plastisch darzustellen. Zu etwas Insipidem wollen wir ja unsere Zustimmung nicht geben“ (Freud und Abraham 1965, S. 357). Trotz Freuds kritischer Position dem Abraham-Sachsschen Filmprojekt gegenüber wurde unter der wissenschaftlicher Beratung der beiden Analytiker 1925 der erste psychoanalytische Film *Geheimnisse einer Seele* unter der Regie von G. W. Pabst erstellt. Ein zur gleichen Zeit entstandenes Drehbuch Bernfelds

über Psychoanalyse fand keinen Verleih und ist nur als Drehbuch überliefert (vgl. Sierek u. Eppensteiner, 2000, S. 37 ff.). Im Kreis um Freud gab es kinobegeisterte Analytiker und Analytikerinnen wie Hanns Sachs, Lou Andreas-Salomé und Siegfried Bernfeld, die in den 10er und 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts aktiv die Film-Debatte entfachten und weitertrieben. Hanns Sachs (1929), einer der beiden psychoanalytischen Berater bei der Produktion von *Geheimnisse einer Seele*, hat sich mit einer bedeutenden Arbeit über die Eigenarten und Eigenständigkeit des Mediums Film hervorgetan. Möglicherweise sind in seine Ausführungen auch Reflexionen über seine Mitarbeit bei der Erstellung von *Geheimnisse einer Seele* eingeflossen. Filmische Gestaltung von psychischen Erlebnisweisen besteht für Sachs darin, diese in äußerlich wahrnehmbare, in gestaltete sich bewegende Bilder zu übersetzen. Diese Bilder zeichnen sich im Gegensatz zu den Bildern des Traums durch Dreidimensionalität, Materialität, beliebige Wiederholbarkeit aus, zugleich ist ihnen im Gegensatz zu den Traumbildern das Unbewußte äußerlich (vgl. Pontalis 1984, S. 28). Den Bildern des Films kommt im Vergleich mit der Flüchtigkeit des Traumbildes Konstanz zu.

Der prominenteste unter den frühen Filmfans war Siegfried Bernfeld, dessen Werke insbesondere im Anschluß an die Studentenbewegung und die Versuche mit neuer Erziehung Ende der 60er Jahre einem großen Publikum wieder zugänglich gemacht wurden<sup>1</sup>. Bernfeld, der vielseitig interessierte, kreative Analytiker und Schriftsteller, hatte im gleichen Jahr, in dem der Filmproduzent Hans Neumann an Abraham und Sachs mit der Bitte um wissenschaftliche Beratung bei der Abfassung des Drehbuchs für *Geheimnisse einer Seele* herangetreten war, seinerseits ein Drehbuch für die Erstellung eines psychoanalytischen Films mit dem Titel *Entwurf zu einer filmischen*

---

<sup>1</sup> Dem Vorschlag von Ernst Simmel und Otto Fenichel folgend, emigrierte Bernfeld 1937 in die USA, wo er sich in San Francisco niederließ.

*Darstellung der Freudschen Psychoanalyse im Rahmen eines abendfüllenden Spielfilms* verfaßt. Schon im Titel deutet sich die doppelte Anlage des Drehbuchs an: Einerseits entwirft Bernfeld Szenen für einen narrativen Film (einen abendfüllenden Spielfilm), andererseits aber will er die Zuschauer didaktisch über Psychoanalyse aufklären, wenn er in seinem Drehbuch einen Analytiker auftreten läßt, der dem Träumer-Protagonisten den Aufbau und die Funktionsweise seiner Träume erklärt, ein Unterfangen, das die gestalterischen Eigenarten des Mediums unberücksichtigt läßt und „seelische Konstitution“ (Andreas-Salomé 1958, S. 1047) im Film selbst ansiedelt. „Mit dem Erscheinen des Analytikers im zweiten Akt zeichnet sich ein Bruch in der bisherigen filmischen Narration ab, die die Problematik des Träumers in Form einer kreisförmigen Darstellungsweise, innerhalb derer sich Erinnerungen, Träume, Tagträume und gegenwärtige Realität Spiralen gleich überlagern und sich wechselseitig beeinflussen, zum Gegenstand hatte. Einem Lehrer gleich macht Bernfeld den potentiellen Zuschauer mit der Psychoanalyse vertraut, mit der unbewußten Motivation menschlichen Fühlens und Handelns, mit der kindlichen Sexualität und mit infantilen Sexualtheorien“ (ebd., S. 184). Narration und Didaktik der Psychoanalyse wechseln einander ab. Freuds Einwand dem Filmprojekt gegenüber wurde sowohl durch die Inszenierung des Films *Geheimnisse einer Seele* als auch durch das Bernfeldsche Drehbuch für die Erstellung eines abendfüllenden Films bekräftigt. *Geheimnisse einer Seele* fehlt es an der filmischen „Verfälschung“ (Pontalis 1984, S. 28) der mentalen Träume, die ohne Rücksichtnahme auf die dem Medium eigene Ästhetik gestaltet wurden, sich der Ablichtung eines sprachlichen Diskurses und nicht der Eigenart des Bilderdiskurses verdanken. Beide Versuche, eine Verbindung zwischen Psychoanalyse und dem Medium filmisch herzustellen, müssen daher m. E. als gescheitert angesehen werden. In seinem Vorwort zum Sartreschen *Freud*-Drehbuch schreibt Pontalis: „Nichts aus dem

psychischen Leben kann ohne Verfälschung im Bild wiedergegeben werden. Die Annahmeverweigerung, die Freud Abraham entgegenhält, bringt nur eine ursprüngliche Annahmeverweigerung zum Ausdruck: Das Bild *nimmt* das Unbewußte nicht *an*“ (Pontalis 1984, S. 28, kursiv im Original). Unmißverständlich formuliert der Autor an anderer Stelle: „Das Unbewußte läßt sich ebenso wenig *sehen* wie das Sein der Philosophen“ (ebd., S. 28), kursiv im Original). Sachs hatte bereits 1929 auf die kreative Arbeit, um mit Pontalis zu sprechen, auf die „Verfälschung“ aufmerksam gemacht, die psychische Realität erfahren muß, wenn sie in filmische Materialität überführt werden soll.

In einer Übersichtsarbeit (Zeul 1994) hatte ich darauf aufmerksam gemacht, daß es in der Psychoanalyse – trotz Freuds skeptischer Haltung – seit dem Bestehen des Films immer wieder, neben den bereits erwähnten Projekten, eine Beschäftigung mit dem Medium gegeben hat. Meiner Arbeit lag die Sichtung und Auswertung aller Zeitschriftenartikel, die im Grinstein- und im Chicago-Katalog aufgeführt waren, zugrunde<sup>2</sup>. Die Texte umfaßten den Zeitraum von 1917 bis 1990. Die von mir ausgewerteten Arbeiten zum Thema Psychoanalyse und Film zeichneten sich durch Heterogenität in ihren theoretischen und interpretativen Ansätzen und durch das Fehlen eines Austausches der Autoren und Autorinnen untereinander aus. Zugleich fiel aber auch ein theoretischer Reichtum der verstreut publizierten Arbeiten auf. Ich kam damals zu dem Schluß, „daß der Eindruck entsteht, daß einzelne vom Film persönlich angezogene Analytiker und Analytikerinnen sich zwar mit ihm auseinandersetzen, aber kein Interesse an Weiterentwicklung, Korrektur oder Bestätigung der eigenen konkreten Filmtheorie hatten“ (ebd., S. 971). Insbesondere in den 30er und 40er Jahren wird in

---

<sup>2</sup> Diese Untersuchung geht auf ein gemeinsames Projekt von Gertrud Koch und mir zurück.

den psychoanalytischen Publikationen dem Thema von Traum und Film besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Dabei geht es im wesentlichen um eine theoretische Abgrenzung bzw. Parallelisierung von Traum und Film sowohl im Hinblick auf die Gestaltungsmechanismen von Traum und Film wie Verschiebung, Verdichtung, Rücksicht auf Darstellbarkeit als auch im Hinblick auf traumähnliche Zustände, die im Zuschauer beim Sehen eines Films ausgelöst werden, wobei insbesondere auf den regressiven halluzinatorisch befriedigenden Aspekt verwiesen wird<sup>3</sup>. Seit den späten neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts ist verstärkt ein wiedererwachtes Interesse der Psychoanalyse am Medium Film zu verzeichnen.

Neben der Beschäftigung mit dem Verhältnis von Traum und Film haben psychoanalytische Autoren der ersten Phase bis in die siebziger Jahre hinein und auch neuerdings ihre Aufmerksamkeit der Analyse je konkreter Film gewidmet. Ich habe mich früher schon mit der psychoanalytischen Tradition der Filminterpretation (vgl. Zeul 1994) auseinandergesetzt und in dieser Veröffentlichung und später (vgl. Zeul 1997) davon meinen eigenen Zugang zur Interpretation des Mediums vorgetragen, den ich in dieser Arbeit in erweiterter und veränderter Form aufgreifen werde. Damals hatte ich vor allem das Gewicht auf die Interpretation der formalen Gestaltung gelegt, ohne jedoch die Methode meines Vorgehens aufzuzeigen; dies wird hier nachgeholt. In der Literatur lassen sich drei Ansätze zur psychoanalytischen Filminterpretation

---

<sup>3</sup> Vgl. Montani, Angelo und Guilio Pietranera (1946) Die Autoren führen aus: "Die Bildersprache ist die geeignete Form, Unbewußtes auszudrücken" (ebd., S. 179) und weiter: "Der Film (ist) die Sprache des Unbewußten, die Literatur die des Bewußten" (ebd., S. 181). 1996 hat die amerikanische Filmzeitschrift "Projections" (The Forum of the Psychoanalytic Study of Film) ein Heft dem Verhältnis von Traum und Film gewidmet. Trotz unterschiedlicher Positionen vertreten die Autoren und Autorinnen dieser Texte eine Nähe von Traum und Film, sowohl im Hinblick auf Gestaltungsmechanismen als auch im Hinblick auf Filmrezeption. Vgl. auch Chasseguet-Smirgel, Janine (1971). Von diesen Ansätzen unterscheidet sich die Arbeit von Pratt, John (1943). Für den Autor ist "die Traumähnlichkeit des Films etwas über den kinematographischen Apparat Hergestelltes, das aus dem Zusammenspiel von regressiven Prozessen im Zuschauer, der Dunkelheit des Kinosaals, der Ästhetik und der Technizität des Films resultiere" (zit. nach Zeul, 1994, S. 984).

unterscheiden: 1. einen biographisch-pathographischen, der von unbewußten Konflikten der Filmregisseure auf den unbewußten Gehalt eines Films schließt; 2. einen inhaltlichen, der am manifesten Inhalt eines Films ansetzt, um von dort unter Verwendung psychoanalytisch klinischer Theoriestücke seinen unbewußten symbolischen Gehalt aufzuspüren, und 3. einen formalen, der von der ästhetischen Gestaltung eines Films ausgehend, seinen symbolischen Gehalt entschlüsselt (vgl. insbes. Zeul 1997).

Chasseguet-Smirgel (1969) hatte den biographischen Zugang zur Interpretation eines Kunstwerks kritisiert. „Eine solche Methode, das Kunstwerk psychoanalytisch zu betrachten, entspricht der Auffassung, die psychoanalytische Behandlung sei ein Ermittlungsverfahren, um gewisse, oft verdrängte, traumatische Elemente zu eruieren und die Triebkonflikte ans Licht zu ziehen. Demnach sollten in einem analogen Verfahren jene pathogenen Elemente im Kunstwerk aufgespürt werden, auf die man durch die Kenntnis biographischer Daten hingeführt wird“ (Chasseguet-Smirgel 1969, S. 802). Was Chasseguet-Smirgel insgesamt für das Kunstwerk sagt, läßt sich auf den Film übertragen und auf die Versuche, diese über die Entschlüsselung der Psychopathologie ihrer Autoren zu analysieren. Die Autorin moniert, daß die Verwendung von Lebensdaten eines Künstlers nicht psychoanalytisch sei, und daß diese den Informationen gleich kämen, die während einer analytischen Behandlung an den Analytiker von Dritten herangetragen würden. Es werde deshalb ganz und gar nicht subjektives Erleben analysiert, wie dies in der Psychoanalyse üblich sei. Wende man das biographische Verfahren an, dann lege man den Künstler zwangsweise auf die Couch. Ein weiterer Einwand besteht für Chasseguet-Smirgel in der Einseitigkeit, ja in der Verfälschung einer Interpretation. Ein in einem Kunstwerk immer wieder auftauchendes Thema müsse nicht notwendigerweise mit einem Ereignis im Leben des Künstlers in Verbindung gebracht werden, in ihm könne sich auch eine

Wunschphantasie manifestieren (vgl. Zeul 1994, S. 978). Der Inhalt einer so gewonnenen Interpretation ist zufälligen Charakters. Sie ist unhinterfragbar und entzieht sich der Überprüfung anhand der formalen Gestaltung und der Ästhetik der Bildersequenzen. Die Psychopathologie des Regisseurs im Film wiederfinden zu wollen, läßt außer acht, daß der fertige Film nicht das Produkt eines Einzelnen, sondern das eines Stabes von Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen ist.

In meiner Übersichtsarbeit aus dem Jahr 1994 hatte ich den Ansatz, den manifesten Inhalt zum Ausgangspunkt der Analyse zu nehmen, von zwei Perspektiven her kritisiert. Ich hatte damals ausgeführt, daß die Interpretation des Mediums Film „unter der Verwendung ödipaler Konfliktkonstellationen mit ihren regressiven Bewegungen und verschiedener Selbstpathologien [...] den Filmen ihre konkrete ästhetische Aussagekraft [nimmt] und [...] sie zu Vignetten psychoanalytischer Krankenbehandlung [macht]. Tatsächlich ist diese Vorgehensweise aus mindestens zwei Gründen problematisch. Zum einen fehlen für die Interpretation die Assoziationen des Patienten [des Films], zum anderen geht es aber auch in der psychoanalytischen Behandlung nicht darum, Theoriestücke zu applizieren. [...] Insofern sind diese Interpretationsansätze im doppelten Sinn zu kritisieren: Einerseits vernachlässigen sie das Medium, andererseits die genuin psychoanalytische Vorgehensweise“ (ebd., S. 988). Sowohl dem pathographisch-biographischen Ansatz der Filminterpretation wie auch der Zuweisung von Psychopathologie auf das Medium fehlt das Moment der Interaktion zwischen dem Medium und den Zuschauern bzw. Interpreten. D. A. Dervin (1977), einer der Autoren, der sich dem inhaltlichen Verständniszugang zum Medium verpflichtet fühlt, erwähnt zwar ein Zusammenspiel zwischen Film und Zuschauer. Allerdings postuliert er eine A-priori-Beziehung zwischen dem Publikum und dem Film, die während seiner

Projektion aktualisiert werde, und dem Regisseur eines Filmes, nämlich die einer Prägung beider durch Urszenenerlebnisse und -phantasien (vgl. Zeul 1994, S. 990). Während die Zuschauer der Evozierung dieser Phantasien durch den Film passiv ausgesetzt sind, kann der Regisseur sie über die Erstellung eines Films kreativ wenden.

Die amerikanische Psychoanalytikerin A. Harris und der Filmhistoriker R. Sklar (1998) kritisieren ebenfalls die Verwendung von psychoanalytischer Theorie bei der Analyse von Film und führen dazu aus: „Psychoanalytiker exportieren ihren theoretischen Apparat in andere Wissenschaften [hier in die Analyse von Filmen; M.Z.], ohne ihr Unternehmen in der Komplexität des Mediums, seinem Kontext, seiner Ästhetik und seiner Praxis zu verankern“ (ebd., S. 223, übers. von mir, M.Z.). Dekontextualisiertes psychoanalytisches Interpretieren von Film, die Vernachlässigung des Mediums in seiner Eigenart bezeichnen die Autoren als „wilde Analyse“ (ebd., S. 223, übers. von mir, M.Z.). Der von mir weiter oben erwähnte biographisch-pathographische Zugang und die Auflösung von Film in individuelle Psychopathologie sind Beispiele für das, was von den Autoren als „wilde Analyse“ bezeichnet wird. Sie konstatieren, daß die Psychoanalyse, wenn sie die Form, die ästhetische Gestaltung eines Films vernachlässigt, ihn nicht in seiner Eigenheit und Eigenart anerkennt und blindlings psychoanalytische Theorie zur Anwendung bringt, einen „räuberischen Einfall“ (ebd., S. 223, übers. von mir, M.Z.) in fremdes Terrain. Für sie besteht der einzig zulässige psychoanalytische Zugang zum Verständnis unbewußter Botschaften, die sich aus einem Film herauslesen lassen, in der Verwendung der psychoanalytischen Methode der Übertragung in ihrer intersubjektiven Formung, die auch die Geschlechtszugehörigkeit der Interpretin oder des Interpreten immer mit berücksichtigt.

### **III. Eigenständigkeit von Filmästhetik in Konfrontation mit psychoanalytischer Filmrezeption und Interpretation**

Einige wenige Anmerkungen mögen genügen, um die Eigenständigkeit und Eigenart des Films zu verdeutlichen, die sich in seiner ästhetischen Form manifestieren. Ich fasse Thesen des Filmtheoretikers Bordwell und der Filmtheoretikerin Thompson (2001) insbesondere deshalb zusammen, weil es innerhalb der psychoanalytischen Theorie und Methode von Film (vgl. Kap. I dieser Arbeit) häufig zu einer Vernachlässigung des Mediums in seiner spezifischen Materialität gekommen ist und noch kommt. Für mein Vorgehen aber ist das Respektieren der formalen Gestaltung zentral, an ihr machen sich meine Übertragungen und spontanen Reaktionen auf die Filmform fest. Der fertige Film ist nicht das Produkt eines Einzelnen, des Regisseurs, sondern eines Stabes von Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen. Er stellt auch nicht die Übersetzung eines Drehbuchs in Bilder dar, er besteht aus den Techniken des *Mise-en-Scène*, nämlich der Verwendung von Beleuchtung, des Settings, der Kostüme, der Dekoration und der Inszenierung von Figuren im Film (menschlichen und nicht menschlichen) in Zeit und Raum, der Kameraführung und -einstellung, insbesondere der Montage, d. h. der endgültigen Komposition der Bilder und der Hinzufügung von Ton (Geräusche, Musik, Sprache), Spezialeffekten und den Titeln. Die Gestaltung von Film wird recht deutlich, wenn man sich die Phasen seiner Herstellung vergegenwärtigt, die zwar einander ablösen, zugleich aber rückwirkend immer wieder Veränderungen am geplanten Filmprojekt vornehmen. David Bordwell und Kristin Thompson (2001) unterscheiden drei Phasen bei der Herstellung von Film: die Phase der Vorbereitung, in der ein Drehbuch verfaßt oder akquiriert wird und finanzielle Kalkulationen angestellt werden, der Dreharbeiten des Films und seiner Montage. Sie verdeutlichen, was in den einzelnen Phasen passiert, indem sie den französischen Regisseur Robert Bresson zitieren: „Ein

Film wird in meinem Kopf geboren, ich töte ihn auf dem Papier. Er wird ins Leben zurückgebracht mit Hilfe der Darsteller und (dann) in der Kamera getötet. Er ersteht wieder auf zu einem dritten und definitiven Leben in der Montage, wo die zerstückelten Teile zu ihrer endgültigen Form zusammengesetzt werden” (zit. nach ebd., S. 14, übers. von mir, M.Z.).

Bordwell und Thompson betonen die Organisation und Konkretheit der Filmform, der eine Wahrnehmung der Zuschauer korrespondiert, die auf die gestaltete Form und nicht auf willkürlich zusammengestellte Elemente reagieren. „Die Form ist ein spezifisches System aus gestalteten Beziehungen, die wir im Kunstwerk wahrnehmen. Diese Annahme macht verständlich, daß auch Elemente, die normalerweise als ‚Inhalt‘ bezeichnet werden – Hauptthemen, abstrakte Ideen – eine bestimmte Funktion innerhalb eines jeden Werkes einnehmen” (ebd., S. 57, übers. von mir, M.Z.). So sind z.B. sogenannte Remakes, wenn sie auch inhaltlich dasselbe Thema behandeln wie das Original, formal jedoch völlig verschieden voneinander. Dabei sind insbesondere stilistische Unterschiede zu beachten wie beispielsweise die Verwendung von Farbe oder Schwarz-Weiß, des Settings, der Dekors. Als Beispiel für die formalen Unterschiede bei der Verfilmung ein und desselben Stoffes durch verschiedene Filmregisseure dient mir hier die Flaubert Verfilmung von *Madame Bovary*, einmal durch Vincente Minnelli 1949 und ein anderes Mal durch Claude Chabrol 1992. Während Minnelli das Gerichtsverfahren gegen Flaubert als Rahmenhandlung wählt, innerhalb deren der Autor Flaubert, dargestellt von James Mason, das Leben der Madame Bovary den Zuschauern aus seinem Blickwinkel auf versöhnliche Art erzählt, vermeidet Chabrol diese Inszenierung und übersetzt das literarische Werk Flauberts in filmische Materialität.

Im einzelnen machen Bordwell und Thompson auf mehrere Details der Filmform aufmerksam. Sie befassen sich eingehend damit, welche Funktion einem einzelnen Filmelement im Ingesamt des Films zukommt, warum es an dieser und an keiner anderen Stelle positioniert ist und welche Erwiderungen es beim Publikum auslösen kann. Bedeutsam ist ferner, welche Patterns von Elementen im Lauf des Films wiederholt werden und in welcher Form dies geschieht<sup>4</sup>. Motiven (motifs) kommt eine besondere Bedeutung zu. Dabei handelt es sich „um jedwedes signifikante Element in einem Film das wiederholt wird. Ein Motiv kann ein Objekt, eine Farbe, ein Ort, eine Person, ein Klang sein, es kann sich sogar um Charakterzüge handeln“ (ebd., S. 52, übers. von mir, M.Z.). Auch eine Landschaft kann die Funktion eines Motivs übernehmen<sup>5</sup>. In diesem Kontext verweisen die Autoren auch auf die Prozesse von Ähnlichkeit und Wiederholung von Motiven als eines der wichtigsten Prinzipien der Filmform (vgl. ebd., S. 52). Zwei weitere Grundprinzipien, die die Form eines Films determinieren, sind um seinen Ablauf zentriert; dem Vergleich mit dem Beginn und dem Ende eines Films<sup>6</sup> kommt besondere Bedeutung zu. Um auf den Stellenwert formaler Konstruktion und deren Wahrnehmung aufmerksam zu machen, vergleicht Bordwell (2001) die Wahrnehmung einer Alltagssituation mit der Wahrnehmung desselben Vorfalls, die das Kino in den Zuschauern provoziert. Wenn wir sehen, wie eine Person auf der Straße hinfällt, werden wir ihr helfen aufzustehen, vielleicht reagieren wir erschrocken. Wenn Charlie Chaplin und Buster Keaton im Film hinfallen, lachen wir. Film bildet nicht Alltag ab, sondern er kreierte über seine Form einen Alltag nach seiner Vorgabe. So kann nach Bordwell die Form des Films das Publikum dazu

---

<sup>4</sup> Vgl. Interpretation von *M. Butterfly* (1993), David Cronenberg, Kap. IX, 1, d.

<sup>5</sup> Vgl. Interpretation von *Ryans Tochter* (1970), David Lean, Kap. IX, 3, a.

<sup>6</sup> Vgl. dazu Interpretation von *Madame Bovary* (1992), Claude Chabrol, IX, 2, a und *M. Butterfly* (1993), David Cronenberg, Kap. IX, 1, d.

veranlassen, Dinge neu, auf eine andere Art wahrzunehmen, sich von der Darstellung anstecken zu lassen, Neues zu sehen, zu hören, zu fühlen, zu denken und zu entdecken.

Die Narration gilt den Autoren als die zentrale ästhetische Komponente von Film, die sich durch ein formales System von Ursache, Zeit und Raum auszeichnet, wobei Zeit und Ursache besondere Bedeutung zukommt. Aus einer zufälligen Anordnung von Ereignissen können die Zuschauer keine Geschichte erfinden, innerhalb eines ursächlich konstruierten Zeitgefüges ist dies jedoch möglich. Die Autoren unterscheiden zwischen Geschichte (story) und Handlung (plot). Während der Begriff des Plots all das umfaßt, was im Kino direkt zu sehen und zu hören ist, d.h. alle Ereignisse, die direkt gezeigt werden, wird mit Geschichte das bezeichnet, was die Zuschauer aus dem filmisch Dargestellten und dem Nicht-Dargestellten machen. Die Handlung liefert den Zuschauern über eine konkrete Anordnung von Zeit und Ursache Signale (cues) für die Erfindung einer Geschichte. Als weitere bedeutsame formale Komponente eines Films ist sein Stil zu nennen. Der Stil ist das Resultat aus einer Interaktion zwischen der Narration und der Verwendung bestimmter Techniken (vgl. ebd., S. 327).

Zwischen dem Medium und seinen Zuschauern ist von einer Beziehung auszugehen. „Ohne unser Mitspiel (playing along) und ohne unsere Aufnahme der Signale (cues) bleibt das Kunstwerk ein Artefakt“ (ebd., S. 39, übers. von mir, M.Z.). Die Autoren führen weiter aus, daß die Antworten der Zuschauer auf den Film, die Art und Weise, wie sie einzelne Filmelemente zueinander in Verbindung bringen und ihnen einen Sinn verleihen, bestimmt werden durch die Form des Films, die nicht zu trennen ist von seinem Inhalt. Im Publikum besteht ein Bedürfnis nach Herstellung einer Form aus den einzelnen Elementen, deren sich der Film bedient. Dieser wiederum muß in seiner

Handlung Hinweise liefern, um aus den einzelnen Elementen eine Einheit zu machen. Wieso – so fragen sich die Autoren – ist es für den Zuschauer befriedigend, wenn ein Darsteller, der am Beginn eines Filmes aufgetreten ist, auch später wieder zu sehen sein wird. Dies sei so, weil der Film als Ganzer Beziehungen zwischen seinen Teilen mit Hilfe eigener Gesetzmäßigkeiten und eigener Regeln herstellt, worüber er zu einem eigenen System werde. „Das Hauptthema [eines Films, M.Z.] wird erschaffen durch den formal gestalteten Inhalt des Films und unsere Wahrnehmung davon“ (ebd., S. 41, übers. von mir, M.Z.). An anderer Stelle führen die Autoren aus: „Die verschiedenen Wege, auf denen die Filmhandlung den Ablauf der Geschichte (story order), die Zeitdauer und die zeitliche Häufigkeit manipulieren kann, verweist darauf, daß der Zuschauer aktiv teilhaben muß, um den Sinn eines narrativen Films zu erschaffen. Die Handlung liefert Signale (cues) im Hinblick auf den chronologischen Ablauf, die Zeitspanne, innerhalb deren Handlungen stattfinden, und die Häufigkeit, mit der ein bestimmtes Ereignis statt hat; es ist dem Zuschauer anheimgestellt, Annahmen, Rückschlüsse und Erwartungen [daraus] zu formen“ (ebd., S. 67, übers. von mir, M.Z.). Bordwell und Thompson betonen, daß die Filmform in spezifischer Art und Weise auf die Wahrnehmung des Publikums einwirkt. „Wenn wir Signale (cues) aus dem Werk aufnehmen, bilden wir spezifische Erwartungen, die [vom plot] angefacht, begleitet, verzögert, betrogen, befriedigt und in die Irre geführt werden. [Der Film löst] Neugierde, Suspense und Überraschung aus. Wir vergleichen die spezifischen Aspekte des Kunstwerks mit allgemeinen Konventionen, die wir aus dem Leben und aus anderen Künsten kennen. Der konkrete Kontext eines Kunstwerkes drückt Gefühle aus, stimuliert sie und versetzt uns in die Lage, eine Vielfalt von Bedeutungen zu konstruieren“ (ebd., S. 57, übers. von mir, M.Z.). Die formalen Eigenschaften des Films im Austausch mit den mentalen Verarbeitungsprozessen der Zuschauer verleihen dem

Film Bedeutung, eröffnen Handlungszusammenhänge in Zeit und Raum (vgl. Thompson 1998). Überspitzt ist zu sagen, daß es ohne die Reaktionen der Zuschauer keinen Film gibt.

Die Filmtheorie von Bordwell und Thompson ist phänomenologisch und konstruktivistisch orientiert, die von ihnen angenommene Beziehung zwischen dem Film und seinen Zuschauern bewegt sich auf einem bewußten Niveau. Ihr Gedanke kann jedoch weitergeführt werden, indem ich neben den bewußten Prozessen, die der Film nach Auffassung der Autoren auslöst, auch die Generierung unbewußter Prozesse postuliere<sup>7</sup>. Ich gehe davon aus, daß sich zwischen dem Film und seinem Publikum eine enge Beziehung herstellt, die sich dadurch auszeichnet, daß die Zuschauer unbewußte Phantasien und Wünsche aufgrund ihrer eigenen psychischen Verfassung an den Film herantragen und ihn entsprechend ihrer „seelischen Konstitution“ formen<sup>8</sup>. Unter psychischer Verfassung verstehe ich die Lebensgeschichte der Zuschauer und ihre aktuelle psychische Situation. Es wäre unrichtig anzunehmen, daß es nur zu Veränderungen in den Zuschauern oder in den Interpreten kommt. Auch der Film erfährt Veränderungen eben durch die psychischen Verarbeitungsprozesse des Publikums (vgl. auch Thompson 1998).

Ich habe meinen Interpretationszugang von Film als einen formalen bezeichnet, weil er von seiner ästhetischen Gestaltung ausgeht, um erst in einem nächsten Schritt einen unbewußten Sinngehalt zu entziffern. Der formale Zugang zur Filmanalyse orientiert sich an den formalen Merkmalen und entwirft mit Hilfe von Übertragungen und

---

<sup>7</sup> Thompson (1988) äußert sich allerdings kritisch den psychoanalytischen Filmanalysen gegenüber. Sie seien allgemein, statisch und ahistorisch.

<sup>8</sup> An anderer Stelle werde ich diese Beziehung eingehend diskutieren. Vgl. insbes. Kap. IV.

spontanen Reaktionen, ausgehend von seiner Handlung (plot) eine (unbewußte) Story (Geschichte). Wenn ich im folgenden von der Übertragung der Interpretin auf den Film spreche, so umfaßt diese ihre unbewußten Reaktionen, die sich aus unbewußten infantilen bearbeiteten und unbearbeiteten Konflikten speisen, und ihre aktuelle psychische Verfassung, die sie auf eine höchst persönliche Weise auf das Filmmaterial reagieren läßt. Psychoanalytische Analyse von Film fokussiert ihre Aufmerksamkeit auf die Analyse dieses Umschlagplatzes, an dem formale Gestaltung unter der (aktiven) Mitwirkung der Interpretin psychische Prozesse freisetzt, die in einem nächsten Schritt von ihr in Hypothesen gefaßt werden.

#### **IV. „Die Urhöhle als Höhlenhaus der Träume“ (René Spitz)**

##### **1. Sich in den Film fallen lassen: vom Film geschluckt (gegessen) werden**

Ich werde Thesen zu einer psychoanalytischen Rezeptionsanalyse vorlegen, die sich auszeichnet durch regressive orale Erlebnisqualitäten, die zwischen sehen und essen angesiedelt sind, und primitive, primäre Bewußtseinszustände der Zuschauer mit Hilfe psychoanalytischer Theorie benennen. Den Anstoß zu meinen Überlegungen zur Rezeption von Film hat eine Arbeit von Gertrud Koch (2002) gegeben, die sich mit Lewins Begriff der Traumleinwand (1946) im Hinblick auf ihre filmtheoretische Verwendbarkeit auseinandersetzt, um spezifische Bewußtseinszustände, die mit dem Filmsehen verbunden sind, dingfest zu machen. Sich auf Spitz (1955) beziehend, diskutiert Koch die der Traumleinwand zugrundeliegende Annahme, daß sie eine visuelle Erinnerungsspur der Mutterbrust darstelle. Sie vertritt die Auffassung in Übereinstimmung mit den Beobachtungen von Spitz, daß das erste visuell wahrgenommene Objekt nicht die Brust der Mutter, sondern deren Gesicht ist.

Die Theorie Bertram Lewins von der Erweiterung der Oralität als Teil einer primären Objektbeziehung (vgl. Beland 1991; Lewin 1946, 1950, 1953), in die der Autor zusätzlich zu dem vielfach in der psychoanalytischen Literatur beschriebenen oralen Vorgang der aktiven Einverleibung (vgl. insbes. Abraham 1991; Torok 1968) die Phänomene des als lustvoll, aber auch als ängstigend erlebten Gefühls vom Verschlungenwerden, Sich-Fallenlassen und des Schlafes aufnimmt, dient mir dazu, den bereits erwähnten Regressionsprozeß im Hinblick auf spezifische Phantasien zu präzisieren, aber insbesondere auf die durch den Film regressiv ausgelösten Bewußtseinszustände aufmerksam zu machen. Lewin stellt der oralen Phantasie vom Verschlingen, dem Fressen, Saugen und Beißen die Phantasie des Verschlungen- oder Aufgefressenwerdens, des Sich-Fallenlassens, Sich-Hingebens, Sich-Aufgebens und des Vorgangs des Einschlafens zur Seite. Bei den oralen Phantasien des Verschlungen- und des Aufgefressenwerdens handelt es sich – so Lewin – „nicht einfach [um] eine Umkehrung des Triebziels vom Aktiven ins Passive, das heißt eine Art Selbstbestrafung für die orale Aggression [...], sondern [um einen] psychische[n] Vorgang [...], in dem ein Erlebnis des Säuglings nach der Sättigung wiederkehrt“ (Lewin 1950, S. 112). An anderer Stelle führt er aus: „Der Wunsch nach Schlaf und Ruhe ist nach meiner Auffassung das libidinöse Fundament der Vorstellung vom Gefressen- und Verschlungenwerden“ (ebd., S. 126). Er betont, daß es sich bei dieser Annahme um eine Konstruktion im psychoanalytischen Sinn handele, und führt aus: „Im wesentlichen ist mit dieser Annahme, *daß der Säugling sich wünscht, gefressen zu werden*, gemeint, daß er zum Ende des Stillens hin, wenn er sich dem Einschlafen nähert, bestimmte Wahrnehmungen und Empfindungen hat, die man mit *sich überlassen, entspannen* und mit *fallen* umschreiben kann. Diese Erlebnisweisen hinterlassen eine intensive Erinnerungsspur, die zugleich der Kern ist, um den sich später die verschiedenen

Ausgestaltungen des Wunsches gruppieren, verschlungen zu werden” (ebd., S. 101). Einschlafen, die Empfindungen von Sich-Fallenlassen, Sich-Überlassen sind für Lewin mit völliger, von allen Spannungen freier, totaler Befriedigung verbunden. Er hat (vgl. 1946; 1950; 1953) nicht eigentlich eine Theorie der Träume, sondern vielmehr des Schlafes als einer der Bestandteile der oralen Trias formuliert. Die Träume siedelt er dann in einem herabgesetzten Bewußtseinszustand an, womit er nicht nur den nächtlichen Schlaf meint, sondern viele Übergangsstadien vom Dösen zum Schlafen.

Er vertritt die Auffassung, daß Freud, obgleich er den Schlafwunsch als Voraussetzung des Träumens nennt und den Traum als den Hüter des Schlafes, wenig über den Schlafwunsch selbst ausführt. Der Schlaf, auch im Erwachsenen wiederhole – so Lewin – eine oral determinierte infantile Situation und ist bewußt und unbewußt mit der Idee vom gesättigten Säugling verbunden, der an der Mutterbrust in einen leeren Säuglingsschlaf falle. „Der Schlaf hat seinen wesentlichen Ursprung in oraler Befriedigung. Nach dem Stillen fällt der Säugling in einen vermutlich traumlosen Schlaf. Theoretisch korrekter ist es, wenn wir sagen, daß der Säugling einen ‘bildlosen Traum’ (‘blank dream’) hat, eine ‘Erscheinung’ (vision) gleichförmiger Leere, die ein andauerndes Nachbild der Brust ist“ (Lewin 1950, S. 79). An einen Gedankengang von Simmel (1944) anknüpfend, nimmt Lewin dessen Argument auf, „den Schlaf [...] als einen Zustand [zu] betrachten, in dem sich unsere Interessen, die sich gerade noch auf die Objekte und in erster Line auf die Nahrung richteten, ins Körperinnere wenden” (ebd., S. 125) und dort dem inneren Weg der Verdauung des Gegessenen folgen. Sich in den Schlaf fallen lassen, kommt demnach dem Prozeß der Nahrungsaufnahme gleich, in dem der Säugling selbst zur Nahrung wird, sich aber auch über die Nahrungsaufnahme metaphorisch gesprochen neu erschafft. „Mit einer gewissen Freiheit des Ausdrucks

kann man sagen, daß der Säugling, wenn er seine eigenen Körperteile belutscht und bekaut, in einem autokannibalistischen Akt schwelgt. So wird, wenn wir dieses Geschehen theoretisch formulieren, jedes Objekt, das gegessen wird, wie das Subjekt behandelt. Das Subjekt identifiziert sich selbst mit dem Objekt und übernimmt damit die Phantasiemöglichkeit des Gegessenwerdens" (Lewin, 1950, S.104). Folgt man Lewins Gedankengang dann läßt sich die These vertreten, daß das Sich-in-den-Schlaf-Fallenlassen, dem der Vorgang der Nahrungsaufnahme zugrunde liegt, einem primitiven Identifizierungsprozeß gleichkommt, in dem noch nicht zwischen Subjekt und Objekt zu unterscheiden ist und den Maria Torok (1968) mit Introjektion bezeichnet. Die Autorin hatte dieses Konzept wieder in die psychoanalytische Debatte eingebracht, welches sie in der Erweiterung des Ich-Erlebens und des Ich-Wachstums ansiedelt. Torok bezieht sich auf Ferenczi (1909; 1912), der ausgeführt hatte: „Ich beschrieb die Introjektion als Ausdehnung des ursprünglich autoerotischen Interesses auf die Außenwelt durch Einbeziehung deren Objekte ins Ich. Ich legte das Schwergewicht auf dieses 'Einbeziehen' und wollte damit andeuten, daß jede Objektliebe (oder Übertragung) [...] als Ausweitung des Ichs, d.h. als Introjektion auffasse“ (Ferenczi 1912, S. 100). Introjektionsprozesse sind durch ihre orale Modalität gekennzeichnet, „wenn sich das archaische Ich im Prozeß der Nahrungsaufnahme [...] erschafft“ (Zeul 1999, S. 217). Introjektionsvorgänge begleiten das primitive Wahrnehmen von Film, wenn der Film gegessen wird, dieser aber auch die Zuschauer verschluckt. Spitz sollte diesen Vorgang mit Hilfe der Säuglingsbeobachtung und unter der Postulierung einer Phase der „Nicht-Differenzierung“ (Spitz 1955, S.643) von Ich und Nicht-Ich, Selbst und Nicht-Selbst, Körper und Psyche bestätigen.

Obgleich Lewin das eindeutige, vom Schlaf getrennte Wachsein als Merkmal des Erwachsenenalters postuliert und die fließenden Übergänge zwischen Wachsein und Schlafen hauptsächlich in der Kindheit ansiedelt, so verweist er doch darauf, daß mit „Schlaf“ auch im Erwachsenenalter unterschiedliche Bewußtseinszustände gemeint sind, zu denen das Träumen gehört. Um seine These zu untermauern, zitiert Lewin Kubie (1948): „Wir sind nie ganz wach, und ebenso wenig schlafen wir völlig. Beim Schlafen oder Wachsein geht es um relative, nicht um absolute Verhältnisse. Während wir wach sind, schlafen wir auch zu einem gewissen Teil, der wiederum wach sein kann, wenn wir schlafen; dazwischen finden sich alle Abstufungen von Aktivität und Inaktivität“ (zit. nach Lewin 1950, S. 81). Das Filme-Sehen stellt ein solches Übergangsstadium zwischen Wachsein und Schlafen dar, vielleicht kann man es am ehesten als waches Dösen bezeichnen. In diesem Zustand kommt es dann zu einer – wenn man dies so sagen will – primitiven Nahrungsaufnahme. Am Schlaf festzuhalten, nicht aufwachen zu wollen, bedeutet in diesem Kontext, die wunscherfüllende Halluzination vom Einschlafen nach der Fütterung durch die Mutter nicht aufgeben zu wollen als eines ersten Wünschens, das, so Freud – „ein halluzinatorisches Besetzen der Befriedigungserinnerung“ (Freud 1900, S. 42) darstellt. Daß die Träume mit dem Älterwerden der Kinder, den neuen Erfahrungen, die sie in ihr Leben aufnehmen, womit auch zunehmend mehr Phasen von Wachsein verknüpft sind, komplexer und komplizierter werden, führt dazu, daß der ruhige Säuglingsschlaf nun nicht mehr möglich ist, daß es vielmehr zu einem „schlechten Schlaf“ (ebd., S. 150) kommt, der durch „Leibreize“ (ebd., S. 150) wie Hunger, aber auch durch Angstträume gestört werden kann. „In dem Maße [...], in dem das Kind intensiven Kontakt zur Umwelt aufnimmt und die Zeit seines Wachseins länger, komplexer und bedeutungsvoller wird, durchsetzen auch immer mehr Vorstellungen und Wünsche aus dem Wachzustand sein

nächtliches Erleben. Dann stellen sich dem Schlafwunsch andere Wünsche entgegen, unbewußte und vorbewußte, auf Wecken und Stören ausgerichtete Regungen (*disturbers, wakers*), die mit mehr oder weniger Entstellung den manifesten Inhalt späterer Träume bilden" (ebd., S. 80).

Aus dem von Lewin gewählten Blickwinkel der Gegenüberstellung des frühen befriedigenden Säuglingsschlafes, der sich auszeichnet durch bildlose, leere Träume (*blank dreams*) mit den Bilderträumen der älteren Kinder und der Erwachsenen, deren Bilder diesen leeren und befriedigenden Schlaf stören, ließe sich mit einiger Vorsicht und auch möglicherweise mit einer gewissen Ungenauigkeit sagen, der Inhalt eines Films komme psychoanalytisch metaphorisch verstanden eher dem manifesten Traum eines Erwachsenen oder eines Kindes gleich, dessen Bilder die Befriedigung des leeren Säuglingsschlafs stören. Dies bedeutet dann auch, daß die Filmwahrnehmung nie völlige Befriedigung bereitstellt, daß diese schon immer durch bestimmte Filmbilder gestört wird. Die Phantasien vom lustvoll erlebten Verschlungenwerden, Sich-Fallenlassen, Sich-Überlassen manifestieren sich im Schwelgen in der Ästhetik der Filmbilder, in der Sucht nach Kino, darin im Film einen Tröster zu suchen, einen Ort des entspannten Abstandnehmens von als unerträglich erlebten Forderungen des Alltags. Die Film-Situation hat häufig die Funktion eines Refugiums, eines Ortes des völligen Rückzugs, metaphorisch gesprochen dem bedürfnislosen frühen Säuglingsschlaf nach der Fütterung nachgebildet, in der es zu der Verdauung der vorher aufgenommenen Film-Nahrung kommt.

## **2. Traumleinwand (dream screen): Regression auf Kontakt- und Fernwahrnehmung**

Das Konzept der Traumleinwand gehört – so Lewin – als visuelle Erinnerungsspur der mütterlichen Brust, die von taktilen und thermischen Qualitäten nicht zu trennen ist, ebenfalls zu der oralen Trias. Sie stellt eine Repräsentanz der frühen Fütter- und Schlafsituation dar. In der Traumleinwand sieht Lewin „ein wunscherfüllendes Element im Traum, eine Reproduktion der Brust, die der Träumer essen möchte, von der der Träumer gegessen werden will und die ihn in den Schlaf wiegt“ (Lewin 1953, S. 175). Und an anderer Stelle hatte er ausgeführt: „Dieses unausgefüllte Bild der abgeflachten Brust bleibt im späteren Leben als eine Art Hintergrund oder Projektionsschirm für unsere Träume erhalten; die Bilder, die wir als visuellen manifesten Traum bezeichnen, werden ähnlich wie im Kino auf diesen Hintergrund, die Traumleinwand (dream screen) projiziert“ (Lewin 1950, S. 79). Lewin führt weiter zur Traumleinwand aus: „Ich entdeckte, daß die Funktion der Brust, auf die die Traumleinwand verweist, in der Macht bestand, Schlaf zu ermöglichen. Ich sagte, daß die Traumleinwand die Brust repräsentierte, aber auch den Schlaf an der Brust. Ich postulierte die sogenannte Trias oraler Wünsche. Ich kam zu dem Schluß, daß die Traumleinwand die Situation während des Fütterns repräsentierte und daß ihre Anwesenheit in Träumen die halluzinatorische Bedürfnisbefriedigung einer oder mehrerer dieser drei Wünsche anzeigte: den Wunsch zu essen, gegessen zu werden und zu schlafen. Die Traumleinwand ist deshalb nicht einfach eine Projektionsleinwand für das Traumbild“ (Lewin 1953, S. 175, übers. von mir, M.Z.). In ihr manifestiert sich demnach nicht der reale Wunsch zu schlafen oder auch weiterschlafen zu wollen. Sie stellt nicht etwa eine wunscherfüllende Antwort auf den vorbewußten Wunsch nach Schlaf dar, in ihr kommt vielmehr die halluzinatorische Erfüllung eines Wunsches, nicht die wirkliche Erfüllung, nämlich zu schlafen, zum

Ausdruck. Ihre Anwesenheit manifestiert sich im halluzinatorischen Schlafwunsch, während ihr sich Wegbewegen das Aufwachen ankündigt. Die Traumleinwand fungiert als Hüterin über halluzinatorische Wunscherfüllung im Schlaf. Lewin vertritt die Auffassung, daß das von Isakower (1936) beschriebene Phänomen, welches in Träumen Erwachsener kurz vor dem Einschlafen, in halbwachen Zuständen und in fiebrigen Erkrankungen auftritt, ebenso wie die Traumleinwand eine visuelle Erinnerungsspur der mütterlichen Brust darstelle. Der Schläfer sieht dann häufig eine dunkle Masse auf sich zukommen, die ihn umfängt, zugleich berichtet er von sandigen, trockenen, teigigen Sensationen im Mund. Dabei handelt es sich – so Isakower – um ursprüngliche Empfindungen in der Mundhöhle des Säuglings, die dem Autor zufolge mit ähnlichen Empfindungen zusammenfließen, die auf der Hautoberfläche gemacht werden. Die Empfindungen von Trocknem, Sandigem im Mund der Erwachsenen vor dem Einschlafen stellen – so Spitz (1965) – „archaische Erinnerungsspuren eines ursprünglichen Beginns der Wahrnehmung“ (ebd., S. 81) dar. Die visuelle Komponente der Masse, die der Träumer oder die Träumende auf sich zukommen sieht, repräsentiert nach Lewins und Isakowers Auffassung die mütterliche Brust.

In seiner Revision der Traumleinwand (1953) grenzt Lewin das Isakower Phänomen, die bildlosen Träume und die Traumleinwand voneinander ab. „Das Isakower Phänomen besteht aus einem Konglomerat von relativ formlosen, visuellen und nicht-visuellen Halluzinationen, die am besten in hypnagogen Zuständen zu beobachten sind, die aber auch in Träumen und neurotischen Erkrankungen vorkommen. Die Traumleinwand im engeren Sinn ist ein visuelles Element des oben genannten Konglomerats; sie hat die metapsychologische Struktur eines Traums und bildet den Hintergrund oder die Projektionsfläche für das Traumbild. Sie ist flach wie die

Oberfläche der Erde, denn sie ist genetisch ein Segment vom riesigen Bild des Babys von der Brustwarzen-Hemisphäre. Die Klasse der bildlosen (blank) Träume besteht aus mehreren Untergruppen; ihnen ist die Abwesenheit oder beinahe Abwesenheit von geformten, manifesten, visuellen Details und eines Plots gemeinsam. Es gibt einfache, visuell leere Träume, sie können auch zusammengesetzt aus verschiedenen Zügen des Isakower Phänomens vorkommen oder auch mit späteren Eindrücken vermischt auftreten. Sie sind oft nicht mit konkreten Worten beschreibbar, sondern nur mit Hilfe von Metaphern, sie haben mehr Ähnlichkeit mit Gefühlen und Affekten als mit Bildern. [...] Vom genetischen Standpunkt aus betrachtet, sind die drei Typen, das Isakower Phänomen, die Traumleinwand und die bildlosen (blank) Träume ein und dasselbe. Sie reproduzieren die Eindrücke, die das Baby an der Brust hat“ (ebd., S. 198, übers. von mir, M.Z.).

Spitz (1955) hält den Ausführungen Lewins, daß es sich bei der Traumleinwand um eine visuelle Repräsentanz der mütterlichen Brust handele, entgegen, daß der Säugling beim Trinken nicht die Brust, sondern das Gesicht der Mutter fixiere. Er widerspricht Lewin „in zweifacher Hinsicht. Erstens ist [...] die sich aus den wogenden Nebelmassen kristallisierende erste Wahrnehmung in der Welt des Säuglings das menschliche Gesicht. Zweitens kann jeder [...] ohne weiteres die Feststellung machen, daß *das trinkende Kind die Brust gar nicht ansieht* [kursiv im Original]. [...] Es starrt vielmehr unverwandt vom Anfang bis zum Ende des Stillaktes in das Gesicht der Mutter“ (ebd., S. 644). Moderne Säuglingsforscher (vgl. Stern 1977; 1985; 1990 und Robson 1967) betonen, daß sich die Brust viel zu dicht am Gesicht des Säuglings befindet, um als visuelles Wahrnehmungsobjekt zu dienen. Sie verweisen auf die „20cm Blase“ (vgl. Stern 1977, S. 51), die bis zum dritten Lebensmonat bestehe, so daß alle

Wahrnehmungsgegenstände, die zu dicht oder zu weit davon entfernt seien, vom Säugling nicht scharf gesehen werden könnten.

Spitz hält dafür, daß der Säugling beim Trinken an der Mutterbrust oder an der Flasche das Gesicht der Mutter *sehe*, aber die Brustwarze, den Schnuller, die Milch in seinem Mund *fühle* (Kursiv i. Original). Daß die Milch als „erster postnataler Durststiller“ (Spitz 1955, S. 647) Unlust beseitigen kann, wird vom Säugling passiv erlebt. „Der Akt des Saugens und Schluckens (hingegen) ist die erste koordinierte Muskeltätigkeit des Säuglings. Die daran beteiligten Organe sind die Zunge, die Lippen und die Wangen“ (ebd., S. 648). Diese Organe stellen „die ersten Körperoberflächen [dar], die zur taktilen Wahrnehmung und Entdeckung der Außenwelt benutzt werden“ (ebd., S. 648). Spitz geht davon aus, daß seine Funde mit den Lewinschen Thesen von der Traumleinwand vereinbar seien, wenn an die Stelle des visuellen Perzepts Brust das des Gesichts der Mutter trete. Die Annahme Lewins von den die Traumleinwand begleitenden taktilen und thermischen Sensationen wird von Spitz bestätigt. Er fügt die Empfindung der Tiefensensibilität hinzu, die mit dem Schlucken verbunden ist. „Der Knotenpunkt liegt bei der Beobachtung, daß der Säugling, während er an der Brust trinkt, zugleich das Gesicht der Mutter anstarrt; so wird das zeitlich simultane Erlebnis von Brust und Gesicht auch räumlich und körperlich voneinander nicht unterscheidbar und als Einheit erlebt“ (Spitz 1955, S. 645). Spitz (1965) vertritt bekanntlich die These, daß „alle Wahrnehmung in der Mundhöhle beginnt“ (ebd., S. 80). Diese Wahrnehmung rechnet er der Tastwahrnehmung zu, die ursprünglicher ist als die Fernwahrnehmung, die sich erst im Prozeß der Entwicklung des Säuglings mit Hilfe der Objektbeziehungen herausbildet. “Wenn das Kind also an der Brust trinkt, *fühlt* [kursiv im Original] es die Brustwarze im Mund, während es zur gleichen Zeit das Gesicht der Mutter *sieht* [kursiv

im Original]. Hier vermischt sich Tastwahrnehmung mit Fernwahrnehmung. Beide werden Bestandteile ein und derselben Erfahrung. Diese Vermischung macht den Weg frei für einen allmählichen Übergang von der Orientierung durch Berührung zur Orientierung durch Fernwahrnehmung“ (ebd., S. 83). Die Lewinsche Traumleinwand siedelt Spitz nun in diesem Übergangsstadium an, in dem Tast- oder Kontaktwahrnehmung und visuelle Wahrnehmung noch miteinander vermischt sind. Für dieses Stadium sei das „Überfließen“ (Spitz 1955, S. 648) typisch. „Wenn das Kind gestillt wird und gewisse Sinnesreizungen in der Mundhöhle erfährt, während es zugleich das Gesicht der Mutter anstarrt, so vereinigen sich ihm die taktilen und die visuellen Wahrnehmungen, die ja Wahrnehmungen einer Gesamtsituation sind, zu einer undifferenzierten Einheit, einer 'Gestalt', in welcher jedes Teilerlebnis für das Gesamterlebnis steht“ (ebd., S. 648).

Spitz nimmt eine – für meine Absicht der psychoanalytischen Nachzeichnung von Filmwahrnehmung – hilfreiche chronologische Verankerung der verschiedenen Wahrnehmungsformen, der taktilen und der visuellen, innerhalb der menschlichen Entwicklung vor, die regressiv im Erwachsenenalter wiederbesetzt werden können. Innerhalb der „coenästhetischen Organisation“ (ebd., S. 659) komme es zu einer ganzheitlichen Tast- und Fernwahrnehmung, für die nächste Stufe in der Wahrnehmung der diakritischen gelte, daß „visuelle Bilder auftreten“ (ebd., S. 659). Im Traum regrediere das Subjekt von der „Symbolfunktion“ (ebd., S. 659) „auf die Stufe visueller Wahrnehmung und Bildvorstellung“ (ebd., S. 659). Hier, im Alter zwischen 6 und 12 Monaten siedelt Spitz, genetisch verstanden, entsprechend seiner Annahme von der visuellen Gedächtnisspur, die mit dem Gesicht der Mutter verbunden ist, die Lewinsche Traumleinwand an. Mit der Traumleinwand verbunden ist ein komplexes Erleben des

Säuglings, das zusammengesetzt ist aus der visuellen Wahrnehmung des Gesichts der Mutter mit taktilen Empfindungen in der Mundhöhle. Aus Spitzscher Sicht stellt die Traumleinwand einen überwiegend visuellen Teil im Urhöhlenerleben des Menschen dar. In seiner einfallsreichen Arbeit über „Die Urhöhle“ (1955) verbindet er das von Lewin (1946) in die Debatte eingebrachte Konzept der Traumleinwand und das von Isakower (1936) beschriebene regressive Einschlafphänomen mit seiner Säuglingsbeobachtung. Während Lewin und Isakower zwei Stufen im rekonstruktiv erschlossenen Regressionsprozeß beschreiben, geht Spitz den umgekehrten Weg, indem er die Progression in der frühen Entwicklung des Menschen nachzeichnet. Er kann überzeugend nachweisen, daß sich beide Vorgehensweisen durchaus miteinander vereinbaren lassen. Sie treffen sich in der „Urhöhle“, wie Spitz die Mundhöhle bezeichnet, in der jede Wahrnehmung ihren Ausgang nimmt. Der Mensch besitze „eine lokalisierte Wahrnehmungszone, in der sich Elemente sowohl der inneren als auch der äußeren Wahrnehmung vereinigen: dies ist der Mund“ (Spitz 1955, S. 645). In ihm kommt es zu einer Vereinigung innerer und äußerer Reizung. „Eine solche Reizung findet statt, wenn die Brustwarze in den Mund des Säuglings hineinkommt“ (ebd., S. 646) Die Mundhöhle „erhält damit die Funktion einer Brücke vom primären ‘Empfangen’ der aus dem Körperinneren stammenden Reize zum äußeren Wahrnehmen“ (ebd., S. 647). Sie ist deshalb so geeignet für die primitivste Form der Wahrnehmung, die Kontaktwahrnehmung, weil in „der Mundhöhle die verschiedenartigsten Sinneswahrnehmungen angelegt sind. Gefühl, Geschmack, Temperatur, Geruchs- und Schmerzempfindung sind in der Anlage vorhanden, aber auch die mit dem Akt des Schluckens verbundene Tiefensensibilität. So ist in der Tat die Mundhöhle besser als jede andere Körperregion geeignet, die Kluft zwischen innerer und äußerer Wahrnehmung zu überbrücken“ (ebd., S. 648). In der von Spitz angenommenen ersten

Phase in der menschlichen Entwicklung, die ungefähr die beiden ersten Lebensmonate umfaßt, die sich durch „Nicht-Differenzierung“ (vgl. ebd., S. 643) zwischen Ich und Nicht-Ich, zwischen Psyche und Körper auszeichnet, sind keine visuellen Wahrnehmungen zu beobachten. Etwa in der Mitte des zweiten Lebensmonats wird das menschliche Gesicht visuell wahrgenommen.

Was Spitz über „die Welt der Urhöhle“ (ebd., S. 665) sagt, läßt sich m.E. ausgezeichnet auf die von den Zuschauern wahrgenommene Welt des Films übertragen. Die Urhöhle sei „undeutlich, unbestimmt, zugleich lustvoll und unlustvoll, [sie] überbrückt [...] den Abgrund zwischen Innen und Außen, zwischen Passivität und Aktivität. Die ersten Sinneserlebnisse von Ereignissen, die in der Urhöhle stattfinden, werden auf dem Niveau des Primärprozesses verarbeitet und führen doch zur Entwicklung des Sekundärprozesses“ (ebd., S. 665). Der dunkle Kinosaal kann als Urhöhle bezeichnet werden, in dem die Zuschauer Lust und Unlust erleben, Innen und Außen, Aktivität und Passivität nicht voneinander zu unterscheiden sind. Ich gehe davon aus, daß das Wahrnehmen von Film überwiegend dem Primärprozeß unterliegt; wenn sich die Zuschauer aber aus dem Kinosaal hinausbegeben, nach der Beendigung der Filmvorführung, folgen ihre Gedanken und Einfälle dem Sekundärprozeß. In der Film-Höhle gibt es viel zu sehen und vieles ist passiv aufzunehmen, dem Säugling in der Füttersituation ähnlich. So könnte die Leinwand für das Gesicht, aber zuallererst für die Augen der Mutter stehen, in die die Zuschauer hineinblicken, während in ihre Mundhöhle, die auch auf die Leinwand projiziert ist, Nahrung hineinkommt. Wenn der Zuschauer und die Zuschauerin ins Kino gehen, begeben sie sich in die Welt der Urhöhle, in der taktile, visuelle und andere Sinneswahrnehmungen wie Geruch, Geschmack, Schmerzempfindungen und Tiefensensibilität nicht voneinander

unterschieden werden. Über eine Kombination aus Innen- und Außenwahrnehmung wird der Film – in Abwandlung eines Satzes von Spitz – einerseits passiv hingenommen, aber auch aktiv wahrgenommen (gesehen). Nacht für Nacht begibt sich das Subjekt in die Passivität des Schlafens zurück, dabei kommt es zur Wiederbelebung des Primärprozesses „und die Urhöhle wird zum Höhlenhaus der Träume“ (ebd., S. 666). Wenn ich vom Kino als dem „Höhlenhaus der Träume“ spreche, dann geht es mir nicht darum, den Film mit einem Traum gleichzusetzen, sondern die Metapher dient mir vielmehr als Indikator für die Feststellung unterschiedlicher Stufen im Regressionsprozeß und damit verbunden verschiedener Bewußtseinszustände, die die Filmwahrnehmung begleiten.

### **3. Bildlose Träume (blank dreams): Regression auf die vorbildliche Phase in der Entwicklung**

War Lewin zunächst davon ausgegangen (1946), daß die Traumleinwand und der bildlose Traum identisch seien und Prototypen aller Träume darstellten, so unterscheidet er nun (1953) zwischen bildlosen und fast bildlosen Säuglingsträumen und der Repräsentanz der Mutterbrust, die im späteren Leben als bedürfnisbefriedigende Komponente in allen Träumen in der völlig leeren Leinwand auffindbar ist. Die bildlosen Träume stellen den ersten Traum des gesättigten Säuglings dar. Bildlose Träume zeigen die „Erfüllung des Schlafwunsches, in der Freud bekanntlich den übergeordneten Anlaß für das Träumen sah in Reinkultur“ (Lewin 1950, S. 85). Genetisch verankert er das Vorkommen bildloser Träume in einer Zeit in der individuellen Entwicklung, die vor der Herausbildung des Körperichs liegt (vgl. insbes. 1968). „Bevor das Baby seine Körpergrenzen kennt, oder präziser formuliert, bevor es ein Bild von ihnen hat, haben seine Träume möglicherweise bildlose Qualität, ´reines

Gefühl' (pure feeling) [...] dem 'ozeanischen Gefühl' gleich" (ebd., S. 54, übers. von mir, M.Z.). Spitz (1955) präzisiert, daß von dieser vor-bildlichen Phase etwa bis zum dritten Lebensmonat ausgegangen werden kann. Er bestätigt die bereits von Lewin (vgl. 1953) geäußerte Annahme, daß die Gedächtnisspuren aus dieser frühen Zeit nicht aus Bildern, sondern aus Affekten und taktilen und thermischen Empfindungen bestehen. Der bildlose Traum kann – so Lewin – wie der Bildertraum erinnert werden, obwohl seine Generierung in eine vorsprachliche Zeit fällt. Häufig fassen Patienten in der psychoanalytischen Behandlung zum ersten Mal ein vages, nicht definierbares Gefühl in Worte. Wenn in der Analyse bildlose Träume erzählt werden, dann verwenden Patienten keine Bilder, sondern sprechen von Emotionen und Körpergefühlen ("like an emotion, or like an organic feeling" (ebd., S. 55), die sie nach dem Aufwachen erinnern. Die Emotionen und Körpersensationen werden als befriedigend erlebt wie beispielsweise Orgasmen. Sie können aber auch ängstiger Natur sein wie klaustrophobische und andere diffuse Panikzustände und Todesängste. Auch in der psychoanalytischen Klinik können wir verschiedene Formen bildloser Träume beobachten. So kommt es insbesondere bei früh traumatisierten Patienten vor, daß sie davon sprechen, sie hätten geträumt, erinnerten aber keinerlei bildlichen Inhalt, sondern nur Körpersensationen wie Panik, aber auch völlige Entspannung und Gefühle von Wohlbefinden und Zufriedenheit mit sich selbst. Die Analytikerin steht dann vor der Aufgabe, diese unterschiedlichen Sensationen gemeinsam mit den Patienten in Sprache zu fassen. Eine Patientin formulierte dies so, sie habe einen Traum gehabt, es sei wie ein "flash" gewesen, der sich ihr näherte. Mit dem "flash" verbindet sie dann in ihrer Erzählung in der psychoanalytischen Stunde das Gefühl, mit sich eins, bei sich angekommen zu sein.

Es gibt aber auch Mitteilungen von nächtlichen Angst- und Panikanfällen, die mit Aufstehen und Schreien einhergehen, ohne daß dazu Bilder erinnert würden. Eine Filmemacherin, deren Mutter einäugig war, leidet immer dann, wenn wir uns in der Übertragung der Mutterbeziehung nähern, unter qualvollem nächtlichem Aufschrecken. Jedes Mal, wenn sie kurz vor dem Einschlafen ist, sich ihre Muskeln entspannen, schreckt sie hoch und es kommt zu schrecklichen Panikattacken, in denen sie fürchtet, sterben zu müssen. Wenn sie sich nach ein bis zwei Stunden beruhigt hat und wieder einschlafen will, schreckt sie erneut hoch, und gerät wieder in Panik. In solchen Nächten kann sie erst im Morgengrauen einschlafen. Sie hatte diese Attacken zum ersten Mal, als sie fürchtete, daß ihre kranke Mutter bald sterben werde. Die Patientin hatte um Analyse nachgesucht, weil sie nach einer von ihrem Freund A. provozierten, für sie unverständlichen Trennung qualvollen Panikattacken ausgeliefert gewesen war. Ihre Kreativität war zum völligen Erliegen gekommen.

Inmitten einer Phase von Panikattacken, die zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Analyse gehäuft auftraten, hatte die Patientin einen Bildertraum. Sie wird im Traum in der Wohnung ihres ehemaligen Freundes wach. Sie weiß nicht, wie sie dorthin gekommen ist, eines ist jedoch sicher: sie ist nicht willkommen. Um sich zu orientieren, läuft sie durch die Zimmer. Sie versucht zu telefonieren, weiß aber nicht, wen sie anrufen und wohin sie gehen will. Auf dem Telefon sind keine Zahlen. Eine Freundin steht neben ihr, und sie vermutet, daß diese vielleicht mit dem Telefon umgehen und ihr beim Telefonieren helfen kann. Als sie sich im Schlafzimmer befindet, kommt ihr Freund zur Türe herein. Er wird wütend, als er ihrer ansichtig wird. Sie versucht, seine Augen zu fixieren, um ihm klar zu machen, daß sie nichts Böses im Schilde führt. Aber sie findet seine Augen nicht. Sie verändern sich beständig. Einmal werden an der Stelle

von lebendigen Augen gemalte blinde Augen sichtbar, oder seine Augen sind blicklos, sie verwandeln sich aber auch in die dunklen Augen eines Vogels. Es sei sehr ängstigend gewesen, daß sie ihn nicht fixieren konnte. Sie wacht auf, ohne erreicht zu haben, daß er ihren Blick erwiderte. Wir stellten in der Analyse einen Zusammenhang her zwischen den Panikanfällen, in deren Verlauf sie glaubte, sterben zu müssen, und der Unmöglichkeit, mit dem Freund in Blickkontakt zu treten. Bereits in anderen Szenen hatten wir die Mutter-Stellvertreterfunktion des ehemaligen Freundes herausgearbeitet. Die bildlosen Träume, die in den Panikanfällen der Patientin bestanden, waren demnach in Sprache zu fassen; darauf hatte Lewin ja bereits verwiesen. Rekonstruktiv läßt sich vermuten, daß die Unerreichbarkeit der Mutter über den Blick die Patientin auf eine vorsprachliche Phase in ihrer Entwicklung regredieren ließ, die beherrscht war von Panik und Todesängsten. Daß diese regressiven Prozesse auch durch andere – beispielsweise ödipale Konflikte – ausgelöst werden, war in einer späteren Phase der Behandlung bearbeitbar. Aber hier geht es mir darum, auf die frühe Nichteinigung mit der Mutter aufmerksam zu machen, deren Ursache u.a. im fehlenden Blickaustausch bestand. Wenige Wochen nach der Bearbeitung dieses Zusammenhangs, der sich als extrem schwierig herausstellte, weil die Patientin sich aus Scham weigerte, die Bedeutung des behinderten Blickkontakts mit der Mutter für ihr psychisches Erleben anzuerkennen, und immer wieder von nächtlichen Panikattacken berichtete, kam sie zu einer Stunde und teilte mir mit, daß sie die damals bei der Trennung von ihrem Freund abgebrochene Arbeit habe wieder aufnehmen können, nämlich ein neues Filmprojekt zu planen, in dem vor allem Gesichter eine wesentliche Rolle spielen sollten, bei deren Anblick der Eindruck entstehe, daß sie wegdrifteten, sich beständig in Bewegung befänden, nicht fixierbar seien. Es besteht demnach ein enger Zusammenhang zwischen diffusen Körpergefühlen und Ängsten, die die Patientin im Traum in Bildersprache

fassen konnte, und den sich daran anschließenden Versuchen der künstlerischen Gestaltung ihre Traumas, das in der Unmöglichkeit bestand, die Augen der Mutter fixieren zu können.

Ich sehe meine Aufgabe prinzipiell nicht darin, Vermutungen über filmische Gestaltung und die Tiefe der Regression anzustellen, die diesem Schaffensprozeß zugrunde liegt und ihn möglicherweise überhaupt erst in Gang setzt, und der in der Konstruktion von Bilder-Sprache seinen Ausdruck findet. Es geht mir auch keineswegs um die Analyse eines je einzelnen Regisseurs. Das Beispiel meiner Filmregisseurin, die mit Hilfe des Analyseprozesses über diffuse Körpersensation zur Traum-(Bilder)-Sprache und von dort zur Wiedergewinnung ihrer Kreativität gelangte, ermutigt mich jedoch dazu, mit aller Vorsicht ähnliche Prozesse beim Filmschaffen anzunehmen. Diese Annahme macht dann auch plausibel, daß beim Filmsehen ähnlich regressive Prozesse im Publikum ablaufen können.

Für meine Absicht der Benennung der psychischen Prozesse beim Wahrnehmen von Film ist dieses Beispiel besonders aufschlußreich. Ich möchte darauf aufmerksam machen, daß ich die psychoanalytische Behandlung nicht mit der Filmrezeption gleichsetzte. Aber Ergebnisse aus meiner klinischen Arbeit stellen „Vorannahmen“ (Lorenzer 1971) dar, die mir den Weg für die Wahrnehmung psychischer Prozesse, die der Film auslöst, weist. Ich vertrete die Auffassung, daß Filme bildlose Träume in der weiter oben beschriebenen Form auszulösen vermögen. Die multiplen körperlichen Reaktionen der Zuschauer auf das Medium, sexuelle Erregung, Angst und Panikzustände können als Reaktivierung bildloser Träume im Publikum verstanden werden, womit vor allem die Tiefe der Regression im Wahrnehmungsprozeß der Zuschauer aufgezeigt werden kann.

Häufig ist zu hören, dieser oder jener Film habe gefallen, oder aber er sei schrecklich, ohne daß dieses Urteil anhand der Bilder konkretisiert würde.

Aber dieses Beispiel aus der klinischen Praxis kann auch dazu dienen, den Wechsel in den Regressionsprozessen, denen die Zuschauer unterliegen mit Hilfe des Konzepts von bildlosen Träumen und Bilderträumen, in denen die Traumleinwand anwesend ist, zu beschreiben. Die Filmsituation vermag es, in den Zuschauern tiefe Regressionen auszulösen, die sich in Bewußtseinszuständen manifestieren, in denen bildlose Träume für die Auslösung diffuser Körpergefühle und befriedigender und angstmachender Emotionen sorgen. Häufig aber hat Filmsehen einen befriedigenden Charakter, so daß davon auszugehen ist, daß die Traumleinwand bei der Rezeption halluzinatorisch wiederbelebt wird. In dieser Situation wären die Zuschauer – theoretisch formuliert – mit dem in der Anwesenheit der Mutter gestillten, zufriedenen Säugling zu vergleichen. Die durch den Film angestoßene Erinnerungsspur führt zur Wiederbelebung der befriedigenden, lustverschaffenden Wahrnehmung des Gesichts der Mutter, insbesondere aber ihrer Augen, während der Film geschluckt wird.

## **V. Der aktive Zuschauer-Säugling – Film und Hypnose**

### **1. Anmerkungen zu R. Bellours Thesen zur Filmtheorie**

Die Arbeit des französischen Filmtheoretikers Raymond Bellour (2001), der für seine Theorie sich einerseits auf das Hypnosekonzept Michel Jouvets, der in der Hypnose einen *paradoxen Wachzustand* (vgl. Bellour 2001, S. 215, kursiv im Orig.) sieht, und andererseits auf Sterns Säuglingsforschung bezieht, hat mich dazu ermutigt, auch meine Überlegungen zur Verwendung der Ergebnisse aus der Säuglingsforschung für die Untersuchung von Film, die sich grundsätzlich von dem weiter oben referierten Ansatz

von Lewin unterscheidet, zur Diskussion zu stellen. In Anlehnung an Stern betont Bellour die Aktivität des Säuglings, dem die Fähigkeit eigen sei, „der Welt Gestalt zu geben“ (ebd., S. 215)<sup>9</sup>. Sterns Annahme vom „auftauchenden Selbst“ des Säuglings, seine Fähigkeiten zu vereinheitlichen und zu differenzieren, stehen im Widerspruch zu der Annahme der Einheit von Mutter und Säugling, wie sie von einigen Autoren der „klassischen Psychoanalyse“, zum Beispiel von Margaret Mahler, vertreten wird. Bellour benutzt indirekt die These vom besondern Augenblick – Stern (2004) nennt ihn in seiner jüngsten Veröffentlichung den „Gegenwartsmoment“ – für das Verständnis von Film. Es gebe zwei wesentliche Arten von Bild- (und Ton-) Effekten, die in einem beständig wechselnden Verhältnis zueinander stünden. Die einen unterlägen einer gewissen Ordnung und Konsistenz. „Die anderen sind erratisch, sie konzentrieren sich um die Buchstäblichkeit des Augenblicks herum und wirken dadurch geheimnisvoller“ (ebd., S. 229). Mit der Verbindung zwischen der Hypnose, die vom Traum und seiner halluzinatorischen Wunscherfüllung abzugrenzen ist, die aber ein kreatives waches Dösen in sich einschließt<sup>10</sup>, und dem Sternschen Ansatz vom aktiv gestaltenden Säugling entwirft Bellour das Kino als frühe Säuglingserfahrung und der damit verbundenen Affekte. Das Kino biete, anders als andere Kunstrichtungen, den direktesten Zugang „zu der ´Kraft, durch die wir der Welt Gestalt geben´. Es präsentiert und repräsentiert diese Kraft in der zeitlichen Variation einer fortwährenden Bewegung“ (ebd., S. 216). Zugespitzt läßt sich sagen, daß der von Bellour vorgelegte Entwurf einer Filmtheorie zentriert ist um das kreative Gestalten, das Herstellen, während der sich der Lewinschen These verpflichtete, von mir weiter oben dargelegte Zugang das passive Genießen zum Gegenstand hat.

---

<sup>9</sup> Stern hat sich nicht mit der Anwendung seiner Theorie auf den Film beschäftigt. Bellour hat ihm jedoch seine Thesen vorgetragen (mündliche Mitteilung von Gertrud Koch).

<sup>10</sup> Vgl. dazu auch die nicht klar voneinander abgegrenzten Bewußtseinszustände bei Kubie (1948), zit. bei Lewin, B. (1950), Kap. IV, 1 dieser Arbeit.

Die These vom Vergleich des Kinos mit der Hypnose, auf die Bellour bereits in seinem weiter oben erwähnten Text verwiesen hatte, führt er nun in einer neuen Arbeit (Bellour 2006) weiter aus, indem er sich auf Kubie und Margolin (1944) bezieht, die eine Phänomenologie der Hypnose vorgelegt haben. Die Autoren unterscheiden zwischen dem Induktionsprozeß und dem Hypnosezustand. Wie zuvor Baudry (1975) und Metz (1975), die den Vergleich zwischen Traum (Baudry) und Tagtraum (Metz) postulieren, insbesondere, um den Bewußtseinszustand der Zuschauer im Kino zu markieren, so tut dies auch Bellour, indem er das Konzept der Hypnose verwendet. Auch im Verlauf der Induzierung der Hypnose kommt es zu Regressionen zu einem Stadium, das „der Phase in der Entwicklung des Ichs beim Kind entspricht, während der sich seine Grenzen schrittweise entfalten, indem unbewußt einverlebte Bilder der Eltern als Elemente des Ichs des Kindes im Gedächtnis gespeichert werden. Das einverlebte Bild des Hypnotiseurs spielt beim hypnotisierten Subjekt die gleiche Rolle wie das unbewußt einverlebte Bild der elterlichen Gestalt beim Kind oder Erwachsenen. Die Hypnose erscheint auf diese Weise wie die experimentelle Reproduktion eines natürlichen Entwicklungsprozesses“ (Kubie/Margolin 1944, S. 621, zit. nach Bellour 2006, im Druck). An dieser Stelle ist ein bedeutender Unterschied zwischen Baudrys (1975) These von der Film-Maschine festzuhalten, die die orale Regression zur halluzinatorischen Wunscherfüllung zu simulieren vermag. Bellour grenzt sich auch von der Annahme des Filmtheoretikers Metz (1975) ab, der den Film mit einem Tagtraum vergleicht, der zwar nicht den Schlaf zur Voraussetzung hat, in dem aber durchaus primärprozeßhafte Prozesse angestoßen werden können. Bellour hebt jedoch auf zwei bedeutsame Unterschiede zwischen dem Traum und der Hypnose in ihrem Verhältnis zum Film ab. Während des Hypnosezustandes bleibt die Kommunikation, allerdings in ihrer spezifischen Ausgestaltung, zwischen dem Hypnotisierten und dem Hypnotiseur

erhalten. Von ganz besonderer Bedeutung aber ist für den Autor der Umstand, daß die Hypnose wie der Film von außen auf das Individuum einwirkt, während der Traum einen rein inneren psychischen Vorgang darstellt.

## **2. Das Blickverhalten des Säuglings**

Dem bereits weiter oben dargelegten rekonstruktiven Vorgehen, dem sich die Thesen Lewins verdanken, stehen die Ergebnisse Sterns gegenüber, die auf direkter Beobachtung beruhen. Ich habe im vorangegangenen Kapitel bereits auf das ganzheitliche frühe Erleben des Säuglings aufmerksam gemacht. Mein Augenmerk lag jedoch darauf, die regressiv halluzinatorisch ausgelösten Zuschauerreaktionen und die damit verbundenen oralen Phantasien auf das Medium zu untersuchen. Dafür habe ich die Lewinsche Erweiterung der Theorie der Oralität herangezogen. Diese Argumentationslinie unterstellt, daß beim Filmsehen primären averbalen bewußten und unbewußten Erlebensweisen eine besondere Rolle zukommt. In diesem Kapitel soll eine andere Facette im ganzheitlichen Wahrnehmen und Erleben des Säuglings detailliert betrachtet werden, nämlich die des Sehens und des Blickaustauschs zwischen Mutter und Kind. Wie später auszuführen sein wird, werden auch beim Sehen mehrere Sinnesmodalitäten mobilisiert. Mit der Zentrierung auf das Sehen des Säuglings wird seine aktive Rolle in der Herstellung einer Objektbeziehung mit der Mutter recht deutlich – dies ganz im Gegensatz zu dem Lewinschen Ansatz, in der der Säugling, auch wenn er sich der aktiven oralen Phantasie des Verschlingens bedient, doch überwiegend auf Passivität festgelegt ist. Hinzu kommt bei Stern (1985) die Annahme von einem bereits rudimentär ausgebildeten – einem „auftauchenden Selbst“ (ebd., S. 61 f.). Dies bedeutet, daß von einem frühen Getrenntsein von Mutter und Säugling auszugehen ist.

Stern (1977; 1985; 1990), aber auch Robson (1967) – beide gehen von einer interaktionellen Theorie aus – verweisen darauf, daß für den Säugling die Augen im Gesicht der Mutter von besonderer Bedeutung sind. Ab der sechsten Lebenswoche ist das Kleinkind in der Lage, die Augen der Mutter „visuell zu fixieren und diese Fixierung beizubehalten“ (Stern, 1977, S. 50). Wie auch später Stern (1985), betont Robson den aktiven Part des Säuglings beim Sehen. Diese Beobachtung stimmt mit der Spitzschen überein, der ebenfalls den Beginn der visuellen Wahrnehmung in der zweiten Hälfte des zweiten Lebensmonats ansiedelt. Stern (1985) verweist darauf: „Es muß daran erinnert werden, daß das Kind in dieser Phase [vom dritten bis sechsten Lebensmonat, M.Z.] noch nicht laufen und die Bewegungen seiner Gliedmaßen sowie die Auge-Hand-Koordination erst geringfügig kontrollieren kann. Dagegen ist das visuell-motorische System schon nahezu ausgereift, und im Blickverhalten ist das Kind ein erstaunlich tüchtiger Interaktionspartner. Der Blickkontakt ist eine wichtige Form sozialer Kommunikation. Beobachtet man das Blickverhalten von Mutter und Kind in dieser Phase, so sieht man zwei Menschen, die dasselbe Sozialverhalten beinahe gleichermaßen beherrschen. [...] [Es] wird deutlich, daß Säuglinge in hohem Maß die Kontrolle über Einleitung, Fortsetzung, Beendigung und Vermeidung des Sozialkontakts mit der Mutter ausüben; mit anderen Worten: sie tragen zur Steuerung des Kontakts bei. Außerdem regulieren sie selber durch Kontrolle der eigenen Blickrichtung das Niveau und Ausmaß der sozialen Stimulierung, der sie ausgesetzt werden. Sie können den Blick abwenden, die Augen schließen, an etwas vorbei- oder durch etwas 'hindurchsehen'" (ebd., S. 39). Stern geht davon aus (vgl. 1990, S. 52), daß für den Säugling aufgrund „angeborener Präferenzen“ (ebd., S. 52) das menschliche Gesicht, in den meisten Fällen das der Mutter, das „faszinierendste und beeindruckendste von allen Objekten“ (ebd., S. 51) in seiner Umgebung ist. Dabei gilt seine Vorliebe nicht dem

Gesicht selbst, sondern bestimmten formalen Eigenschaften, die es aufweist. Es „zieht beispielsweise Rundungen und Wölbungen (wie bei Augenbrauen und Wangen) geraden Linien vor und mag starke Hell-Dunkel-Kontraste (wie die Pupille im Kontrast zum weißen Augapfel“ (ebd., S. 52). Robson führt zur Attraktion, die die Augen der Mutter für den Säugling haben, aus: „Der Reiz, den die Augen der Mutter für das Kind haben (und seine Augen für sie), wird gefördert durch die Reichhaltigkeit des Stimulus. Im Vergleich mit anderen Teilen der Körperoberfläche hat das Auge eine stattliche Reihe von interessanten Qualitäten, wie das Leuchten des Augapfels, seine Beweglichkeit während er zur gleichen Zeit fixiert ist, die Kontraste zwischen der Pupille-Iris-Konfiguration, die Kapazität der Pupille, den Diameter zu verändern, und die Variationen in der Weite der Spalte der Augenlider“ (Robson, 1967, S. 14, übers. von mir, M.Z.). Vielleicht haben – um hier eine Analogie herzustellen – die Augen der Mutter in ihrer Beweglichkeit einerseits und ihrer festen Verankerung andererseits Ähnlichkeit mit den sich bewegenden Bildern des Films, fixiert auf einer Leinwand, vor der die Zuschauer gebannt sitzen, das Gesehene gierig in sich aufnehmen und dabei zufrieden wie gestillte Säuglinge sind. So verstanden, blickt der Zuschauer-Säugling gebannt und fasziniert in das Gesicht der Mutter, können Filme immer wieder diesen beglückenden Zustand mit ihren Mitteln herstellen. Das umwerfend schöne Gesicht Ava Gardners kann auf die Säuglings-Zuschauerin und Zuschauer einen extrem verführerischen Reiz ausüben. Aus Lewinscher Sichtweise würde es sich beim Sehen zugleich um das Auffressen bzw. das Aufgefressenwerden handeln. Der Kontakt mit dem Film besteht demnach in einer besonderen Form der Interaktion. Es wäre unrichtig anzunehmen, daß es nur zu Veränderungen in den Zuschauern oder in den Interpreten kommt. Auch der Film erfährt Veränderungen, eben durch die psychischen Verarbeitungsprozesse des Publikums (vgl. auch Thompson 1998).

## 2. Die Welt der vermischten Sinneswahrnehmungen – der vermischten Gefühle

Aufgrund der Ergebnisse der Säuglingsforschung von D. Stern (vgl. insbes. 1977, 1990) läßt sich die These formulieren, daß für die frühkindliche vorsprachliche Erlebniswelt nicht ein Entweder-Sehen-oder-Essen, sondern ein ganzheitliches vorsprachliches Erleben besteht. Stern (1977) geht davon aus, daß der Säugling über die angeborene Fähigkeit zur „amodalen Wahrnehmung“ (ebd., S. 77) verfügt, nämlich „Wahrnehmungserlebnisse aus einer Sinnesmodalität in eine andere zu übertragen [...] einen Informationstransfer von einem Modus in einen anderen vorzunehmen“ (ebd., S. 74 f.). Aus dieser Sicht ist die Vermischung von Sehen (visueller Wahrnehmung) und Essen (taktiler Wahrnehmung) Teil einer ganzheitlichen, vorsprachlichen frühen Erfahrung des Säuglings, die in der Interaktion mit der Mutter und anderen Objekten ihre Formung erfährt. Ähnliches meint Spitz, wenn er, physiologisch formuliert, vom „Überfließen“ beim Säugling spricht, der einen in einem sensorischen Bereich gesetzten Reiz durch Reaktionen beantwortet, die einem anderen zugehören. Das „Überfließen“ führt beispielsweise zu einer Vermischung zwischen verschiedenen Sinneswahrnehmungen, die der Säugling in der Urhöhle macht. Stern verankert die unterschiedlichen Sinneswahrnehmungen hingegen im Verhalten und in den Gefühlen des Kleinkindes.

Im Tagebuch eines Babys (1990) schildert Stern eindrucksvoll, wie anhand der Einführung von Sprache die ganzheitliche Erlebnis- und Erfahrungswelt des kleinen Kindes, die im Impliziten angesiedelt ist, zusammenbricht und wie „gleichberechtigte Elemente ganz verschiedener Sinnesmodalitäten: Intensität, Wärme, Vibration und Leuchtkraft“ (ebd., S. 131), auf visuelle Wahrnehmung reduziert werden<sup>11</sup>. Der kleine

---

<sup>11</sup> Stern (2004) kommt auf dieses Beispiel zurück, um das nicht bewußte implizite Wissen vom unbewußt verdrängten Material abzugrenzen.

Joey hatte im Alter von sechs Wochen in seinem Kinderzimmer den Reflex wahrgenommen, den ein Sonnenstrahl am frühen Morgen auf dem Boden seines Kinderzimmers hinterlassen hatte. Im Alter von knapp zwei Jahren begegnet er seinem Freund dem Sonnenstrahl wieder an einem frühen Morgen in seinem Kinderzimmer. Joey „sieht den Sonnenschein auf Wand und Fußboden. Er geht zu einem Lichtstreifen, der auf dem dunklen Holzboden liegt. Ganz fasziniert läßt er sich auf Hände und Knie nieder. Er sieht das Licht. Er berührt es mit der Hand. Er beugt sich hinunter und berührt den Sonnenstrahl mit den Lippen. In diesem Moment kommt seine Mutter zurück und sieht ihn. Sie ist überrascht und etwas angeekelt. Sie ruft: ‘Laß das sein Joey, was tust du da?’ Er starrt auf das Sonnenlicht und blickt dann seine Mutter an. Sie geht zu ihm, beugt sich zu ihm hinab, legt den Arm um ihn und sagt besänftigend, sogar mit einem Lächeln: ‘Das ist doch nur ein Sonnenschein, mein Schatz. Den darf man nur anschauen. Es ist doch nur Licht auf dem Fußboden. Den Sonnenschein kann man doch nicht essen! Er ist schmutzig.’ Joey sieht sie eine Weile an und schaut dann zurück zu dem Sonnenlicht auf dem Boden. Er löst sich aus ihren Armen und geht aus dem Zimmer“ (ebd., S. 127).

Zum Faszinierenden des Films gehört, daß er es mit Hilfe seiner technischen Mittel, beispielsweise der Manipulation der Beleuchtung und der Montage vermag, dem Publikum vorübergehend die verloren geglaubte, aber zugleich um so mehr herbeigesehnte ganzheitliche, vorsprachliche, affektiv hoch besetzte Weltsicht zu ermöglichen, in sie einzutauchen wie der kleine Joey in den Sonnenstrahl eingetaucht war. Die (Wieder-)Herstellung dieser vorsprachlichen Welt macht aus dem Sonnenstrahl nicht nur etwas Sichtbares, sondern auch Eßbares, etwas, was man anfassen kann. Metaphorisch gesprochen, können die Zuschauer die Filmbilder in den Mund nehmen, sich

in ihnen baden, mit ihnen tanzen wollen und phantasieren, mit ihnen eins zu werden. Das Gefühl von Desorientierung, Irritation und Ernüchterung, das häufig in jedem von uns nach dem Verlassen des Kinosaales auftaucht, markiert schmerzlich den Bruch zwischen der kurzzeitig wiedergefundenen, befriedigenden ganzheitlichen „Welt der vermischten Sinneswahrnehmungen“ und der Welt der Worte. Lewin hatte vom triebtheoretischen Standpunkt aus im Kontext mit der Entwicklung des Wirklichkeitssinnes drei Stufen unterschieden, die orale, die sensomotorische und die verbale, und zieht den Schluß: „Die Welt wird immer weniger eßbar“ (Lewin 1950, 175).

## **VI. Weibliche Rezeption von Film**

### **1. Anmerkungen zur feministischen Filmtheorie**

In diesem Kapitel soll geklärt werden, worin weibliche Aneignung von Film besteht, und eine Beziehung zu den im vorangegangenen Kapitel vorgetragenen Thesen über die primitiven Wahrnehmungsprozesse und Bewußtseinszustände hergestellt werden. Mit der Annahme von einer genuinen weiblichen Filmrezeption stelle ich Laura Mulveys (1978) These von der Verschweißung des Kamera-Blicks mit dem männlichen Zuschauerblick, die diese im Rückgriff auf Lacans Spiegelstufe und das Freudsche Konzept von der Schaulust aufgestellt hatte, in Frage. Über die universell gültige Blickorientierung, die Mulvey insbesondere für das narrative Hollywood-Kino postuliert, wird eine vorgängige Beziehung zwischen Kamera (Film) und Zuschauer festgeschrieben, die zwischen den Polen des voyeuristischen Filmvergnügens der Männer und der exhibitionistischen Zurschaustellung der Frau im Film aufgespannt ist. Mulveys bahnbrechende Arbeit *Visuelle Lust und narratives Kino* (1978) faßt theoretisch den Ausschluß der Frau als handelndes und Bedeutung verleihendes Subjekt aus dem Film, kritisiert aber zugleich auch diese Situation. Mulveys Thesen vom aktiven männlichen

Blick auf die Frau, die zum Angst- und Lustobjekt des Mannes wird, sind nicht unhinterfragt geblieben. Seit damals haben Filmtheoretikerinnen und Filmtheoretiker untersucht, wie weibliches Vergnügen am narrativen Kino theoretisch formulierbar ist, was die Frauen dazu veranlaßt, massenhaft ins „Männerkino“ (vgl. Koch 1981) zu gehen. Renate Lippert (1994) hat einen Literaturüberblick über feministische Filmtheorie gegeben. Kontrovers seien innerhalb der feministischen Filmtheorie die Themen der Bedeutung des männlichen Blicks, die Schaulust und die der Identifizierungen diskutiert worden. Indem Mulvey davon ausgeht, daß durch den Film ausschließlich phallische Identifizierungen in den Zuschauern ausgelöst werden, kann sie die Vielfalt unterschiedlicher, insbesondere präödipler Identifizierungen nicht erfassen. Gertrud Koch (1981) geht von einem weiblichen Voyeurismus aus und betont, daß es für Frauen lustvoll sei, andere Frauen anzublicken. Rodowick (1982), Studlar (1985) und Bergstrom (1979) verweisen darauf, daß beim Filmsehen eine Vielzahl von Identifizierungen mobilisiert werden. Studlar (1985) bezieht sich auf Lawrence Kubie, der von einem triebhaften Verlangen spricht, männlich und weiblich zugleich sein zu wollen. „Durch die Beweglichkeit der multiplen, fließenden Identifikationen erlaubt der kinematographische Apparat dem Zuschauer das Erlebnis der Lust [...], beide Geschlechter zu sein“ (ebd., S. 23). Diese Form der Befriedigung werde im Alltag, in dem der Sekundärprozeß vorherrsche, kaum sichtbar. Im Gegensatz zu Mulvey, die vom männlichen Blick auf die Frau, von der Kastrationsangst des Mannes ausgeht, der die Frau fetischistisch überhöht, beispielsweise im Vamp, um ihrer Penislosigkeit nicht gewahr zu werden, postuliert Studlar einen weiblichen Blick, der dem der wiederbelebten frühen, oralen Mutter gleiche, die mit ihrem Blick ihr Kind liebevoll umfange, es aber auch ihre Macht spüren lasse. Studlar geht von einer Identifizierung der Frauen mit diesem liebevollen, aber auch kontrollierenden Blick aus. „Die Frau sieht den

Zuschauer in diesen Filmen [gemeint sind Filme des Regisseurs von Sternberg, M.Z.] direkt an, ungeachtet des unausgesprochenen filmischen Gesetzes, das die illustrationsbrechende Konfrontation mit solchen Blicken verbietet. Dieser Akt ist der Erwidern des Blicks durch die mächtige orale Mutter verwandt“ (ebd., S. 35). Wie später<sup>12</sup> anhand meiner Analyse des Films *Gilda* auszuführen sein wird, hat mir der direkte Blickaustausch mit der Protagonistin ermöglicht, in Gilda eine wünschende und handelnde Figur zu erkennen, die üblicherweise als gefährlicher, aber auch manipulierbarer Vamp gefeiert wird, der dem Blick des Mannes ausgesetzt ist. Koch (1988) hatte Muveys Ansatz hinterfragt und darauf aufmerksam gemacht, daß die These von der Verschweißung des männlichen Kamera-Blicks mit dem männlichen Zuschauerblick weibliches Vergnügen am Film nicht erklären kann. Sie formuliert Hypothesen über die vorsprachliche Qualität der Filmbilder und führt dazu aus: „Die Rolle des Publikums wäre dann gar nicht so festgeschrieben auf die spätere des Voyeurs hin, der ja einen intentional gerichteten Blick hat (auf die phallische Frau hin), sondern ebenso vergleichbar dem sprachlosen Säugling, der sich, in die Arme der Mutter gelehnt, an einer Welt vorbeitrugen läßt, zu der er sich umstandslos dazuzählt. Vielleicht ist die Kamera nicht erst vom Schlüsselloch, sondern schon im Kinderwagen erfunden worden“ (ebd., S. 26). Mein Untersuchungsinteresse fokussiert auf die Herausarbeitung spezifisch weiblicher Wahrnehmungen der Zuschauerin, von der Lust der Frauen am Medium Film, die nicht nur männliche, sondern auch weibliche Protagonisten begehren.

## **2. Weiblichkeit in der Psychoanalyse**

Es ist hier nicht der Ort einer ausführlichen Darstellung der Weiblichkeitstheorie Freuds und der vielfältigen Revisionen, die später von Psychoanalytikerinnen und Psycho-

---

<sup>12</sup> Vgl. Kap. IX, 1, b. „Gilda – weiblich gesehen“

analytikern vorgenommen wurden. Zusammenfassend kann gesagt werden, daß sich die Kritiker einig sind in der Zurückweisung der Freudschen Annahme von einem männlichen Entwicklungsmodell, das zugleich Geltung für die Entwicklung von Weiblichkeit beansprucht und der ausschließlichen Bedeutung des Phallus für beide Geschlechter – Freud hatte bekanntlich für die infantile Genitalorganisation (1925) die These vom Primat des Phallus für beide Geschlechter aufgestellt. Auch der sich aus dieser Theorie ergebende Status der Frau als eines Mangelwesens, das den Verlust (oder den nie besessenen) Penis kompensatorisch ausgleicht über die Geburt eines Kindes, und der von Freud angenommene, aus dem Mangel sich speisende Penisneid als normalem Durchgangsstadium in der Entwicklung des kleinen Mädchens zur Frau ist heute nicht mehr Gegenstand der Debatte (vgl. dazu auch Blum 1996). Die insbesondere aus dem amerikanischen Sprachraum kommende Gegenüberstellung zwischen Sexualität einerseits und Psychologie der Frau andererseits, bzw. sexuelle Ausstattung versus Genderidentität (vgl. insbes. Stoller 1976; Tyson 1996), ist in Europa nur teilweise aufgenommen worden. In dieser Zweiteilung wird die ursprünglich von Freud postulierte Sexualität als Manifestation der Libido in ein biologisches und ein soziales Konzept aufgelöst. Ich halte es bei meiner Konzeptualisierung von Weiblichkeit in bezug auf die Triebausstattung mit Freud, der auf die sexuelle Erregbarkeit des Körpers in seiner Annahme von erogenen Zonen verweist. Ich mache deshalb auch keinen Unterschied zwischen weiblicher Sexualität und weiblicher Psychologie. Weiblichkeit zeichnet sich m.E. durch spezifische Sexualität, Affekte und Kognition aus. In den „Drei Abhandlungen ...“ (1905) macht Freud auf den Austausch zwischen Säugling und Mutter aufmerksam; allerdings implizit unter Zugrundelegung der männlichen Entwicklung. „Der Verkehr des Kindes mit seiner Pflegeperson ist für dasselbe eine unaufhörlich fließende Quelle sexueller Erregung und Befriedigung von erogenen

Zonen, zumal da letztere – in der Regel doch die Mutter – das Kind selbst mit Gefühlen bedenkt, die aus ihrem Sexualleben stammen, es streichelt, küßt und wiegt und ganz deutlich zum Ersatz für ein vollgültiges Sexualobjekt nimmt“ (Freud 1905, S. 124). Dieses Zitat Freuds und seine These, daß „die Objektfindung [...] eigentlich eine Wiederfindung“ (ebd., S. 125) sei, ist für meine Zwecke der Herausarbeitung der Entwicklung von Weiblichkeit über das Zusammenspiel zwischen Mutter und Tochter, also von einem objektbeziehungstheoretischen Standort aus, von Bedeutung. Freud hatte sich ja bekanntlich nicht für einen Objektbeziehungscharakter seiner Theorien stark gemacht – im Gegenteil: für ihn war in anderen Arbeiten (vgl. Freud 1905; 1915) das Objekt sogar das Variabelste am Trieb.

### **3. Die homosexuelle Phase in der weiblichen Entwicklung**

Ausgehend von der Auswertung zahlreicher psychoanalytischer Behandlungen von Frauen habe ich eigene Theorieansätze zur Weiblichkeit formuliert (vgl. Zeul 1993; 1994; 1995) Insbesondere die Behandlung einer homosexuellen Patientin gab mir Anlaß, die zuerst von Lampl-de Groot (1927) postulierte und später von Freud bestätigte Phase eines negativen Ödipuskomplexes des Mädchens, welches dieses im Verlauf seiner Entwicklung regelmäßig durchlaufe und in dem es mit seiner als männlich phantasierten Klitoris seine Mutter sexuell verführen wolle, in Frage zu stellen. Im Gegensatz dazu gehe ich davon aus, daß sowohl aktives Verführen als auch der Wunsch nach Verführtwerden diese Phase kennzeichnen. In psychoanalytischen Behandlungen konnte ich mich immer wieder davon überzeugen, daß Widerstände gegen die Wiederbelebung der mit dieser Phase verbundenen Affektivität pathologische Entwicklung nach sich ziehen. Die Abwehr der Patientinnen bestand häufig in der Entwertung der Analytikerin und in einer Überbewertung von männlichen Eigen-

schaften. Ich habe eine für die weibliche Entwicklung konstitutive homosexuelle Phase postuliert, die sich aus zwei Entwicklungsstufen zusammensetzt, in deren Zentrum ein intensiver Austausch zwischen Mutter und Tochter steht und die den Grundstein für die Entwicklung von Weiblichkeit legt<sup>13 14 15</sup>. Im Gegensatz zu den frühen Kritikerinnen und Kritikern der Weiblichkeitstheorie Freuds (vgl. Horney 1923; Jones 1935) gehe ich nicht von einer zu Beginn des Lebens bestehenden Weiblichkeit aus, sondern vertrete die Auffassung, daß sich erst im Austausch mit den Liebesobjekten und über die Integration des eigenen Körperbildes in psychische Repräsentanzen Weiblichkeit konstituiert. „Im Verlauf der ersten Lebensjahre [bildet sich] in Anlehnung an orale, anale und genitale Befriedigungsmodalitäten eine gleichgeschlechtliche Anziehung heraus [...]. Von einer homosexuellen Liebe im strengen Sinn kann erst nach der Entdeckung des Geschlechtsunterschieds gesprochen werden, wenn sich das Mädchen als kleine Frau und nicht als kleiner Mann der Mutter sexuell zuwendet. Dieser gleichgeschlechtlichen Liebe gehen Vorstufen voraus, in denen die körperliche Ausstattung und das Körpererleben wesentliche Lustquellen bilden, wobei es zunächst nicht um weibliche Körperlichkeit im engeren Sinne geht, sondern um eine lustvoll erlebte Gleichheit der Körper und des Empfindens. Ich bin der Auffassung, daß die Phase der gleichgeschlechtlichen Liebe in der hier vertretenen weitgefaßten Form integraler Bestandteil von Weiblichkeit sowohl in ihrer homo- als auch in ihrer heterosexuellen

---

<sup>13</sup> Vgl. Zeul (1993a)

<sup>14</sup> Kimble Wrye, Harriet K. (1993) hat in ihrer Arbeit „Erotic Terror: Male Patient's Horror of the Early Maternal Erotic Transference“ auch auf diese frühe Phase in der weiblichen Entwicklung, der sie ebenso wie ich strukturierende Qualität beimißt, verwiesen. Sie diskutiert allerdings die Angst und das Erschrecken des Mannes angesichts der Wiederbelebung dieser Phase in der psychoanalytischen Behandlung. Sie führt diese Angst, ebenso wie Fast (1984) und Zeul (1994) auf die Kastrationsängste des Mannes zurück.

<sup>15</sup> Poluda-Korte, Eva (1993). Die Autorin spricht im Kontext mit der Annahme von einer frühen Verliebtheit des kleinen Mädchens in die Mutter vom „lesbischen Komplex“. Sie verweist darauf, daß (im Idealfall) der Stillvorgang lustvoll erlebt wird sowohl von Mutter als auch vom Säugling. Die Autorin spricht von einer frühen Sexualität innerhalb der Mutter-Kind-Dyade. Auch im Wickelakt komme es zu sexuellen Stimulierungen und zugleich zu einer Spiegelung „durch den Umgang mit seinem Unterleib und dem begleitenden Gesichtsausdruck der Mutter“ (ebd., S. 84).

Ausgestaltung ist“ (Zeul 1994, S. 313 f.). Mit der Annahme, daß es sich in einer ersten Stufe in der weiblichen Entwicklung um lustvoll erlebte Gleichheit und nicht um ein spezifisches weibliches Empfinden handelt, knüpfe ich an Irene Fast (1984) an, die davon ausgeht, „daß das geschlechtsrelevante Erleben der Kinder [...] zunächst undifferenziert ist. [...] Das heißt, daß die Kinder selbst ihre Erfahrungen nicht geschlechtsbezogen kategorisieren. In dieser Hinsicht ist ihre Erlebnisweise also undifferenziert“ (ebd., S. 3) Die zweite Stufe innerhalb der homosexuellen Phase, die in etwa mit der Einführung von Sprache und der Entdeckung der Geschlechterdifferenz einhergeht, ist gekennzeichnet durch die Blüte mädchenhafter Liebe für die Mutter, in der der Vater zwar durchaus als anwesend erlebt, nicht aber zum Objekt weiblicher Begierde wird. Die Entwicklung einer gleichgeschlechtlichen Liebe wird erleichtert durch die bereits in der ersten Stufe im intimen Austausch zwischen Mutter und Tochter lustvoll erfahrene Gleichheit der Körperlichkeit und der Sensibilität. Auch Bernstein (1983; 1990) hatte auf das Erleben von Gleichheit aufmerksam gemacht. In ihrer Arbeit über die Entstehung des weiblichen Überichs (1983) hatte sie darauf verwiesen, daß die Mutter den Körper ihrer Tochter als ihr vertraut erlebe, er erinnere sie an ihren eigenen Mädchenkörper. Sie könne sich deshalb auch leichter mit der Tochter als mit dem Sohn identifizieren. „Diese mütterliche Erfahrung teilt sich [...] offen und verdeckt mit. Das Mädchen erlebt früh ‘Gleichheit‘“ (ebd., S. 626)<sup>16</sup>. An anderer Stelle führt Bernstein aus, daß die Mutter dem Mädchen Gleichheit spiegele, womit sich dieses seinerseits identifiziert. Bernsteins Ausführungen zu den Körpererfahrungen des kleinen Mädchens im Austausch mit der Mutter lassen sich gut mit meinem Modell von der homosexuellen Phase in der weiblichen Entwicklung in ihrer geschlechtsunspezifischen und ihrer geschlechtsspezifischen Ausgestaltung verbinden. Das frühe Zusammenspiel zwischen

---

<sup>16</sup> Chodorow, Nancy (1978) stellt ebenfalls das Erleben des Mädchens von Gleichheit ins Zentrum ihrer Argumentation, allerdings geht sie dabei nicht von psychoanalytischen, sondern vielmehr von einem sozialpsychologischen Gesichtspunkt aus. Vgl. auch Bernstein (1990).

Mutter und Tochter vollzieht sich ja zuallererst auf einer körperlichen, im Freudschen Sinne körperlich-sexuellen Ebene. Erst im Verlauf von Wachstumsprozessen kommt es zur Herausbildung von Sprache und von Selbst- und Objektrepräsentanzen, ohne daß das frühe Erleben völlig aufgegeben würde.

Ausgehend von Freuds Postulat, daß das Ich zuallererst ein körperliches sei, skizziert Bernstein (1990) die Körpererfahrung des kleinen Mädchens im Austausch mit der Mutter, in der Erfahrung mit seiner eigenen Körperausstattung und der Geschlechtszuschreibung durch die Eltern noch vor der Geburt ihres Kindes. Sie betont das Verdienst Freuds, Körper und Psyche miteinander vereint zu haben, „Freud erzielte eine konzeptuelle Einheit zwischen Körper und Psyche. [...] Er konzipierte im Grunde die tiefreichende und kontinuierliche Einwirkung des Körpers auf die Entwicklung und Funktionsweise der Psyche“ (ebd., S. 531). Das Körperliche wird nicht entdeckt, sondern vielmehr erfunden (vgl. Lewin 1969, S. 58 f.). Der Autor diskutiert das Hergestellte des Körperlichen am Beispiel des Phantomschmerzes. Das Körperliche bilde sich zwar über die Wahrnehmung der eigenen körperlichen Ausstattung, überwiegend jedoch über die an anderen Personen wahrgenommene heraus (vgl. Greenacre 1948). Diese Ausführungen unterstützen meine Annahme von der Bedeutsamkeit der Gleichheit im Erleben von Mutter und Tochter im Sinne der von der Mutter gespiegelten Körperlichkeit. Bernstein moniert, daß es für Freud nur den männlichen Körper gegeben habe, von dem ausgehend er die psychische Entwicklung von Mann und Frau gleichermaßen postuliert. Ich stimme D. Bernstein (1990) zu, die in der spezifischen weiblichen Körperausstattung, der Unabgegrenztheit zwischen genitaler und analer Erregbarkeit Auswirkungen auf weibliche Kognition und Erleben ausmacht. „Wenn es [das Mädchen] die eigenen Genitalien [...] berührt, gibt es eine Diffusion von Sinnesempfindungen auf

andere Regionen. [...] Die Lokalisierung verschiebt sich nicht nur innerhalb des Genitales, von der Klitoris zur Vagina, sondern auch auf das Becken sowie auf urethrale und anale Sinnesempfindungen“ (ebd., S. 535). Ich widerspreche ihr jedoch, wenn sie aus der Diffusität der Körperausstattung des kleinen Mädchens, die sie auch in Zusammenhang bringt mit der frühen diffusen Wahrnehmung der Mutterfigur, ausschließlich die Entwicklung kognitiver Diffusität, nicht klar denken zu können, ableitet. Mir geht es darum, die konstruktiven Auswirkungen zu betonen, die aus der Wahrnehmung der diffusen sexuellen Erregbarkeit des Körpers und dem körperlich und affektiv intensiven Austausch mit der frühen Mutter resultieren können im Sinne der später sich entwickelnden weiblichen Flexibilität, die selbstverständlich auch der Abwehr unterliegen kann.

Ich habe die regressive Wiederbelebung der homosexuellen Phase in psychotherapeutischen Behandlungen und psychoanalytischen Interviews mit spanischen Arbeitsremigrantinnen (Zeul 1995), die durch die Migrationsrealität schwer traumatisiert waren, ausführlich dargestellt. Dort diente den Arbeitsemigrantinnen die Wiederbelebung dieser frühen Entwicklungsphase der phantasierten Wiedervereinigung mit einer großartigen, allzeit zur Versorgung bereitstehenden Mutterfigur als Versuch der Meisterung der traumatischen Erfahrung mit Emigration. Abgekapselt in ihre innere Welt der phantasierten Einheit mit einem großartigen Spanien (der omnipotenten Mutter) gelang es diesen Frauen, die von außen auf sie zukommenden Frustrationen zu verleugnen. Die prolongierten Regressionen jedoch, die häufig über viele Jahre wirksam waren, führten bei der Rückkehr der Frauen nach Spanien und der damit verbundenen Konfrontation mit der spanischen Realität, die nicht identisch war mit ihrer Phantasie von der großartigen (Spanien)-Mutter, zu schweren Depressionen. Eine passagere

Regression auf dieses frühe Stadium in der Entwicklung, das sich durch mangelnde Differenzierung zwischen einem auftauchenden Selbst und den Objekten, zwischen Innen und Außen sowie durch eine partielle Wiederbesetzung früher, primitiver Identifizierungen mit einer als omnipotent phantasierten Mutter auszeichnet, kann jedoch durchaus kreative, entwicklungsfördernde Prozesse freisetzen. Beim Filmsehen kommt es zu dieser passageren Regression. Frauen fällt es leichter als Männern, eine vorsprachliche, farbenreiche Mutter-Beziehung zurückzukehren. Introjektionsprozesse sind der von mir weiter oben beschriebenen ersten Stufe in der homosexuellen Phase zuzuordnen, sie beschreiben einen körperlichen Prozeß, mit Hilfe dessen Teile eines sexuell begehrten Objekts in das Ich aufgenommen werden. Die Übersetzung des Wunsches in Sprache, sich über Introjektionen mit Anteilen des Objekts zu vereinigen, befördern psychisches Wachstum. Nun wäre es freilich irrig, davon auszugehen, daß die regressive Wiederbelebung der präverbalen Phase nur Frauen vorbehalten sei. In Psychoanalysen von männlichen und weiblichen Patienten zeigten Frauen allerdings häufig bereits zu einem frühen Zeitpunkt in der Behandlung Bereitschaft zu passagerer Regression, die die Wiederbelebung der homosexuellen Phase fördert. Männliche Patienten hingegen begegnen der Analytikerin mit mehr Zurückhaltung und Mißtrauen, sie verbergen ihre Sehnsüchte nach einer regressiv sexuell konnotierten lustvoll erlebten Wiedervereinigung mit der frühen Mutter nicht selten unter der Sexualisierung der Beziehung zur Analytikerin, um auf diese Weise Kastrationsängste abzuwehren. Viele insbesondere traumatisierte männliche Patienten treten nicht selten vorübergehend die Flucht aus der analytischen Beziehung an und schützen sich auf diese Weise vor ihrem eigenen Wunsch nach Nähe und Intimität. Die Abwehr gegen das Eintauchen in die präverbale Phase, die durch Einheit mit der Mutter gekennzeichnet ist, stellt sich für Frauen weitaus weniger rigide und starr dar als für Männer, die fürchten, durch die

Rückkehr in eine frühe lustvoll erlebte Mutterbeziehung ihrer Geschlechtlichkeit beraubt zu werden.

Irene Fast (1984) betont den traumatischen Charakter, der mit der Entdeckung des Geschlechtsunterschieds für Jungen und Mädchen gleichermaßen verbunden ist. Die Autorin geht davon aus, daß der Junge die Entdeckung der Verschiedenheit seines Körpers von dem der Mutter schmerzlich erlebt. Diese frühe körperliche Trennung beeinträchtigt das psychische Wachstum des Jungen nachhaltig; die Trennung von ihrem Körper kann später – so Fast – nur vorübergehend im Geschlechtsverkehr rückgängig gemacht werden. Sowohl die traumatischen Erfahrungen des Verlusts der phantasierten narzißtischen Omnipotenz, männlich und weiblich zugleich zu sein (vgl. Fast 1984), aber insbesondere die gefürchtete Gefährdung seiner eigenen Geschlechtlichkeit aufgrund von Kastrationsängsten bedingen eine stärkere Verdrängung der frühen Einheit mit der Mutter beim Jungen und eine nachträgliche, nach Einführung der Sprache, aggressive und/oder omnipotente, großartige Ausstattung ihres Bildes. Zugleich besteht unbewußt der Wunsch, das Trauma der Trennung zu verleugnen. Die Kastrationsangst ist eine dreifache. Einmal bedeutet sie die Aufrechterhaltung einer weiblichen Identifizierung nach der Entdeckung des Geschlechtsunterschieds, keinen Penis zu haben wie die Mutter, zum anderen ruft das libidinöse Festhalten an der Mutter als Liebesobjekt spätestens in der ödipalen Phase das gebieterische und verbotende Einschreiten des Vaters auf den Plan. Zusätzlich aber erlebt der Junge die Kleinheit seines Penis als beschämend, mit der er die Mutter im Vergleich mit dem Vater nicht befriedigen kann. Seine Kleinheit wird für ihn zur Quelle narzißtischer Kränkung. Auch das kleine Mädchen muß sich von der Mutter trennen. Doris Bernstein (1990) hebt die Schwierigkeiten dieser Differenzierung von der Mutter hervor; einerseits braucht es die

Mutter, um mit seinen Genitallängsten<sup>17</sup> fertig zu werden, andererseits aber sucht es auch insbesondere in der ödipalen Phase Eigenständigkeit und Unabhängigkeit zu erlangen. Und doch vollzieht sich die weibliche Entwicklung weitaus kontinuierlicher und nicht wie die männliche über schmerzliche Brüche mit der Mutter. Ich hatte 1995 ausgeführt: „Der Umstand, daß das Mädchen sich nicht von seinem ersten Liebesobjekt Mutter trennen muß, sondern zeitlebens freundliche und zärtliche Bindungen zu ihm aufrechterhalten kann, hat weitreichende Folgen für die Entwicklung“ (ebd. S. 187.) und – so sei hinzugefügt – einer spezifisch weiblichen Sensibilität, Affektivität und Kognition. Der Umgang erwachsener Frauen miteinander, ihre unproblematisch erlebten Körperkontakte, ihr Spiel mit dem Austausch von Kleidung, unausgesprochene Vertrautheit und Intimität verdanken sich ursprünglich dieser von mir postulierten homosexuellen Phase. Der vertraute, spielerische, lustbetonte Umgang zwischen Mutter und Tochter verliert für viele Frauen nicht seine Anziehungskraft und setzt sich in intensiven Frauenfreundschaften fort. Daß es in der frühen Kindheit und im Erwachsenenalter zu einem freundlichen Austausch mit der Mutter kommt, hängt ganz sicherlich weitgehend mit der spezifischen Art der frühen Mutter-Beziehung zusammen. Ich bin mir selbstverständlich bewußt, daß es auch andere weibliche Entwicklungsmöglichkeiten gibt als die von mir geschilderten. Mir erscheint es jedoch wichtig, den Aspekt der Gleichheit, der häufig zugunsten der Betonung der Verschiedenheit aufgegeben wird, hier stark zu machen. Meine Thesen zur Weiblichkeit fordern keineswegs Allgemeingültigkeit. Sie beruhen jedoch – wie bereits ausgeführt – auf eigenen ausgiebigen Erfahrungen in der psychoanalytischen Behandlung von Frauen.

---

<sup>17</sup> Bernstein unterscheidet drei weibliche Genitallängste: „Angst vor mangelnder Beherrschung des Zugangs, Angst vor Penetration und Angst vor Diffusion“ (1990, S. 530).

#### **4. Verliebtheit: Die Wiederbelebung der frühen großartigen Mutter-Tochter-Beziehung und Rezeption von Film**

Die zentrale These dieses Kapitels besteht in der Annahme, daß durch die Begegnung mit dem Film die weiter oben beschriebene frühe präverbale großartige Mutter-Tochter-Beziehung in der Interpretin und Zuschauerin kurzzeitig regressiv halluzinatorisch wiederbelebt wird, in der dem von der Mutter dem Mädchen gespiegelten Körperbild eine besondere Bedeutung zukommt. Diese Wiederbelebung prägt die Weise, wie die Inhalte eines Films erlebt werden. Sie verweist aber vor allem auf das Ausmaß der Tiefe der Regression, die beim Filmesehen ausgelöst werden kann. Ich habe weiter oben bereits darauf aufmerksam gemacht, daß Baudry (1975) von einem geschlechtsneutralen Gesichtspunkt im Kontext seiner Apparatustheorie die vom kinemathographischen Dispositiv ausgelöste Regression unter Verwendung des von B. Lewin (1946) in die psychoanalytische Theorie eingebrachte Konzept der Traumleinwand beschreibt.<sup>18</sup>

Üblicherweise wird in der Filmtheorie beim Beschreiben des Aneignungsprozesses von Film vom lustvoll erlebten gezielten Sehen, der Mobilisierung eines aufs Objekt gerichteten Schautriebes, gesprochen. Ich hatte weiter oben diese Wahrnehmung als eine mögliche, aber nicht allgemein gültige bezeichnet und ihr eine primitive, primäre Form zur Seite gestellt, nämlich die des primären Sehens, das von Essen und Einverleiben nicht zu trennen ist<sup>19</sup>. Der bereits erwähnte Prozeß der Introjektion, wie ihn Maria Torok versteht, den ich hier dazu verwende, den Austausch zwischen der frühen Mutter und ihrer Tochter zu beschreiben, dient mir dazu, weibliche Filmrezeption zu entwerfen. Der Prozeß der Introjektion ist natürlich geschlechtsneutral, aber in der

---

<sup>18</sup> Vgl. dazu meine ausführliche Darstellung und Diskussion dieses Konzepts und der damit verbundenen frühen oralen Objektbeziehung in Kap. IV, 1. Vgl. auch meine Ausführungen zur Theorie Baudrys in Kap. I.

<sup>19</sup> Vgl. Ausführungen zur Erweiterung der Oralität durch B. Lewin in Kap. IV

Annahme eines primären Austauschs zwischen der Mutter und dem Mädchen gewinnt er eine geschlechtsspezifische Prägung. Introjektion bezeichnet einen oralen Vorgang der Einverleibung von Teilen eines geliebten und begehrteten Objekts<sup>20</sup>. Die Zuschauerin verleibt sich beim Filmsehen die großartig ausgestattete Film-Mutter ein und wird vorübergehend eins mit ihr. Diese Wiederbegegnung, ja Verfügbarmachung der großartigen Mutter wird im Gegensatz zu früher, als das Mädchen von der Bereitschaft der Mutter, sich ihm zuzuwenden, abhängig, war nun aktiv herbeigeführt, gleichsam in eigene Regie übernommen. Mit dieser These stehe ich scheinbar im Widerspruch zur Annahme von der passiv regressiven Aneignung von Film über die Mobilisierung der Traumleinwand. Wie bereits ausgeführt, ist in der Erweiterung der Oralität durch Lewin<sup>21</sup>, zu der auch das Konzept der Traumleinwand gehört, ein aktives Element enthalten, nämlich das des Verschlingens. Die genußvolle Wahrnehmung einer weiblichen Filmfigur als Vamp oder als schöne, verführerische, geheimnisvolle Frau verdankt sich primitiven, schnell wechselnden Identifizierungen aus der frühen Mutterbeziehung (vgl. Studlar 1985). In ihnen können Frauen ein ideales Selbstbild wiederfinden. Die von Bernstein angemerkte Diffusität der Wahrnehmung der körperlichen Ausstattung des kleinen Mädchens, die nicht erlaubt, zwischen Genitalität und Analität zu unterscheiden, und die Unmöglichkeit der klaren Unterscheidung zwischen Selbst und Objekt haben eine Vielfalt von primitiven, ständig wechselnden Identifizierungen zur Folge. Die von Mulvey (1978) in die feministische Filmtheorie eingebrachte Auffassung von der fetischistischen phallischen Ausstattung der Frau als Vamp verdankt sich dem männlichen Blick. Wie bereits betont, verschließt sich diese These der Theoretisierung eines weiblichen Blicks.

---

<sup>20</sup> Vgl. Einführung des Konzepts der Introjektion in Kap. IV, 1

<sup>21</sup> Vgl. dazu die Trias der Oralität, die für Lewin im Schlafen, Verschlingen und Verschlungenwerden besteht. Vgl. dazu auch Kap. IV, 1.

Die Beziehung der Zuschauerin und Interpretin zum Film kommt unter der Annahme von der regressiven Wiederbelebung einer frühen Mutter-Tochter Beziehung dem Zustand einer extremen Verliebtheit gleich, in der „das Objekt an die Stelle des Ichs [...] gesetzt wird“ (Freud 1921, S. 126). Unter der hier vertretenen These der Rezeption von Film als Prozeß des Sehens und Essens in einem müssen sich die ausgelegten „cues“ dazu eignen, daß es bei dieser spezifischen, aktiv herbeigeführten Begegnung zu einem Ausbruch von Verliebtheit kommen kann; daß Interpretin und Zuschauerin auf ein geeignetes Introjektionsobjekt Film treffen, welches sich zur Einverleibung und zum Gefressenwerden eignet. Die Vorstellung, im Film einem vertrauten Körperbild zu begegnen, bezieht sich natürlich auf den Film als gestaltetem Ganzem, und nicht nur auf den Protagonisten und die Protagonistin. Mit weiblicher Filmrezeption bezeichne ich demnach einen Vorgang, in dessen Verlauf es zu einer durch die Wahrnehmung des Films ausgelösten halluzinatorischen Wiederbelebung der frühen Mutter-Tochter-Einheit und damit verbunden zu einem Zustand von primärer Verliebtheit kommt, der durch schlucken und geschluckt werden, sich fallen lassen und schlafen gekennzeichnet ist. Das Gefühl von Verliebtheit resultiert insbesondere aus den Folgen eines erfolgreichen Introjektionsprozesses, in dessen Verlauf das begehrte Mutter-Objekt in das Innere des Mädchens gelangt ist. Vereinfachend ließe sich sagen, der Film simuliere den weiter oben beschriebenen primären lustvollen Austausch zwischen Mutter und Tochter, in dem die Mutter zu einem Teil der Tochter wird und diese zu einem Teil von ihr.

Die weibliche Fähigkeit der Wiederbelebung dieser überwiegend vorsprachlichen Phase im menschlichen Erleben trifft im Film auf einen idealen Partner, der Sprache in Bilder verwandelt und dem ein vorsprachlicher Zug eigen ist. Aber so wenig wie der Film ein

bildhaftes, vorsprachliches Chaos<sup>22</sup> darstellt, sondern vielmehr ein nach formalen Vorgaben und Bedingungen geordnetes Ganzes bildet, so stellt die von mir postulierte homosexuelle Phase im Erleben des kleinen Mädchens kein unorganisiertes Stadium in der weiblichen Entwicklung dar; sie hat vielmehr strukturbildende Funktion für Weiblichkeit und bietet sich als Rezeptionsform von Film an. Freud war es bekanntlich nicht gelungen, in die frühe präverbale Mutterbeziehung des kleinen Mädchens einzudringen. Er führt sein Scheitern zuallererst darauf zurück, daß diese Facette im weiblichen Erleben in den Behandlungen von Frauen ihm verdeckt blieb durch die „Vaterbindung“ (Freud 1931, S. 519). „Alles auf dem Gebiet dieser ersten Mutterbindung erschien mir schwer analytisch zu erfassen, so altersgrau, schattenhaft, kaum wiederbelebbar, als ob es einer unerbittlichen Verdrängung erlegen wäre (ebd., S. 519). Er vergleicht dann auch die Frühzeit in der Entwicklung des Mädchens mit der „minoisch-mykenischen Kultur“ (ebd., S. 519), die der griechischen vorausgegangen ist.

## **5. Anmerkungen zur präverbalen Verliebtheit des Jungen in die Mutter**

Wenn ich im folgenden von der Möglichkeit des Mannes spreche, regressiv die frühe Mutter-Beziehung wieder zu beleben, dann widerspreche ich nicht meinen vorher gemachten Aussagen, daß mit der Einführung des Geschlechtsunterschiedes eine abrupte Trennung des Jungen von der Mutter stattfindet; daß er schmerzlich erleben muß, daß sein Körper verschieden ist von ihrem. Und doch ist diese Regressionsmöglichkeit auch für Männer nicht ausgeschlossen, wenngleich es für Frauen leichter ist, die frühe Mutter-Beziehung wieder aufleben zu lassen. In erfolgreichen psychoanalytischen Behandlungen von Patienten konnte ich mich von der Fähigkeit des Mannes überzeugen, in der Übertragung den frühen emotionalen und sexuellen Kontakt

---

<sup>22</sup> Vgl. David Bordwell u. Kristin Thompson (2001), Kap. III

mit der Mutter wiederzubeleben. Ähnlich wie bei Frauen leitet diese Regression progressive Entwicklungsschritte ein.

Ein 49jähriger Hochschulprofessor hatte im Nebenfach Filmgeschichte studiert. Er ist heute ein eifriger Kinogänger. In einer langen elfjährigen Behandlung gab es viele Situationen, in denen er auf aktuelle Filme zu sprechen kam oder in denen er mir Einfälle über Filmausschnitte mitteilte. Diese Momente waren immer atmosphärisch befriedigend, manchmal wirkten sie wie Inseln der Ruhe und der Ausgeglichenheit im Getöse vom Übertragungs- und Gegenübertragungsgerängele. Vor kurzer Zeit hatte der Patient einen Traum. Er fliegt in einem großen Flugzeug, das aber auch wie ein Kinosaal wirkt mit einer Reihe leerer Sitzplätze. Wir kamen nicht so recht vorwärts mit der Deutung des Traumes, als mir ein Versprecher unterlief. In einer der davor liegenden Sitzungen hatte mir der Patient die Funktion eines Holzstückchens zugewiesen, das verhindert, daß sich eine offene Tür schließt. Das spanische Wort für Holzstückchen ist „cuña“. Als ich mich darauf beziehen will, sage ich anstelle von „cuña“ „cuna“, auf Deutsch „Wiege“. Ich bin erstaunt und verstehe zunächst meine Fehlleistung nicht. Offenbar war ich in Identifizierung mit dem Patienten auf eine frühe Phase in seinem Erleben regrediert, die es mir nach der Reflexion meiner Fehlleistung ermöglichte zu erfühlen, was der Patienten mir mit seinem Traum mitteilen wollte. In der nächsten Stunde greift er meinen Versprecher auf und meint, in seinem Traum handele es sich offenbar um eine Flugzeug-Kino-Wiege. Die Wiederbelebung der Phantasie von der Flugzeug-Kino-Wiege regte die Assoziationen des Patienten auf eine Weise an, wie dies bisher, trotz der langen Behandlung, unüblich gewesen war. Er erlebe das Ins-Kino-Gehen häufig als Rückkehr in den Uterus der Mutter, teilte er mir in diesem Kontext mit. Offenbar hatte er die von mir angebotene Nahrung, die „Wiege-

Analyse“ in sich aufgenommen und fütterte mich nun seinerseits mit Einfällen. Die Rückkehr in die „Wiege-Analyse“ erlaubte ihm die Phantasie zu äußern, in meinen Bauch zurückkehren zu wollen, um dann wiedergeboren zu werden und ein neues, für ihn befriedigendes Leben führen zu können. Daß er sich diesen Wunsch eingestehen konnte, hing nach seinen Worten mit der intimen, sexuell getönten Vertrauensbeziehung zusammen, die ihn mit mir verband. Der Patient sprach in einer anderen Stunde davon, daß er sich nach zwanzigjähriger Ehe von seiner Frau trennen müsse; er habe das Gefühl, die Beziehung zu ihr halte ihn vom Leben ab. Während er sprach, überfielen mich schmerzhaft Darmkrämpfe, die mir fast die Luft nahmen. Ich hatte die Phantasie, es könne sich um Geburtswehen handeln. Einige Stunden später teilte mir der Patient mit, daß er morgens beim Duschen zum ersten Mal das Gefühl hatte, daß es für ihn doch noch eine erstrebenswerte Zukunft gäbe. Ich hatte demnach seine Geburtsphantasien körperlich inszeniert. Eine Übersetzung dieser körperlichen Reaktion in psychisches Erleben führte dazu zu verstehen, daß der Patient sich nach einem Leben sehnte, das er nicht mit der Ehefrau realisieren konnte. Dieses Thema hatte sich bereits vorher bei der Bearbeitung seiner Phantasie von der Kino-Wiege angekündigt.

Die Form des Erlebens und der Wahrnehmung von körperlicher und emotionaler Gleichheit, worin sich eine primäre Verliebtheit äußert, in der das heranwachsende Ich zu seiner Erweiterung das begehrte Objekt in sich aufnimmt, bleibt nach meinem Dafürhalten im späteren Leben erhalten und stellt die narzißtische Facette einer jeden neuen Phase von Verliebtheit dar – auch in der gegengeschlechtlichen. Wie bereits ausgeführt, ist davon auszugehen, daß auch in der männlichen Entwicklung Phantasien über diese frühe Gleichheit mit dem Körper und dem Empfinden mit der Mutter bestehen. Auch für den Mann könnte es beim Ansehen eines Films zur Verliebtheit in

die frühe, großartige und begehrenswerte Mutter kommen. Fast (1984) hatte bekanntlich auf den narzißtischen Charakter der ersten Phase in der menschlichen Entwicklung aufmerksam gemacht, die sie als geschlechtsübergreifend bezeichnet, in der Jungen und Mädchen phantasieren, männlich und weiblich zugleich ausgestattet zu sein. Der Junge kann in dieser Phase durchaus phantasieren, einen der Mutter ähnlichen Körper zu haben. Regressive Filmrezeption ist natürlich auch dem Mann möglich – wenngleich seine Regressionsmöglichkeiten auf die Phase der Wiedervereinigung mit der frühen Mutter eingeschränkt sind und für ihn möglicherweise andere Wahrnehmungsprozesse für Filmsehen bestimmend sind.

## **VII. Psychoanalytische Methoden der Filmanalyse**

### **1. Die Verwendung von Übertragung**

War der Fokus bisher auf die Herausarbeitung primärer, primitiver Bewußtseinszustände gerichtet, die der Film in der Zuschauerin auslöst, so soll jetzt geklärt werden, inwieweit diese Bewußtseinszustände auch ihren Niederschlag in einzelnen Filminterpretationen finden. Damit begeben mich auf ein komplexes und zugleich kompliziertes Terrain, auf dem theoretische Ausführungen zum Sehen und Essen eines Films mit dem narrativen Ansatz der Filminterpretation verknüpft werden. Wie bereits erwähnt, steht die Beziehung, die ich mit einem Film eingehe, zur Analyse an und nicht die Applikation von psychoanalytischen Theorieversatzstücken auf das Medium, auf seine formale und ästhetische Gestaltung. Nicht das Produkt, nämlich der fertige Film, sondern die Reaktion der Zuschauerin und der Interpretin auf den Film ist Gegenstand meiner Untersuchung. Die Prüf- und Qualitätskriterien ergeben sich aus einer Gegenüberstellung der Interpretationen mit dem im Plot festgelegten formalen Aufbau eines Films. An die Stelle des Patienten, mit dem der Analytiker und die Analytikerin

ihre gewonnenen Einsichten auf „Wahrheit“ überprüfen, kann die formale Gestaltung eines Films treten. An dieser Stelle möchte ich eine theoretische Klärung vornehmen. Für die Zuschauer, die ins Kino gehen, um sich zu unterhalten und für die Interpretin oder den Interpreten, die eine Filmanalyse erstellen, gilt gleichermaßen, daß sich ihnen beim Sehen eines Films regressive Bewußtseinszustände einstellen. Dies bedeutet, daß jede psychoanalytische Filminterpretation auch durch regressive Prozesse gekennzeichnet ist.

Wenn ich mich als Psychoanalytikerin daran mache, die Filmwirkung, die Auslösung unbewußter Botschaften, unbewußter, vorbewußter und bewußter Gefühle und Wünsche in der Interpretin zu untersuchen, so kann ich dies methodisch nur tun, indem ich mich auf die psychoanalytische Methode besinne, so wie ich sie aus der Behandlung von Patienten kenne, die im Dienst des Verstehens von fremdpsychischem Erleben steht. Der Film hingegen stellt kein psychisches, sondern ein materielles Gebilde dar. Die herkömmliche psychoanalytische Methode bedarf deshalb einer Modifikation im Hinblick auf den veränderten Erkenntnisgegenstand. Ich meine, daß diese Vorgehensweise, von der psychoanalytischen Methode auszugehen und sie der Erfassung von Filmwirkung anzupassen, legitim ist. Leuzinger-Bohleber (2002) verweist darauf, daß das Festhalten an der spezifischen psychoanalytischen Forschungsmethode ein Kriterium für die Wissenschaftlichkeit der Psychoanalyse sei. „Angesichts der Pluralität der Wissenschaften scheint die Psychoanalyse gut beraten, wenn sie auf der Eigenständigkeit ihrer spezifischen Forschungsmethode besteht, die zur Untersuchung unbewußter Phantasien und Konflikte im Rahmen des psychoanalytischen Settings und den damit verbundenen charakteristischen Prüf- und Wahrheitskriterien für ‘wahre’ versus ‘falsche’ Deutungen einzusetzen sind, und sich nicht in inadäquater Weise einem

ihr fremden und ungeeigneten Wissenschaftsverständnis unterwirft“ (ebd., S. 20, kursiv im Original). Meine Entscheidung, die psychoanalytische Behandlungsmethode, in der der Regression der Patienten in der psychoanalytischen Behandlung eine besondere Bedeutung zukommt, in modifizierter Form auf die Untersuchung von Filmwirkung bei psychoanalytischen Filminterpretationen anzuwenden, liegt diese These zugrunde. Darüber entsteht erneut eine Rezeptionsanalyse, die sich von der eingangs vorgelegten theoretisch ausgerichteten im Hinblick auf ihre Konkretisierung anhand von analysiertem Filmmaterial unterscheidet<sup>23 24</sup>.

Der Film ist im Gegensatz zu dem Partner oder der Partnerin der Analytikerin in der psychoanalytischen Behandlung nicht zum Mitspielen in einer gemeinsamen Aufführung bereit, so wie sich dieses im Spiel von Übertragung und Gegenübertragung konstellierte. Auch die Tatsache, daß sich aus der Begegnung zwischen der Interpretin und dem Film nicht ein sich ständig änderndes Prozeßgeschehen entwickelt, woraus sich immer neue Beziehungskonstellationen herstellen, so wie uns dies aus der psychoanalytischen Behandlung vertraut ist, macht die Verwendung der Dynamik von Übertragung und Gegenübertragung im Dienst des Erschließens unbewußter Botschaften aus einem Film unbrauchbar. Der Film überträgt nicht, ihm ist das Unbewußte äußerlich, deshalb kann bei den Reaktionen der Interpretin nicht von Gegenübertragung gesprochen werden. Ich selbst (vgl. Zeul, 1997) war in der Vergangenheit in den Fehler verfallen, bei meinen unbewußten Reaktionen auf das Medium von Gegenübertragung zu sprechen. Heute vertrete ich die Auffassung, daß sich nur die Alternative zwischen der Verfolgung von Identifizierungen mit dem Film oder die Verwendung von Übertragungen stellt. Ich optiere für letztere Vorgehensweise insbesondere deshalb, weil

---

<sup>23</sup> Vgl. meine ausführliche Darstellung des Verhältnisses von Theorie und Narration in Kap. VIII

<sup>24</sup> Auf die einzelnen methodischen Schritte bei der Herstellung der Filminterpretation komme ich in Kap. VIII zu sprechen.

über den Prozeß der Übertragung auch eine Veränderung des Films, nämlich die der Herstellung einer unbewußten Geschichte aus dem Plot möglich wird, während der Mechanismus der Identifizierung nur Veränderungen in der Interpretin festhält.

Übertragung ist kein Mechanismus, der nur in der psychoanalytischen Behandlung zu beobachten ist, er ist vielmehr ubiquitär. Die psychoanalytische Methode macht ihn sich aber zunutze, um fremdpsychisches Erleben im Hier und Jetzt der Behandlung zu verstehen und seine Verankerung in der Biographie der Patienten vorzunehmen. Freud war der Auffassung, daß Übertragungen eine Wiederholung vergangener früher Wünsche und Ängste der Patienten darstellten, die sich in der analytischen Beziehung, als Widerstand gegen das Erinnern manifestieren. Nach heutiger Auffassung steht die Dynamik der Beziehung zwischen der Analytikerin und dem Analytiker und dem Patienten und der Patientin im Zentrum psychoanalytischer Arbeit. Aus dieser Sicht ist in der Übertragung nicht nur eine Wiederholung der Vergangenheit zu sehen. In ihr drücken sich auch Ansätze für neue Erfahrungen aus, in denen die Antworten der Patienten auf Angebote, die ihnen die Analytikerin macht, enthalten sind. Kernberg (2004) hält die beiden Verständnisansätze von Übertragung den klassischen und den konstruktivistischen gegeneinander. „Der zeitgenössische Fokus auf die psychoanalytische Beziehung als einer Interaktion zwischen Übertragung und Gegenübertragung hat sich von der klassischen ´objektivistischen´ Definition der Übertragung als einer unbewußten Wiederholung pathogener Konflikte im Hier und Jetzt hinweg und auf eine ´konstruktivistische´ Betrachtung der Übertragung hinbewegt, die gespeist wird aus der Reaktivierung unbewußter Konflikte aus der Vergangenheit und der realistischen Reaktion des Patienten auf die Persönlichkeit, die Interventionen und die Gegenübertragung des Analytikers“ (ebd., S. 246 f., übers. von mir, M.Z). Auf die

Filmanalyse bezogen, bedeutet dies, daß einerseits beim Sehen eines Films unbewußte Phantasien, Ängste und Objektbeziehungen in der Interpretin mobilisiert werden, die allerdings schon immer überlagert und geprägt sind durch die aktuelle Begegnung<sup>25</sup> mit dem Film und die Wahrnehmungen der von ihm ausgelösten Gefühle. Aufgrund der Bedeutsamkeit der aktuellen Konfrontation mit Film sind auch neue Erfahrungen möglich. Dem Geschlecht der Analytikerin kommt bei dieser Begegnung eine bedeutende Rolle zu. Ich hatte weiter oben<sup>26</sup> bereits auf die spezifische weibliche Rezeption von Film verwiesen, bei der es regressiv halluzinatorisch zur Wiederbesetzung einer frühen Mutter-Tochter-Einheit kommt. Bei der Filminterpretation manifestieren sich diese regressiven Bewegungen in präödipalen Übertragungen, die ich an anderer Stelle<sup>27</sup> als Introjektionen bezeichnet hatte. Die Gegenüberstellung von der formalen Gestaltung des Films und meinen Interpretationen (vgl. Kap. IX) stellt einen Versuch dar, diese für Dritte nachvollziehbar und kritisierbar zu machen.

Anhand eines Beispiels möchte ich verdeutlichen, wie die reale Situation als Teil der Übertragung die Interpretation der Rezeption eines Films beeinflußt. Ich hatte den Musikfilm *Carmen* (1983) von Carlos Saura in Spanien und in Deutschland gesehen und war erstaunt über die überschäumende Begeisterung des deutschen Publikums im Vergleich mit der nüchternen und zurückhaltenden Reaktion in Spanien. In meiner Rezeptionsanalyse (vgl. Zeul 1984) hatte ich festgehalten: „Bei den deutschen Kritikern wird aus der ‘schönen Spanierin mit den traurigen Augen’ [so eine der spanischen Filmkritiken, M.Z.] die ‘hell auflodernde Stichflamme hitziger Empfindungen, die alle Vernunft wegbrennt‘“ (*Der Spiegel* vom 12.9.83) (ebd., S. 112). Meine Spanienkenntnis

---

<sup>25</sup> In Kap. VII, 2 komme ich im Zusammenhang mit der Erörterung der Begegnungsmomente (vgl. Stern et al. 1998; Stern 2004) ausführlich auf die Thematik der aktuellen Begegnung zu sprechen.

<sup>26</sup> Vgl. Kap. VI, Weibliche Filmrezeption

<sup>27</sup> Vgl. Kap. IV, 1

hatte mich den Film aus einer anderen Wahrnehmungsperspektive sehen lassen, in mir emotionale Distanz zur Publikumsreaktion in Deutschland geschaffen und mich in die Lage versetzt, die Inkorporationsphantasien, mit der sich das deutsche Publikum die Figur der Carmen einverleibte, zu benennen. In der raschen Verwandlung vieler deutscher Frauen in die leidenschaftliche Carmen, die u.a. ihren Ausdruck fand in den wie Pilze aus dem Boden schießenden Flamencokursen in den bundesrepublikanischen Städten, manifestierte sich eine offenbar ansteckend wirkende regressive Inkorporationsphantasie. Maria Torok (1968) hatte von der Introjektion, die sich das mit dem Objekt verknüpfte Triebversprechen einverleiben will, Inkorporationsphantasien abgegrenzt, die dann mobilisiert werden, wenn eine Introjektion mißlingt<sup>28</sup>. Mit Hilfe der Inkorporation soll das dem Individuum verlorengegangene Objekt halluzinatorisch wieder verfügbar gemacht werden. Anders als bei der Introjektion, in der Teile des Objekts in das Ich aufgenommen werden, um sein Wachstum zu befördern, beinhaltet Inkorporation, daß ein Objekt vom Subjekt halluzinatorisch einverleibt wird. Mit Hilfe dieser Phantasie macht das Subjekt es sich für seine Bedürfnisbefriedigung verfügbar. Das Objekt besetzt nun das Subjekt völlig, das von nun an von ihm beherrscht wird und deshalb seine Eigenständigkeit und Eigenart verliert. Inkorporation ist gekennzeichnet durch Sprachlosigkeit. In ihr verbirgt sich der unaussprechbare Wunsch nach Introjektion. Inkorporationsphantasien spielen eine Rolle bei der Entstehung schwerer Depressionen, bei denen, so Freud, „der Schatten des Objekts auf das Ich gefallen“ ist.

## **2. Die Bedeutung von „plötzlichen Momenten“ und „Momenten der Begegnung“ für die Analyse von Film**

Neben den Übertragungen auf den Film gibt es auch spontane unmittelbare Reaktionen auf das Filmmaterial oder auf einzelne Protagonisten und Protagonistinnen. Ich erwähne

---

<sup>28</sup> Vgl. Kap. IV

diesen Ansatz hier, ohne ihn allerdings anhand von Filminterpretationen nachzuvollziehen und damit einer methodischen Diskussion zuzuführen. Stern et al. (1998) haben, basierend auf der Säuglingsforschung, die Begriffe der „plötzlichen Momente“ (now moments), die Stern in seiner neuesten Veröffentlichung (2004) „Jetzt-Momente“ nennt und der „Momente der Begegnung“ (moments of meeting) eingeführt, die Teile des „impliziten Beziehungswissen“ darstellen<sup>29</sup>. Die Autoren gehen davon aus, daß implizites Beziehungswissen keineswegs auf die Säuglingszeit einzuschränken sei. In zahlreichen Begegnungen und im „Zusammensein-mit-Anderen“ (Stern et al. 1989, S. 978) auch im Erwachsenenleben spielt implizites Beziehungswissen eine bedeutende Rolle, auch dann, wenn sich die Interagierenden dessen nicht bewußt sind. In der psychoanalytischen Behandlung kommt es häufig vor, daß Übertragungsdeutungen sich aus implizitem Wissen speisen, das der Analytiker oder die Analytikerin im Laufe des Behandlungsprozesses über und mit dem Patienten oder der Patientin gesammelt hat. Stern et al. (1998) gehen davon aus, daß deutendes Vorgehen „Momente der Begegnung“ einleiten kann, so wie diese wiederum auch Übertragungen auslösen können. Mit der Betonung des Prozeßgeschehens im Gegensatz zur übereilten Suche nach Bedeutungen im psychoanalytischen Material des Patienten führte die Boston Change Process Study Group (1998) den Begriff des „Voranehens“ (moving along) ein (vgl. auch Stern 2004, S. 157). Mit dem Voranehen ist das gemeinsame Tun von Therapeut und Patient, das sich verbal und averbal Aufeinanderbeziehens in der psychotherapeutischen Sitzung gemeint. Die Erarbeitung der Bedeutung des psychischen Materials des Patienten wird bei diesem Vorgehen zweitrangig. Auch bei der Filminterpretation

---

<sup>29</sup> Zum Verständnis des Impliziten führen die Autoren aus: „In dynamischen Psychotherapien werden zumindest zwei Wissenskategorien, zwei Arten von Repräsentation und zwei Arten des Gedächtnisses konstruiert und reorganisiert. Es handelt sich zum einen um das explizite (deklarative) Wissen und andererseits um das implizite (prozedurale) Wissen. Ob wir es dabei tatsächlich mit distinkten mentalen Phänomenen zu tun haben, bleibt noch zu klären. In der gegenwärtigen Phase aber nehmen wir an, daß sie zum Zweck der weiteren Untersuchung getrennt voneinander betrachtet werden müssen“ (ebd., S. 976 f.).

gibt es ein Vorgehen; dies wird allerdings einseitig von der Interpretin angestoßen. Dieses Vorgehen begünstigt das Auftreten von „plötzlichen“ oder „jetzt Momenten“, die in „Momente der Begegnung, verwandelt werden können. Ich hatte anhand einer Fallgeschichte (Zeul 2004) auf die therapeutische Wirksamkeit der Verwendung von „plötzlichen Momenten (now moments) und „Momenten der Begegnung“ (moments of meeting) aufmerksam gemacht. Die „plötzlichen Momente“ stellen sich in jeder psychoanalytischen Behandlung, häufig vom Therapeuten oder der Therapeutin unbemerkt, her. Um ihre therapeutische Wirksamkeit zu nutzen, bedarf es „der emphatischen Haltung der Analytikerin, ihrer Sensibilität und ihres Einfühlungsvermögens für die Wahrnehmung solcher Momente“ (ebd., S. 603), um „plötzliche Momente“ in „Momente der Begegnung“ umzuwandeln und sie für die psychoanalytische Behandlung therapeutisch nutzbar zu machen. Auch in der Filmsituation spielt implizites Wissen eine wesentliche Rolle; es stellt sich häufig unbemerkt eine Reihe „plötzlicher Momente“ ein. Wenn sie wahrgenommen werden, dann sind sie in „Momente der Begegnung“ überführbar, die Aussagen über die implizite Beziehung zwischen der Interpretin und dem Film machen.

In seiner neuen Arbeit (2004) führt Stern das Konzept des „Gegenwartsmoments“ ein, der eine Zeitspanne umfaßt, in der es über „Jetzt-Momente“ („plötzliche Momente“) zu „Momenten der Begegnung“ kommen kann, der gelebte und gefühlte und nicht primär erzählte Erfahrung darstellt und der ein entwickeltes Selbstgefühl beim Individuum voraussetzt. Der „Gegenwartsmoment“ ist im impliziten Beziehungswissen angesiedelt, Bereits in seiner Auseinandersetzung mit André Green (2000) hatte Stern auf solche „Gegenwartsmomente“ aufmerksam gemacht, sie allerdings damals noch nicht so genannt. Sich vom *après-coup*, den Green als zentral für die Psychoanalyse herausstellt,

abgrenzend, hält Stern ihm entgegen, daß es bei der Säuglingsbeobachtung um den coup gehe, „die rohe Erfahrung-in-dem-Moment-in-dem-sie-erlebt-wird“ (Stern 2000, S. 475), womit er die Wahrnehmung der Interaktion zwischen Mutter und Kind aus der Perspektive des Kindes meint. Er vertritt die Auffassung, das der physikalische Zeitbegriff (Chronos), der für die Psychoanalyse Gültigkeit habe, „in der [der] gegenwärtige Augenblick als sich bewegender Punkt die Zukunft verschlingt und die Vergangenheit hinterläßt“ (ebd., S. 475) unbrauchbar sei für die Erfassung des Erlebens des Säuglings. Hier führe der phänomenologische Zeitbegriff weiter bei der Klärung dessen, was in einem gegenwärtigen Augenblick geschehe. Innerhalb dieses gegenwärtigen Augenblicks finde ein einzigartiges Ereignis statt, das in diesem Moment bereits Struktur erfährt. Dieser Augenblick setzt sich aus drei Teilen zusammen: „dem ‘Jetzt’, in dem der ‘originäre Eindruck’ zustande kommt; der unmittelbaren Vergangenheit des Jetzt’, das in einer ‘primäre Retention’ genannten Erinnerung mit gegenwärtig bleibt; und einer unmittelbaren als ‘Protention’ bezeichneten Zukunft des ‘Jetzt’, bei der es sich um ein Präfigurieren oder Antizipieren auf der Grundlage des Bewußtseins der ‘Retention’ handelt. Dieser gegenwärtige Augenblick wird von einem ‘vergangenen’ und einem ‘zukünftigen Horizont’ eingegrenzt, und die Bewegung vom einen zum anderen wird als ein einziges ganzes Ereignis mit zeitlicher Ausdehnung erfaßt“ (ebd., S. 476). Vielleicht kann für die Rezeption von Film der Vergleich mit dem vorsprachlich, ganzheitlich wahrnehmenden Säugling gezogen werden. Vielleicht gilt für die Erstellung einer psychoanalytischen Filmtheorie, deren Interesse u.a. dem Erforschen des unmittelbaren Erlebens von Filmen gilt, das, was Stern (2000) als coup – später sollte er diesen Begriff, wie bereits erwähnt, als „Gegenwartsmoment“ (2004) bezeichnen – in der Säuglingsforschung betont, nämlich sich der Untersuchung der „rohen momentanen Erfahrung“ (vgl. Stern 2000, S. 475) zu widmen, in der es zur

Auslösung von Gefühlen kommt, die sich in der Zeit von Augenblick zu Augenblick verändern und denen die Qualität von „Vitalitätskonturen“ (vgl. ebd., S. 478) oder „Vitalitätsaffekten“ (vgl. Stern 1985; 2004) zukommen<sup>30</sup>. Diese lassen „sich am besten in dynamischen kinetischen Begriffen erfassen [...], so wie ´wogend´, ´schwächer werdend´, ´flüchtig´, ´explosiv´, ´zögernd´, ´anstrengend´, ´beschleunigend´, ´abbremsend´, ´den Höhepunkt erreichend´, ´zerberstend´, ´langgezogen´. [...] Diese Vitalitätskonturen spiegeln nicht den [...] Inhalt einer Erfahrung wider, sondern eher die Art, wie sie gestaltet wird“ (ebd., S. 478). In seinem *Tagebuch eines Babys* (1990) schildert Stern das Augenblickserleben des sechs Wochen alten Joey so: „Diese einzelnen Augenblicke sind wie Einstellungen in einem Film. Sie laufen kontinuierlich hintereinander ab oder gehen ganz allmählich ineinander über; manchmal gibt es zwischen den Szenen einen abrupten Schnitt oder sogar eine kurze Unterbrechung durch eine leere Einstellung. Joey weiß nicht, wie er von einem Augenblick zum nächsten gelangt oder was sich in der Zeit dazwischen möglicherweise ereignet. [...] Er erlebt jeden einzelnen Moment intensiv und mit all seinen Sinnen“ (ebd., S. 23). In seiner jüngsten Veröffentlichung (2004) führt Stern, um das „subjektive Zeitverständnis“ (ebd., S. 25) zu kennzeichnen, den Begriff des Kairos ein, „der vorübergehende Augenblick, in dem etwas geschieht, während die Zeit sich entfaltet“ (ebd., S. 25). Wesentlich an diesem Zeitbegriff ist die Tatsache, daß die lineare Zeitspanne in keinem Verhältnis zu dem bedeutenden Ereignis steht, das sich in diesem Augenblick zuträgt, der nur wenige Sekunden andauern kann. Mit seinen technischen Mitteln kann der Film eben solche Kairoi simulieren. So macht es das Medium möglich, in einer realen Zeitspanne (Chronos) von 2 Stunden Zuschauer zu Teilhabern an Ereignissen werden zu lassen, die

---

<sup>30</sup> Die unterschiedliche Bezeichnung technischer Begriffe geht möglicherweise nicht auf Stern selbst zurück, sondern auf die Übersetzung ins Deutsche. Dies gilt nicht nur für die oben erwähnten Vitalitätskonturen oder Vitalitätsaffekte, sondern gleichermaßen auch für die alternative Verwendung von „plötzlichen Momenten“ (1998) und „Jetzt-Momenten“ (2004).

Monate, Jahre, ja Jahrzehnte umspannen. In den Zuschauern kann die von der Filmmaschine hergestellte, scheinbar grenzenlose Zeitspanne Größenphantasien auslösen.

Ähnlich wie die Prozesse von Übertragung und Gegenübertragung sind die Begegnungsmomente – darauf habe ich bereits weiter oben verwiesen – in der Interaktion zwischen Analytikerin und Patient und Patientin beheimatet. Unter der Annahme jedoch, daß sich zwischen der Interpretin und dem Film eine primitive orale Beziehungsstruktur herstellt, können möglicherweise die Konzepte der „plötzlichen Momente“ und der „Momente der Begegnung“ mit großem Gewinn auf die Filmanalyse angewendet werden, wohl wissend, daß der Film nicht antwortet. Die Formulierung von „Momenten der Begegnung“ erfährt ihre Bestätigung aus der Konsistenz des Geflechts an Deutungen eines Films insgesamt<sup>31</sup>. Vieles spricht dafür, das Filmerleben als eine Aufeinanderfolge bedeutsamer Augenblicke in der Zeit zu bezeichnen. Aber eine Filmtheorie kann sich nicht damit begnügen zu erfassen, was im Augenblick der Konfrontation mit dem Film im Zuschauer passiert, alleine schon die konzeptuelle Beschreibung dieses Vorgangs verdankt sich der Nachträglichkeit.

### **3. Psychoanalytische Situation und Filmsituation: Ähnlichkeit und Verschiedenheit**

Die psychoanalytische Methode hat ihren Platz innerhalb einer genau definierten psychoanalytischen Behandlungssituation. Zwischen der psychoanalytischen Situation und der Filmsituation existieren eine Reihe von Ähnlichkeiten, zugleich aber auch gravierende Unterschiede. Mit Filmsituation meine ich die Anwesenheit der Zuschauerin und des Zuschauers im Kinosaal, die der Vorführung eines Films beiwohnen, und die psychischen Reaktionen, die sich in ihnen einstellen. Die erzwungene Im-

---

<sup>31</sup> Vgl. dazu die Hierarchie von Deutungen in Kap. VIII, 5

mobilität und die Dunkelheit des Zuschauerraums lösen regressiv orale Erlebnisqualitäten aus<sup>32</sup>. Für beide Situationen, die der psychoanalytischen Behandlung und die der Filmrezeption, trifft zu, daß die Einschränkung der Motilität und die Ausschaltung äußerer Störfaktoren, einerseits auf der Couch, andererseits im dunklen Kinossessel, regressionsfördernde Wirkung haben. Eine wesentliche Gemeinsamkeit zwischen beiden besteht in der Generierung regressiver Prozesse sowohl in den Zuschauern und in den Patienten als auch in der Analytikerin bzw. im Analytiker. Für die psychoanalytische Situation gilt jedoch, daß die Regression Teil der analytischen Strategie darstellt – so dient die räumliche Anordnung in den psychoanalytischen Sitzungen, in denen die Analysanden auf der Couch liegen und den hinter ihnen sitzenden Analytiker nicht sehen, der Provokation regressiver Prozesse – während die durch den Film ausgelöste Regression hingegen eine zufällige und passagere ist. Benutzt die analytische Behandlung den Einsatz der Regression im „Dienst des Ichs“ (Kris), so können die regressiven Prozesse, die das Medium auszulösen in der Lage ist, bei den Zuschauern zu unmittelbarer Triebbefriedigung oder Frustration führen.

Der bedeutsamste Unterschied zwischen Film- und Behandlungssituation liegt sicherlich in der Anwesenheit des konkreten Wahrnehmungsgegenstandes Film, der Vorgaben im Hinblick auf Befriedigungs- und Frustrationserlebnisse macht, während in der analytischen Situation dieses Angebot fehlt. Der französische Filmtheoretiker Christian Metz (1975) hat sich aus semiologischer Sicht mit dem Einfluß der Filmdiegeese auf das Publikum beschäftigt. Im Gegensatz zur Annahme des Autors, der die Auffassung vertritt, daß die Festigkeit und die Strukturiertheit des Filmmaterials eine Regression bis zur halluzinatorischen Wunscherfüllung verhindert, vertrete ich die Auffassung, daß

---

<sup>32</sup> Vgl. ausführlich dazu Kap. IV „Die Urhöhle als Höhlenhaus der Träume“. Vgl. auch Kap. I, Baudrys Höhlenmetapher.

trotz der Festigkeit des vorgegebenen Materials aufgrund der psychischen Verfassung des Publikums halluzinatorische Wunscherfüllung ausgelöst werden kann. Die Zuschauer saugen sich an bestimmten Stellen des Films fest – dasselbe tut die Interpretin – und geraten dabei in einen regressiven Strudel. Im Unterschied zur psychoanalytischen Situation bleiben sie sich mit den vom Film ausgelösten Wünschen und Ängsten selbst überlassen. In der psychoanalytischen Situation hingegen vermitteln das Wort und die physische und psychische Anwesenheit der Analytikerin und des Analytikers den Patienten Einsichten in ihre regressiven Wunschphantasien. Ein gutes Beispiel stellt die weiter oben wiedergegebene Vignette aus der Behandlung eines Hochschulprofessors dar, der sich nicht alleine in der Flugzeug-Wiege-Analyse befindet, sondern von der Analytikerin begleitet wird, die diese Phantasie in Worte faßt. Der Vergleich von Filmsituation und analytischer Situation legt ein Pradoxon frei. Trotz der Anwesenheit einer materiellen Vorgabe, die nach Ansicht von Metz tiefe Regressionen vermeidet, vertrete ich die Auffassung, daß anders als die psychoanalytische Situation, die immer mit Einsicht und Deutungen arbeitet, Einsichten beim Filmsehen zwar selbstverständlich auch gegeben sind, daß aber die Konfrontation mit bestimmtem Filmmaterial die Verarbeitungskapazitäten des Publikums überschreiten kann. Überschwengliche Begeisterung und bedingungslose Ablehnung eines Films können Produkte dieser nicht durch Worte kontrollierten Filmsituation sein. Meine Unfähigkeit, Filme zu interpretieren, auf die ich später zurückkommen werde, läßt sich auch aus psychischer emotionaler Überforderung durch das Bildmaterial erklären. Metz (1975) hatte dies so formuliert: „Es gibt außerhalb des filmischen Zustands nur wenige Situationen, in denen ein Subjekt besonders dichte und durchorganisierte äußere Eindrücke eben in dem Augenblick empfängt, da seine Unbeweglichkeit [im Kinossessel, M.Z.] es innerlich dafür disponiert, ´sie-über-zu-empfangen´“ (ebd., S. 1021).

Unbewußter und bewußter Leidensdruck veranlassen die Patienten, um psychoanalytische Behandlung nachzusuchen. Die Zuschauer begeben sich ins Kino, um zu genießen. Das Ziel der psychoanalytischen Behandlung besteht in der gemeinsamen Erarbeitung von Einsichten, die auf ihren „Wahrheitsgehalt“ überprüft werden. Über Interpretationen und Rekonstruktionen macht die Analytikerin den Patienten ihre verschüttete Lebensgeschichte wieder zugänglich und verfügbar. Ihre Interpretation führt zu einer „Tiefenerkenntnis“ der Patienten. Das Ziel des Filmsehens ist es, über die Ästhetik des Mediums zum Teilhaber und Teilhaberin an menschlichen Leidenschaften zu werden. Dem Aspekt der Heilung kommt – wenn überhaupt – eher Zufälligkeit zu. Der Film versetzt die Zuschauer in eine Ausnahmesituation, die trotz einer hohen Aufmerksamkeitsanspannung der Situation vor dem Einschlafen ähnelt. Ähnliches trifft für den Patienten oder die Patientin, aber auch für die Analytikerin und den Analytiker zu; freie Assoziation und gleichschwebende Aufmerksamkeit weisen viele Aspekte des wachen Dösens auf. Während in der psychoanalytischen Behandlung die Interpretationen ihre Bestätigung oder Verwerfung durch die Patienten erhalten, bleibt bei der Filmanalyse diese Rückmeldung aus. Die Filminterpretationen erfahren nur dann an Überzeugungskraft, wenn sie an der Struktur eines Filmes meßbar sind. Nur über ein beständiges Abtasten der kinemathographischen Gestaltungsprinzipien können die psychoanalytischen Interpretationen eine gewisse Plausibilität beanspruchen.

#### **4. Schwierigkeiten bei der Filminterpretation**

Sowohl im Verlauf des psychoanalytischen Prozesses als auch beim Versuch, einen Film psychoanalytisch zu interpretieren, kann es zu Stockungen kommen. Wenn die Distanz zur Verwicklung in das psychische Geschehen zwischen Patientin und Analy-

tikerin nicht mehr aufrechterhalten werden kann und deshalb zunächst jegliche Orientierung für das Verständnis dessen, was sich zwischen den beiden Protagonisten abspielt, zu fehlen scheint, sprechen wir in der klinischen Praxis von der Entwicklung einer Gegenübertragungsneurose (vgl. Racker 1968), um die neurotischen Anteile zu kennzeichnen, die das Agieren der Analytikerin provozieren, die häufig durch die Übertragung des Patienten ausgelöst werden. Amerikanische Analytiker und Analytikerinnen (vgl. u.a. Jacobs 1986; Boesky 1990; Chused 1991; McLaughlin 1991; Gabbard 1994, 1995) haben am Rackerschen Konzept der Gegenübertragungsneurose angeknüpft, das eng verwandt ist mit dem ursprünglich von Freud konzipierten Gegenübertragungsbegriff als der neurotischen Reaktion des Analytikers auf das Angebot des Patienten und der Patientin. Nun machen die erwähnten amerikanischen Autoren mit unterschiedlicher konkreter Ausgestaltung eben diesen neurotischen Anteil des Analytikers und der Analytikerin brauchbar für die psychoanalytische Behandlung. Sie sprechen in diesem Zusammenhang von Enactments der Analytiker. Am überzeugendsten hat dies Chused (1991) so beschrieben: „Enactments sind symbolische Interaktionen zwischen Analytiker und Patient, die für *beide* [kursiv im Original] eine unbewußte Bedeutung haben. In der Analyse werden sie üblicherweise durch die Handlungen des Patienten oder durch sich in seinen Worten verbergende Kommunikation initiiert“ (ebd., S. 614, übers. von mir, M.Z.). Auch bei der Interpretation von Filmen kommt es zu Phasen, in denen ich mich in den Bildern verfange und nicht in der Lage bin, eine Analyse zu formulieren. Ich erliege dann der Faszination der Bilder oder bestimmter Protagonisten und Protagonistinnen, kann mich nicht von ihnen lösen und erstelle eher eine Nacherzählung des Films in Worten, was dieser mit Bildern viel besser vermitteln kann. Im Versuch, diese primitive Übertragungsreaktion aufzuklären,

rekurriere ich auf Toroks bereits weiter oben erwähntes Konzept der Inkorporation<sup>33</sup>. Ich meine, daß sich dadurch am besten meine Gefühle von Desorientierung, meine Denkhemmung, Lähmung und das Gefühl, in die Filmbilder eingesperrt zu sein, ohne sie benennen zu können, erklären läßt. In solchen Situationen gibt es keine Differenz mehr zwischen dem Film und mir. Es ist so, als lebe der Film in mir als Ganzer und hindere mich daran, Teile von ihm zu introjizieren, um eine Geschichte zu erfinden, in der diese Anteile in modifizierter Form enthalten sind. Die extremen Regressionen in der Übertragung lassen sich auch mit primären Zuständen vergleichen, in denen es Lewin (1946) zufolge zur regressiven Wiederbesetzung der Traumleinwand kommt. Lewin hatte – wie oben bereits erwähnt – die Traumleinwand als Analogon des befriedigenden Säuglingsschlafs nach der Fütterung konzipiert. Meine Unfähigkeit der Herstellung einer kohärenten Filminterpretation ließe sich dann u.a. auch als Weigerung verstehen, aufzuwachen, um mit Hilfe von bewußten und vorbewußten Ichanstrebungen den Film zu interpretieren. Die von der Filmgestaltung in mir ausgelösten Regressionen erweisen sich zugleich aber auch als fruchtbar. Voraussetzung für ihre Nutzbarmachung bildet die Umwandlung von Inkorporationsphantasien in Introjektionsbereitschaft und in Verstehen meiner Reaktionen. Eine Distanzierung von der Inkorporation gibt mir mein Denkvermögen und meine eigene Gefühlshaftigkeit zurück und ermöglicht es mir, über das Verfügen von Sprache Hypothesen zu formulieren. In der unbewußt motivierten Weigerung, eine Geschichte aus dem Filmpplot zu erfinden, manifestieren sich Widerstände. Ich vermute, daß dieser Widerstand bei psychoanalytisch arbeitenden Filminterpreten und Interpretinnen häufig unbemerkt und unreflektiert auftritt. Die Einfühlungsverweigerung in das Filmpplot führt häufig dazu, psychoanalytische Theorie auf den Film zu applizieren, anstatt sich in die Figuren und

---

<sup>33</sup> Zum Konzept der Inkorporation vgl. Kap VI, 1

ihre Beziehungen untereinander hineinzusetzen. Auch hier stellt sich das weiter oben diskutierte Problem der Überprüfbarkeit dieser Interpretationen. Einmal mehr kann nur die formale Gestaltung des Films als Kriterium herangezogen werden, um die Interpretationen für Dritte nachvollziehbar oder kritisierbar zu machen.

## **VIII. Filmanalyse als kontrollierte Selbstanalyse**

### **1. Zum Verhältnis von Theorie und Methode bei der Erstellung von Filminterpretation**

Zwischen den theoretischen Ausführungen zur weiblichen Filmrezeption im ersten Teil meiner Arbeit<sup>34</sup> und meinen Filmanalysen besteht – darauf habe ich bereits weiter oben verwiesen – ein innerer Zusammenhang. Wie dieser im einzelnen aussieht, macht auf eine Reihe methodischer Fragen aufmerksam, auf die ich in den folgenden Kapiteln eingehen werde. Leuzinger-Bohleber (2002) hatte zum Verhältnis von Theorie und Praxis in der Psychoanalyse ausgeführt: „Der Erkenntnisprozeß des Wissenschaftlers besteht nicht aus zwei säuberlich voneinander zu trennenden Schritten seiner Erfahrung und ihrer nachträglichen theoretischen Verarbeitung. [...] Theorie [verarbeitet] nicht nur stattgefundenere Erfahrungen, sondern sie ermöglicht sie auch“ (ebd., S. 19). Was Leuzinger-Bohleber (2002) für die klinische Forschung ausführt, gilt gleichermaßen für meine theoretische und praktisch interpretative Erforschung der Rezeption von Film. Bei der klinischen Forschung handele es sich um „einen zirkulären Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozeß, der ständig – bewußt oder unbewußt – um Theorie und Praxis kreist. [...] Dabei [können] Theorie und praktische Erfahrung nicht voneinander getrennt werden: Beide bestimmen sich gegenseitig. Die Qualität der psychoanalytischen Forschung insbesondere der klinischen Forschung hängt wesentlich davon ab, ob diese

---

<sup>34</sup> Vgl. Kap. IV und VI

Prozesse reflektiert oder unreflektiert, bewußt oder unbewußt, privat oder öffentlich ablaufen“ (ebd., S. 31). Auf meine Interpretationsarbeit an einzelnen Filmen bezogen, bedeutet dies, die hier gemachten Aussagen zurückzubinden an meine theoretischen Ausführungen, wobei natürlich rückwirkend auch die Theorie eine Korrektur erfahren kann: Ich werde versuchen, dies anhand einzelner konkreter Filmanalysen nachzuweisen<sup>35</sup>.

Im Hinblick auf die in Deutungen eingelagerten Theoriestücke, die sich im Verlauf einer psychoanalytischen Behandlung beständig verändern, führt Leuzinger-Bohleber aus: „Im Deutungsprozeß werden Minitheorien generiert, d.h. individuumspezifische einer hochspezifischen, komplexen sensomotorisch-affektiven bildhaften und sprachlichen Interaktionssituation. Jeder Deutung liegen schon komplexe, einzelfallbezogene Vergleichsprozesse klinischer Interaktionssituationen zugrunde, die in der Interpretation generalisiert werden. Auf diese Weise hat die Psychoanalyse als *Grundprinzip das Lernen an Einzelfällen* [...] entwickelt“ (Leuzinger-Bohleber 2002, S. 28). Meine Filmanalysen stellen solche „Einzelfälle“ dar, die sich deutendem Vorgehen verdanken. Der Vielfalt der Deutungen im psychoanalytischen Behandlungsprozeß steht jedoch eine reduzierte Anzahl bei der Filminterpretation gegenüber. Diese geringere Variationsbreite geht auf die begrenzte Interaktion zwischen Film und Interpretin zurück.

## **2. Das Konzept der Selbstanalyse**

Ich bezeichne das Vorgehen, in dem meine bewußten und unbewußten Übertragungsreaktionen und die spontanen Reaktionen, die den Gegenwartsmomenten zuzurechnen

---

<sup>35</sup> Vgl. u.a. meine Interpretation des Films *Gilda* (Kap. IX)

sind und die beim Ansehen des Films unverhofft evoziert werden, zum Gegenstand der Untersuchung werden, als Selbstanalyse. Aus dieser Sicht stellt eine Filminterpretation eine Selbstreflexion dar, in der die Übertragungen eine Filmstory schaffen, die geprägt ist durch mein eigenes unbewußtes Erleben, das gespeist wird aus der aktuellen Begegnung mit dem Film und der Wiederbelebung von Objektbeziehungen, Ängsten und Abwehr. Aufgrund der weiter oben ausgeführten Thesen zum Verhältnis von Methode und Theorie ließe sich die Annahme formulieren, daß Selbstanalyse schon immer eingebunden sei in psychoanalytische Theorien und professionell erworbenes psychoanalytisch praktisches Vorgehen. Darüber wird sie der Kontrolle durch Dritte, beispielsweise die psychoanalytische Community, zugänglich. Ihr kommt bei meiner Interpretationsarbeit die Funktion der Erschließung eines unbewußten Gehalts des Mediums Film zu. Bei der minutiösen Verfolgung der Interpretationsansätze einzelner Filme wird deutlich, daß sich Subjektivität einerseits aus unmittelbarer, direkter Reaktion speist, aber auch nicht zu trennen ist von psychoanalytischer Theorie insgesamt und hier von meinen eingangs angestellten Überlegungen zur weiblichen Filmrezeption. Umgekehrt wäre es nun sicherlich falsch anzunehmen, daß diese Theorie blindlings in meine Fallgeschichten einzelner Filme eingegangen sei. „Das Verhältnis von Theorie und Therapie (besteht) nicht darin, daß die Praxis der Therapie aus der Theorie direkt abgeleitet wird, sondern die Theorie (stellt) Deutungsmuster bereit, die sich für die diagnostischen und therapeutischen Erkenntnisse als hilfreich erweisen“ (Leuzinger-Bohleber 2002, S. 24 f.). Die Autorin geht davon aus, daß das Verhältnis zwischen Theorie und Praxis ein loses ist, insofern als Theorie lediglich hilfreich sei für praktische – in meinem Fall filminterpretative – Erkenntnisse.

Wenngleich die Deutungen, die meinen Filmanalysen zugrunde liegen, sich stark an psychoanalytischer Theorie orientieren, so sei festgehalten, daß mein Vorgehen induktiv ist. Sehr konkrete emotionale Reaktionen auf bestimmte Protagonistinnen und Protagonisten und die Räume, in denen sie sich aufhalten und bewegen, sind Übertragungen zuzurechnen. Ob ich mich an Gildas Blick im gleichlautenden Film festsauge und, von dort ausgehend, Deutungen formuliere, oder ob mich spontan der tote Blick der Marmorstatue der barfüßigen Gräfin emotional stark anspricht, so versuche ich natürlich nicht, bei der Konstatierung dieser unmittelbaren Beziehungsaufnahme mit den Protagonistinnen und Protagonisten haltzumachen, sondern erfinde eine Geschichte, in die sowohl die unmittelbare Wahrnehmung als auch psychoanalytische Theorie eingeht. Insofern handelt es sich bei der Selbstanalyse nicht um self-disclosure, die interessiert ja wohl niemanden. Ich gebe ihr vielmehr den Stellenwert eines Erkenntnisinstruments in der psychoanalytischen Filmanalyse.

### **3. Interne und externe Kohärenz**

Im Hinblick auf Kontrolle meiner Filmanalysen recurriere ich auf die von Leuzinger-Bohleber (insbes. 1995 u. 2002) postulierte Bedeutung von interner und externer Kohärenz klinischer Forschung. Sie hält die Herstellung von externer Kohärenz als unabdingbar für die Einzelfallstudie als Forschungsinstrument. Während interne Kohärenz eine Übereinstimmung von Deutungsansätzen mit der vorherrschenden Theorie, in meinem Fall mit meinen theoretischen Ausführungen zur Filmrezeption in ihrer weiblichen Ausprägung voraussetzt, soll externe Kohärenz eine Übereinstimmung mit Ergebnissen von Nachbardisziplinen herstellen. Bevor ich auf die Diskussion von externer Kohärenz meiner Thesen eingehe, möchte ich einige Überlegungen zur Erstellung der bereits referierten Filmrezeption im Hinblick auf ihre interne Kohärenz

anfügen. Mein Rekurs auf Lewins Konzept der Traumleinwand und der Spitzschen Kritik daran, kann Erstaunen auslösen, daß ich nicht moderne Forscher, beispielsweise aus der Säuglingsforschung, zu Wort kommen lasse. Die Verwendung der theoretischen Ansätze beider Autoren ergibt sich aus der Untersuchung meines Forschungsgegenstands, der Generierung unbewußter primitiver, d.h. primärer Prozesse durch die Begegnung zwischen dem Film und seinem Publikum. Sowohl die Verwendung des Konzepts der Traumleinwand als auch der Spitzsche Ansatz, daß alle Wahrnehmung in der Mundhöhle beginne und der Säugling beim Trinken in das Gesicht der Mutter blicke, haben es mir erlaubt, eine Differenzierung der vorherrschenden Auffassung vom Sehen eines Films durch den des Sehens und des Essens vorzunehmen. Im Hinblick auf meine weiter oben vorgetragene Weiblichkeitstheorie sei angemerkt, daß ich mit meiner Annahme von der Ubiquität der homosexuellen Phase in ihrer strukturierenden Funktion in der weiblichen Entwicklung nicht alleine bin. Insbesondere Eva Poluda-Korte (1993) hat aus kleinianischer Sicht auch auf die frühe Verliebtheitsphase des Mädchens in seine Mutter aufmerksam gemacht. Harriet Kimble Wyre (1993) geht ebenfalls von der Annahme einer Verliebtheit des kleinen Mädchens in seine Mutter und von dem strukturgebenden Charakter dieser Phase aus. Sie verfolgt in ihrer Arbeit insbesondere die Panik männlicher Patienten angesichts der Wiederbelebung dieser Phase der präödipalen Verliebtheit in die Mutter in der Übertragung.

Die Erarbeitung von externer Kohärenz wäre natürlich mit Hilfe eines Vergleichs meiner Ergebnisse mit filmtheoretischen Konzepten und mit alternativen Filminterpretationen möglich. Ralf Zwiebel (2006) hat eine von meinem Ansatz sich unterscheidende Filmanalyse des Hitchcock-Films *Spellbound* vorgelegt, die er „interkontextuell“ (ebd., im Druck) nennt. Er unterscheidet dabei drei Kontexte: die

psychoanalytische Theorie und das Behandlungsverfahren, die Natur des therapeutischen Prozesses und die Selbstreflexion, die er am Inhalt des Filmes, dem „schuldigen Kind“ (ebd., im Druck), festmacht. Ein solcher Vergleich sprengt jedoch die vorliegende Arbeit. Ich habe allerdings meine Ergebnisse mit zwei nicht psychoanalytischen Wissenschaftlerinnen – einer Ethnopsychanalytikerin und einer Filmtheoretikerin – diskutiert. Vier der im folgenden dargestellten Filmanalysen wurden im Rahmen eines Filmzyklus in Madrid zur Diskussion gestellt. Meinem Vortrag voraus ging in jedem Fall die Projektion des Films<sup>36</sup>. Das Publikum setzte sich zusammen aus Analytikerinnen und Analytikern, Vertretern anderer Wissenschaften, Studenten unterschiedlicher, aber überwiegend humanwissenschaftlicher Richtungen und Zuschauern, die sich für Film interessierten. Bei Filmen, die dem Publikum kulturell nahelagen wie *Das verbrecherische Leben des Archibaldo de la Cruz* (Buñuel 1955) und *Madame Bovary* (Chabrol 1992), kam es zu einer weitgehenden Bestätigung meiner vorgetragenen Interpretation. Bei beiden, der Kultur der Anwesenden entfernteren Filmen *M. Butterfly* (Cronenberg 1993) und *Fargo* (J. und E. Coen 1996) kam kein Dialog über mein Interpretationsangebot zustande, vielmehr diskutierten die Teilnehmer über kulturelle Probleme, die sie aus den Filmen herauslasen in einer recht vereinfachenden und vorurteilshaften Form. *Fargo* wurde als typisch amerikanisch blutrünstig und *M. Butterfly* als Inszenierung einer der chinesischen Kultur scheinbar inhärenten Undurchschaubarkeit ihrer Mitglieder abgetan. Zwar habe ich in der hier vorliegenden Untersuchung dem Film in seiner kulturellen und sozialen Gestaltung kein Extrakapitel gewidmet. Ich erwähne aber trotzdem die Ergebnisse der Diskussion der vier Filminterpretationen im Hinblick auf das Problem der externen Kohärenz und der

---

<sup>36</sup> Auf die Problematik des mangelnden Vergleichs meiner hier vorliegenden Interpretationen mit einer Filmprojektion komme ich unter VIII, 4 zurück.

Schwierigkeit, diese für meine Thesen durchgehend und zu voller Zufriedenheit herzustellen.

#### **4. Filminterpretation ohne Filmprojektion**

Der weiter oben erwähnten Diskussion von vier Filmanalysen innerhalb eines Filmzyklus war die Projektion des jeweiligen Films vorausgegangen. Der Umstand, daß dies in der hier vorgelegten verschriftlichten Form nicht möglich ist, wirft m. E. eine Reihe methodischer Probleme auf. Die detaillierte Wiedergabe des Filminhalts schafft keine Abhilfe im Hinblick auf die Überprüfbarkeit meiner Aussagen. Auf dem ersten Filmfestival, das die Londoner Vereinigung im Jahr 2001 in London veranstaltet hatte, äußerte sich der Regisseur Hugh Brody des Films *Nineteen Nineteen* (1985), der von der Begegnung zweier ehemaliger Freud-Patienten handelt, über die Unmöglichkeit, einen Film zu erzählen. „Talking before screening – even of a 15-minute clip – always strikes me as some kind of assassination attempt upon film. The images and first pieces of sound and dialogue should flow into darkness of the cinema itself, of course, but also into the viewer’s open anticipation, a lack of knowledge. Film is best as a journey that begins we know not where, and gives us the excitement as well as the puzzle of working out what is going on and where it is all heading” (Sabbadini 2003, S. 232). Bedeutet dies, daß Filminterpretationen tatsächlich gar nicht möglich sind und, wenn das Unternehmen trotzdem gestartet wird, es zum Scheitern verurteilt ist?

#### **5. Zur Methode von Filminterpretation**

Durch die Verwendung psychoanalytischer Theoriestücke bei der Darstellung meiner Filminterpretationen kann der Eindruck entstehen, das ich dasselbe tue, wie die von mir eingangs inkriminierten Autoren, nämlich psychoanalytische Theorie auf Filme zu

applizieren. Die von mir wahrgenommene Gestaltung eines Films liefert jedoch in jedem Fall die Matrix meiner Interpretationen. Entlang dieser Gestaltung entfalten sich meine Übertragungen, die in ihrer überwiegenden Mehrzahl ganz und gar nicht theorieneutral sind. Es gibt allerdings auch unmittelbare, spontane Reaktionen auf das Filmmaterial, die ich mit „Momenten der Begegnung“ bezeichnet habe. Wie bereits erwähnt, verfolge ich diese nicht bei der Erstellung meiner Interpretationen. Ähnlich wie in psychoanalytischen Fallgeschichten verbinde ich zu einem – wenn möglich nicht zu frühen Zeitpunkt – das Übertragungsgeschehen mit psychoanalytisch theoretischen Erklärungsansätzen. Diese wiederum sind in der Mehrzahl der Fälle solche, die sich aus den eingangs dargelegten Überlegungen zu weiblicher Filmrezeption ergeben haben. Die einzelnen je konkreten Inhalte meiner Deutungen erfahren – wie in der psychoanalytischen klinischen Praxis – je nachdem, wie es das Material fordert, beständige Veränderungen, die häufig Konkretisierungen, aber auch Differenzierungen, manchmal sogar Verwerfungen darstellen. Im einzelnen läßt sich eine Hierarchie von Deutungen ausmachen: 1. Deutungen, die einen Rückgriff auf psychoanalytische Theorie beinhalten, und 2. Deutungen, die sich aus der Zusammenfassung einer Reihe einzelner Deutungsschritte ergeben. 3. Pontalis (1984)<sup>37</sup> hatte von der Verfälschung psychischer Zusammenhänge gesprochen, wenn sie filmisch dargestellt werden sollen. Ähnliches läßt sich nun auch in umgekehrter Richtung tun, wenn filmische Materialität in psychische Zusammenhänge übersetzt werden soll. Die Interpretation setzt sich – Pontalis paraphrasierend – aus einer Reihe deutender „Verfälschungen“ zusammen. Auch Hanns Sachs (1929)<sup>38</sup> hatte von der Übersetzung psychischer Vorgänge in sich bewegende Bilder gesprochen. Der Film habe keine anderen Möglichkeiten, als innerpsychische Vorgänge in äußerlich sichtbare zu übertragen. Ich gehe mit meinen

---

<sup>37</sup> Vgl. Kap. II

<sup>38</sup> Vgl. Kap. II

Deutungen – wie bereits weiter oben erwähnt – den umgekehrten Weg. In der Interpretation des Films *Fargo* schließe ich beispielsweise von der kalt und grau gestalteten Schneelandschaft auf die innere Kälte und das Erstarrtsein des Protagonisten Jerry Lundegaard. Deutungen, die psychoanalytische Konzepte zum Inhalt haben und die auf einer Reihe von Einzeldeutungen beruhen, die von filmisch Dargestelltem auf psychische Verfaßtheit schließen, machen das Insgesamt einer Filminterpretation aus. Die Plausibilität dieser einzelnen Deutungen ergibt sich nur aus dem Gesamt aller Deutungen. Ansonsten bleiben sie wild, wahllos, ja unsinnig. Im Hinblick auf das Plausibilitätskriterium der Selbstanalyse läßt sich sagen, es läge in der kohärenten Analyse vieler Bildsequenzen unter Berücksichtigung ihrer formalen Gestaltung. Die Theorie weiblicher Filmrezeption bietet sich zur Überprüfung des Plausibilitätscharakters dieser Deutungen an. Ich habe bereits weiter oben darauf aufmerksam gemacht, daß der Inhalt eines Films, und sei er noch so detailliert wiedergegeben, ungeeignet ist zur Überprüfung meiner Aussagen. Die formale Gestaltung jedoch eines jedweden Inhalts eignet sich zur Kontrolle. Allerdings verlangt dieses Vorgehen von den Lesern, daß sie der von der Interpretin vorgenommenen Auswahl der formalen Details des jeweiligen Films folgen, die, worauf Bordwell und Thompson (2001) verweisen<sup>39</sup>, vom Inhalt nicht zu trennen sind. Bei meinen Interpretationen mache ich von mir aus der psychoanalytischen Behandlung vertrauten Mechanismen Gebrauch wie Verschiebung, Verdichtung, Kontrastierung, Herstellung von Gegensätzen.

## **6. Filmanalysen sind keine psychoanalytischen Fallgeschichten**

Meine Filmanalysen lesen sich, so hoffe und fürchte ich zugleich, wie psychoanalytische Fallgeschichten. Wo – mögen sich die Leser fragen – ist der Film

---

<sup>39</sup> Vgl. Kap. III

geblieben? Hat nicht die radikale Verwendung von Übertragung auf einen Film und die Niederschrift dieses Prozesses dem Medium, entgegen meiner Beteuerungen, sein eigenes Recht genommen und es in Psychologie aufgelöst? Die Analytikerin berichtet über den Beginn, den Fortgang, d. h., den psychoanalytischen Prozeß, so wie er sich zwischen ihr und ihren Patienten in ihrer nachträglichen Reflexion zugetragen hat. Jede Fallgeschichte enthält neben der Krankengeschichte auch die Selbstanalyse der Analytikerin, so wie sie sich im Austausch mit den Patienten darstellt. Die Weise, mit der ich meine unbewußten und bewußten Reaktionen auf Filme verwende, um den Bildern eine unbewußte Botschaft zu entlocken, hat keine Entsprechung in der psychoanalytischen Behandlung und ihren Niederschriften. Nur die Verwendung meiner Gefühlsreaktionen macht aus dem Film einen sprechenden Partner. Auf Kontrollmöglichkeit habe ich weiter oben verwiesen. Ich habe versucht, externe und interne Kohärenzkriterien zu berücksichtigen (vgl. Kap. VIII), ohne allerdings eine systematische Kontrolle durchzuführen. Die Protagonisten und Protagonistinnen, denen ich über die Analyse und ihre Niederschrift Sprache und unbewußtes Erleben vermittelte, sind nicht Menschen des Alltags, es sind vielmehr ästhetisch gestaltete Kunstfiguren, die sich eingebettet in filmisch hergestellte Räume bewegen, Beziehungen eingehen und sie auflösen. So sind diese Figuren in einem doppelten Sinne gemacht, sie erscheinen in meinen Niederschriften geprägt von meinen halluzinatorischen regressiven Wahrnehmungen, zugleich aber sind es keine wirklichen, realen Menschen, sondern filmisch gestaltete. Die eingangs aufgeworfene Frage, ob ich mit meinen Interpretationen filmische Materialität in Psychologie auflöse, läßt sich dann dahingehend beantworten, daß die Filminterpretationen sich zwar wie psychoanalytische Fallgeschichten lesen, daß ihr Konstruktionsmechanismus jedoch aus einem Zusammenfließen von filmischer Gestaltung mit primitiven Wahrnehmungsvorgängen und der Formulierung von

Deutung dieser Vorgänge auf verschiedenen Abstraktionsniveaus besteht. Die Auswahl der Filme, deren Analysen ich im folgenden darstellen werde, erfolgte nicht aufgrund vorgängiger methodischer und theoretischer Überlegungen, sondern aufgrund einer Vorliebe meinerseits für diese Filme. Sie gehören unterschiedlichen Zeiträumen an, umfassen die Zeitspanne von 1945 bis 1996 und sind Produkte höchst unterschiedlicher Regisseure. Trotz Unterschiede im Stil und der Form der Filme, von denen ihr Inhalt nicht zu trennen ist, ist es um so erstaunlicher, daß trotzdem allen Film-Fallgeschichten gemein ist, daß ich anhand meiner Deutungen eine primitive orale Objektbeziehung herausarbeiten konnte. Diese Objektbeziehung zeichnet sich durch eine Vielfalt unterschiedlicher Facetten aus<sup>40</sup>; Objekte können gefressen, verschlungen, aufgesaugt werden, das Subjekt wird aber ebenso verschlungen, gefressen, aufgesaugt. Nun läßt sich diese orale Objektbeziehung, je nach filmischer Vorlage und unter dem Einsatz strukturierter Übertragungen, auch problemlos auf ödipales Geschehen hin projizieren. Der Vorgang des Fressens hätte dann die Bedeutung der Penetration, der Vorgang des Aufgefressenwerdens die des Penetriertwerdens. Es lassen sich selbstverständlich auch eine Reihe von narzißtischen Facetten erarbeiten. Die Ergebnisse, die sich aus den einzelnen Filmanalysen ergeben, sprechen für die Stichhaltigkeit meiner weiter oben vorgetragenen theoretischen psychoanalytischen Filmrezeptionsanalyse.

Die von mir analysierten Filmen habe ich nach besonders markanten formalen Merkmalen zusammengestellt und geordnet, die m.E. den Motor des filmischen Geschehens bestimmen und mir deshalb als Leitfaden bei meiner Interpretation dienen. Es handelt sich dabei um den Blick, das Gesicht und die Räume, in der sich die Protagonisten aufhalten. Ich hatte zunächst gemeint, der Mund könne mich in *Ryan's*

---

<sup>40</sup> Vgl. Kap. IV.

*Daughter* und in *Fargo* bei meinen Interpretationsanstrengungen leiten. Beim konkreten analytischen Vorgehen schienen mir die Räume jedoch mehr den Weg zu weisen, innerpsychisches Erleben der Protagonisten zu erforschen. Der Blick hat interaktions- und kommunikationsstiftende Funktion, die Protagonisten und Protagonistinnen nehmen darüber Kontakt miteinander und mit der Interpretin und den Zuschauern auf. Über den Blick werden Gefühle und Emotionen transportiert. Als Extrembeispiel kann wohl der Blickaustausch in *Brief Encounter* dienen, worüber sich eine leidenschaftliche Liebesgeschichte ohne Worte entwickelt. Im Gegensatz dazu kommt dem Gesicht der Emma Bovary, die, auf dem Sterbebett liegend, nach einem Spiegel verlangt, um in ihr Gesicht zu blicken, die Funktion zu, sich ein letztes Mal Rechenschaft über das eigene, nicht gelebte Leben zu geben. René Gallimard hält im Film *M. Butterfly* in seiner Sterbeszene einen Spiegel mit zitternder Hand vor sein Gesicht, um sich von seiner Identität als Madame Butterfly zu überzeugen. Dem Gesicht in den von mir analysierten Filmen fehlt der Aufforderungscharakter, ein Gegenüber zum Mitspiel zu gewinnen, es ruht vielmehr in sich; wir werden zu Zeugen und Zeuginnen einer Innenschau der Protagonisten und Protagonistinnen und einer Auseinandersetzung mit sich selbst. In *Ryan's Daughter* und in *Fargo* fällt die intensive Inszenierung der Räume auf, innerhalb deren sich die Protagonistinnen und Protagonisten aufhalten. Von der bereits von Hanns Sachs (1929) formulierten Annahme ausgehend, daß innere Prozesse und psychische Verfaßtheit sich im Film nur über äußerlich sichtbare bewegende Bilder darstellen lassen, geben mir einerseits das Meer und der Strand im Süden Irlands, andererseits die verschneiten Orte in Minnesota Auskunft über Wünsche, Gefühle und Hoffnungen der Akteure.

## IX. Filminterpretationen

### 1. Der Blick

#### a. Von der Unmöglichkeit der Verwirklichung von Leidenschaft zwischen Mann und Frau. *Brief Encounter* (1945), David Lean, Großbritannien

##### Synopsis:

##### Der Inhalt

Eine verheiratete Frau aus der englischen kleinstädtischen Mittelschicht fährt jeden Donnerstag mit dem Zug in die nahe gelegene Kleinstadt, um sich einen netten Nachmittag zu machen. Sie tätigt Einkäufe, geht in die Leihbibliothek, isst zu Mittag und geht ins Kino. Um kurz vor 18.00 Uhr nimmt sie den Nahverkehrszug und fährt nach Hause zurück. Bei einem ihrer Aufenthalte trifft sie im Wartesaal des Bahnhofs von Milford einen verheirateten Mann. Sie verlieben sich ineinander und treffen sich an vier Donnerstagen am Mittag und frühen Nachmittag.

##### Der Film

Die Projektionsdauer beträgt 86 Minuten. Der Plot siedelt die Geschichte von Laura Jesson und Alec Harvey, den Protagonisten, in zwei Zeitebenen an. Der Film gestaltet in 14 Sequenzen die Gegenwart der Begegnung von beiden. Die Geschichte ihrer Liebe und ihres Scheiterns entwickelt sich überwiegend anhand von Flashbacks. Zwei Schnellzüge, die mit hoher Geschwindigkeit durch die Bahnstation Milford fahren, der Wartesaal mit Ausschank, der von Mrs. Bagot betrieben wird, die beständig mit dem jungen Mädchen redet, das ihr beim Bedienen hilft, und die mit dem Stationsleiter flirtet, stellen den Auftakt des Films dar. In der gleichen Sequenz sitzen Laura und Alec still an einem der Tische. Die Konversation zwischen beiden wird erst hörbar, als Dolly Messiter, eine geschwätzigte Nachbarin Lauras aus Ketchworth, sich zu beiden an den Tisch setzt. Alec und Laura nehmen Abschied voneinander. Er hatte eine Stelle im Krankenhaus in Johannesburg angenommen. Die Zuschauer sind damit bereits über das Ende der Liebesbeziehung am Beginn des Films informiert. Laura fährt, betäubt vom Verlust Alecs, mit Dolly im Zug zurück nach Hause. Im Wohnzimmer bei ihrem Mann Fred sitzend, bricht sie in Tränen aus. Während er das Kreuzworträtsel der Times löst, beginnt sie sich zu erinnern. Vorher hatte sie das Klavierkonzert Nr. 2 von Rachmaninow aufgelegt, das ihre Erzählung begleiten wird. In insgesamt 6 Flashbacks, die ca. 67 Sequenzen umfassen, entfaltet der Film die dramatische kurze Liebesbegegnung von Laura und Alec. Der Film baut mit den ersten drei Flashbacks, die von unterschiedlicher zeitlicher Plot-Dauer sind, die sich spontan entwickelnde, größtenteils wortlose Affektivität zwischen Laura und Alec auf, bis hin zum Wunsch, sich im Apartment des Freundes von Alec körperlich näherzukommen. Zum Rhythmus des Films gehört die Gestaltung der ersten scheinbar zufälligen Begegnungen der Protagonisten, im Wartesaal, als Alec Laura ein Rußpartikel aus dem Auge entfernt (1. Flashback), auf der Straße in Milford (2. Flashback), im Speiselokal, als Alec sich zu Laura an den Tisch setzt, weil alle anderen besetzt sind (3. Flashback). Erst als es beim Teetrinken im Wartesaal des Milforder Bahnhofs zu einem intensiven Austausch, insbesondere über den Blick, gekommen war, verabreden Laura und Alec weitere Begegnungen. Im Verlauf des 4. Flashbacks, der nur ca. 4 Sequenzen umfaßt, kommt es zu einem Wandel in der emotionalen Bereitschaft Lauras, das Werben Alecs anzunehmen. Er hatte sie versetzt und nur im letzten Augenblick treffen sich die beiden auf dem Bahnsteig, auf dem bereits Alecs Zug eingefahren ist. Der 5. Flashback mit seinen ca. 31 Sequenzen umfaßt die Realisierung der Liebe zwischen Alec und Laura über Alecs Liebeserklärung und ihr Scheitern durch das störende Dazwischenkommen von einer Freundin Lauras, die sie in einem Restaurant trifft, und später von Stephan Lynn, in dessen Wohnung sich Laura und Alec getroffen hatten. Laura flieht durch die regennassen Straßen

Milfords. Alec teilt Laura mit, daß er sie verlassen wird, um nach Afrika zu gehen. Der letzte und 6. Flashback gestaltet den Abschied der Liebenden und wiederholt die den Zuschauern bereits bekannte Szene im Wartesaal, als das plötzliche Auftreten von Dolly die letzten Minuten des Abschieds von Laura und Alec stört. Anders als in der Szene, die zum ersten Mal den Abschied inszeniert hatte, ist jetzt von Laura, die ihre Geschichte erinnert, zu erfahren, daß sie sich vor den Expreszug werfen wollte. Die letzten beiden Sequenzen, die wieder in der Gegenwart der Handlung angesiedelt sind, zeigen Fred, der sich Laura nähert und sie bittet, zu ihm zurückzukehren. Sie beginnt zu weinen; beide umarmen sich. Die letzte Sequenz zeigt die Umrisse des Bahnhofs.

*Brief Encounter* gehört in die erste Schaffensperiode David Leans als Regisseur in den vierziger Jahren. Nach *Blithe Spirit (Geisterkomödie)* aus dem Jahr 1944 ist *Brief Encounter* sein zweiter Film, in dem er alleine Regie führte. Der intime Charakter früher Lean Filme wie beispielsweise *Brief Encounter* oder *The Passionate Friends (Die große Leidenschaft)* (1949), die in unter Verwendung mehrerer ineinander montierter Flashbacks und der Musik von leidenschaftlichen, zum Scheitern verurteilter Liebesbeziehungen zwischen Mann und Frau erzählen, unterscheidet sich zwar in seiner filmischen Gestaltung von Leans späteren epischen, überlangen Breitwand-Filmen. Durchgängig gilt jedoch, daß der Regisseur mit eindrucksvollen Bildern psychologische Porträts seiner Protagonisten und Protagonistinnen entwirft. Insbesondere seine Epen *The Bridge over the River Kwai (Die Brücke am Kwai)* (1957), *Lawrence of Arabia (Lawrence von Arabien)* (1962) und *Dr. Zhivago (Dr. Schiwago)* (1965) begründeten seinen Weltruhm. *Ryan's Daughter (Ryans Tochter)* (1970) wurde von den Kritikern verrissen, u.a. wegen der vermeintlich undifferenzierten Gestaltung der Rolle der IRA, und führte dazu, daß Lean sich vorzeitig aus dem Filmgeschäft zurückzog und erst 1984 wieder einen Film – seinen letzten – *A Passage to India (Eine Reise nach Indien)* zur Aufführung brachte

Bereits die ersten Sequenzen entfalten alle Facetten, die *Brief Encounter* im Verlauf seiner Projektionszeit inszenieren wird. Die Geschwindigkeit zweier, in zwei Sequenzen

in jeweils entgegengesetzter Richtung fahrender Züge und die Rauchentwicklung, die durch ihre Lokomotiven verursacht wird, füllen die ersten Bilder des Films, die Wucht und die Macht der Gefühlshaftigkeit der sexuellen und emotionalen Anziehung zwischen den beiden Protagonisten und die Flüchtigkeit ihrer Beziehung andeutend. Zugleich können die am Bahnhof von Milford Junction vorbeirasenden Züge auch auf die Wünsche von Laura und Alec verweisen, nämlich sich weit weg vom mittelständischen Milieu zu bewegen und in der Ferne auf die Realisierung ihres leidenschaftlichen Verlangens zu hoffen. Die Szene, in der Alec und Laura auf dem See rudern zu sehen sind und nur durch ein äußerliches Hindernis, einen Zaun, der unterhalb einer Brücke angebracht ist, haltmachen müssen, nimmt diese Thematik des Weggehens wieder auf, diesmal in Form des sich Verlierens in der Weite des Wassers. Einige wenige Klaviertakte des Konzerts von Rachmaninow ertönen zwischen zwei Szenen der ersten Sequenz, merkwürdig kontrastierend mit dem Lärm und der Gewalt, die von den beiden Zügen ausgehen, auf die wortlose, von zärtlichem sexuellen Verlangen getragene Beziehung zwischen Laura und Alec verweisend. Während die in entgegengesetzter Richtung fahrender Züge die Angst der Protagonisten vor den Konsequenzen der Verwirklichung ihres emotionalen und sexuellen Verlangens repräsentieren, symbolisiert die Musik die Sehnsucht nach Einlösung und Verwirklichung der Liebe von Alec und Laura. In der ersten Sequenz sind keine Worte zu hören, die Züge machen nur das typisch knirschende, heulende Geräusch näherkommender und an einer Bahnstation schnell vorbeifliegender Züge.

Aus dem Rauch taucht als erster der Stationsvorsteher Albert Godby auf, so als hätten diese ersten Bilder nichts mit der Liebesgeschichte zwischen Laura und Alec zu tun, als handele es sich um die Gestaltung einer Alltagssituation an einem Bahnhof. Er begibt

sich in den Wartesaal, dessen Ausschank von seiner Angebeteten, der resoluten Myrtle Bagot, besorgt wird. Sie ist ärgerlich, daß er sie am Abend zuvor nicht besucht hat. Der Mann entschuldigt sich, es habe Ärger mit einem Reisenden gegeben, der nur ein Ticket für die zweite Klasse besaß, sich aber in der ersten Klasse niedergelassen hatte; er habe seinen Chef zur Unterstützung holen müssen. Dem Chef gehe es außerdem gar nicht gut, er habe nur eine halbe Lunge und seine Frau sei zuckerkrank. Auf diese Erklärung reagiert die Ausschankdame pikiert, damit habe er doch sicher nicht den gesamten Abend verbringen müssen. Das Gespräch über den Vorgesetzten des Stationsvorstehers erfüllt weiterhin die Szene, als an deren äußerem rechten Ende Laura Jesson und Alec Harvey, weit entfernt von den Zuschauern, an einem Tisch sitzend, sichtbar werden. Obwohl die Kamera nun die beiden näher an die Zuschauer heranholt, ist noch immer die Stimme des Vorstehers aus dem Off hörbar. Das Liebespaar ist ineinander versunken, es scheint so, als sprächen die Partner nicht. Trauer, Abschied, Ende, Pein und Qual sind spürbar. Damit wird ein weiterer Gegensatz inszeniert – zuvor kontrastierten die lärmenden Zuggeräusche mit der zarten Klaviermusik – nun gestaltet sich ein Kontrast zwischen dem laut streitenden Paar am Tresen des Wartesaals und dem still und versunken am Tisch sitzenden Paar, das dabei ist, sich voneinander zu trennen.

Kaum ist die Stimme des Stationsvorstehers verstummt, als eine aufgetakelte Nachbarin Lauras aus Ketchworth, der Kleinstadt, in der sie lebt, gekleidet in ein Kostüm, über dem lose ein Pelzkragen liegt, und mit einem modisch verarbeiteten Hut, der mit zwei komisch wirkenden Rosetten oberhalb ihrer Stirn abschließt. Sie ist bepackt mit einer Reihe von Einkaufsschachteln. Unter großem Trara läßt sie sich am Tisch der Liebenden in einen Stuhl fallen und bittet Harvey, ihr eine Tasse Tee vom Ausschank

zu holen. Neugierig vermutet sie eine Liaison zwischen Laura und Harvey, wenn sie diese fragt, woher sie den gut aussehenden Mann kenne. Als dieser aufsteht, um zu seinem Zug zu gehen, der nicht in die gleiche Richtung fährt wie der Lauras, sondern in die entgegengesetzte, berührt er leicht deren Schulter und verschwindet in großer Eile durch die Tür des Wartesaales. Eine Woche später wird er nach Afrika gehen. Die Nachbarin redet weiter auf Laura ein, die deren Worte nicht zu hören scheint. Als die beiden Frauen in einer der nächsten Sequenzen im Zug sitzen, schwätzt Dolly, die Nachbarin, immer weiter, zuletzt wird in Nahaufnahme nur noch ihr leere Worte formulierender Mund sichtbar. Laura schließt die Augen, um ihre Begleiterin zum Schweigen zu bringen.

Laura und Alec gehen mit der unvermeidlichen Trennung unterschiedlich um. Während Alec eine äußere Reise antritt, versucht Laura ihre Erstarrung und Unlebendigkeit, die durch den Verlust des Liebesobjekts verursacht worden sind, über eine Reise in ihr Inneres zu verstehen. Während Alec eine Stelle in Südafrika annimmt, die für sein berufliches Fortkommen von Bedeutung ist, sich nicht passiv dem Schmerz der Trennung ausliefert, sondern ihn vielmehr aktiv handelnd sogar zu einem Neuanfang „gestaltet“, allerdings unter schmerzvollem Verzicht auf die Verwirklichung seiner Liebe für Laura, erleidet diese den Verlust des Liebesobjekts passiv. Sie sieht nur einen Ausweg, den der Film in ihrem Selbstmordversuch inszeniert. Ihr erstarrtes, versteinertes Gesicht, mit dem sie ihre Erinnerungen an das Zusammentreffen mit Alec scheinbar Fred, tatsächlich aber sich selbst erzählt, macht deutlich, daß sie sich zwar nicht physisch, aber psychisch umgebracht hat. Daß sie sich vor den Schnellzug werfen will, der eine bedeutsame Rolle beim ersten Zusammentreffen mit Alec spielte, verweist darauf, daß ihr Selbstmordversuch in engstem Kontakt mit dem Versuch zu verstehen

ist, sich das verlorene Liebesobjekt halluzinatorisch über eine Inkorporationsphantasie scheinbar wieder verfügbar zu machen. Ihre kurze Begegnung hatte damit begonnen, daß Alec Laura ein Rußpartikelchen aus dem Auge entfernte, das ihr vom vorbeifahrenden Schnellzug ins Auge geflogen war.

Laura beginnt ihren Selbstheilungsversuch, indem sie die Erinnerung an ihr Zusammentreffen mit Alec wachruft. Damit gibt sie das aufgrund einer mißlungenen Trauerreaktion einverleibte und damit getötete Liebesobjekt wieder frei, entledigt sich selbst der Last des Toten und kann zum Leben zurückkehren. Ihr Dasein nach der Trennung jedoch wird ein Leben ohne Alecs Liebe sein, ein Leben, das sie mit ihrem Mann Fred und ihren Kindern teilen wird. Es wird das einförmige Leben einer verheirateten Hausfrau in einer englischen Kleinstadt sein. Die Abende wird sie mit dem ewig hingebungsvoll Kreuzworträtsel lösenden Fred verbringen. Nach ihrer Trennung von Alec befindet sie sich mit ihm im Kaminzimmer. Völlig in sein Kreuzworträtsel vertieft, fragt er die in sich gekehrte Laura, sie wisse doch eine Menge über Poesie, ihm fehle ein Wort aus dem Vers eines Gedichts von Keats: „When I behold, upon the night's starr'd face, huge cloudy symbols of a high ... Laura vervollständigt doppelsinnig „romance“. Fred, der den Doppelsinn dieses Wortes nicht versteht, ist höchst zufrieden, das stimme, er brauche ein Wort mit sieben Buchstaben, es passe zu „Delirium“ und „Beluchistan“. Die Szenen im Kaminzimmer führen eindringlich vor Augen, daß sich die Kommunikation zwischen Fred und Laura im Austausch von Oberflächlichkeiten erschöpft. Laura ist innerlich mit Alec vereint und hat deshalb den Kontakt zu ihrer Außenwelt verloren. Nur das Auslösewort „romance“ ruft sie einen Augenblick lang in die Gegenwart zurück. In dem Moment der Nicht-Kommunikation mit ihrem Mann Fred stellt Laura das Klavierkonzert Nr. 2 von

Rachmaninov an. Ihre in Form von Rückblenden erzählten Momente des Zusammen-seins mit Alec, werden immer von Musik begleitet. Daß die Musik keinen Platz in der Beziehung zu Fred hat, wird deutlich, wenn dieser die in sich gekehrte Laura bittet, die Musik leiser zu stellen. Für das In-Gang-Kommen ihres Erinnerungsprozesses, den der Film in Form mehrerer Rückblenden inszeniert, benötigt Laura jedoch die Begleitung durch die Musik. Gleichsam aufgehoben in einem Klavierkonzert von Rachmaninov beginnt sie ihre Selbsterforschung. Es bietet sich die These an, daß die Musik das verloren geglaubte Liebesobjekt symbolisiere, das ihr über die Musik wieder nahe-kommt und in ihr ihre Wünsche und Sehnsüchte, die ihm galten, erneut zum Leben erweckt.

Über die Bedeutsamkeit, die der Film der Musik und dem Blick zuweist, konstellierte sich eine glückliche vorsprachliche ganzheitliche Welt, in die Laura mit Alec wenige Wochen lang an einem Donnerstag Nachmittag eintaucht, in der es keine Grenzen zwischen Selbst und Objekt gibt, nur die Welt existiert, die die Liebenden miteinander herstellen. Bereits bevor Alec Laura das Rußpartikelchen aus dem Auge entfernt, war es zu einem kurzen Blickaustausch zwischen beiden gekommen, als dieser ihrer zum ersten Mal im Wartesaal ansichtig wird, und sie direkt anschaut, woraufhin sie zu Boden blickt, so als habe sie spontan die Botschaft seiner Augen verstanden. Dem gemeinsamen Sehen und dem gemeinsamen Lachen über das Gesehene kommt bei der Gestaltung ihrer Liebesbeziehung eine ganz wesentliche Rolle zu. Beim ersten gemeinsamen Mittagessen macht Alec auf den verbissenen Gesichtsausdruck der Violincellistin in der Damenkapelle aufmerksam, die im Kardomah, dem Speiselokal, zum Mittagessen aufspielt. Als die beiden später im Kino die gleiche Musikerin als Klavierspielerin wieder sehen, die freundlich in das Publikum lächelt, brechen sie

erneut in lautes komplizenhaftes Lachen aus. Über das gemeinsame Lachen stellt sich Intimität, Vertrautheit, Nähe und eine spezifische Kommunikation zwischen Laura und Alec her, die mit anderen Menschen nicht zu teilen ist.

Als Alec und Laura dann später im Milforder Wartesaal noch eine Tasse Tee trinken, und er ein Gebäck dazu kauft, das er – so seine Worte – schon als Kind liebte, erkennen beide über ihren wortlosen Blickaustausch, daß sie einander lieben. Diese unausgesprochene Liebe ähnelt der, die sich zwischen Mutter und Säugling über den Augenkontakt herstellt und die später im Leben in Glücksmomenten innerhalb einer Liebesbeziehung immer wieder mobilisierbar ist. Alocs Blick ist forschend eindringlich, als er von seiner medizinischen Tätigkeit berichtet, er sucht in Lauras Gesicht nach einer Antwort auf seine Frage, ob sie das gleiche empfindet wie er. Als sie inmitten seiner medizinischen Ausführungen, die das verhüllen, was seine Augen ausdrücken, sagt, er sehe aus wie ein kleiner Junge, hat er verstanden, daß sein Blick angekommen und erwidert worden ist. Sie hört ihm weiter mit manchmal halbgeschlossenen Augenlidern zu. Diese Haltung ihres Gesichts verstärkt seinen Augenkontakt; er sucht in ihrem Gesicht zu lesen, das sich ihm nun mit halbgeöffneten Augen und halbgeöffnetem Mund zuwendet. Er spricht über die Staublung und die Kohlengruben in der Nähe von Milford, mit den Augen jedoch sucht er den lebendigen, ihn beflügelnden, zärtlichen Kontakt zu ihr. Stern (1990) hatte den frühen Blickkontakt, die „wortlose Zwiesprache“ (ebd., S. 62) zwischen Mutter und Säugling, so beschrieben: „Der wechselseitige Blickkontakt gleicht ja in der Tat einer in sich abgeschlossenen Welt. Wenn wir einen Menschen anschauen, der uns ebenfalls direkt in die Augen sieht, so ist das eine zwischenmenschliche Erfahrung, die keiner anderen gleicht. Es scheint

dann, als würden wir das Seelenleben des anderen erahnen und ihm folgen können“ (ebd., S. 68).

Nun wäre es falsch anzunehmen, daß der Augen-Kontakt allein von Alec ausgehe. In vielen der gemeinsamen Treffen verführte Laura ihn mit ihrem Lachen. In der Szene, in der sie ein Ruderboot mieten, sich unter einer Brücke in einem Zaun verfangen, Alec das Boot flottmachen will, dabei aber bis zu den Knien ins Wasser fällt, beginnt Laura herzlich zu lachen. Ihre lachenden Augen ermutigen Alec, ihr in der nächsten Szene seine Liebe zu gestehen, er liebe ihre großen Augen und ihr Lachen. Obwohl sie sich vier Wochen zuvor zum erstenmal getroffen haben, spüren beide, daß sie sich lange kennen. Dieses subjektive Zeitempfinden hat Ähnlichkeit mit der Erfahrung von Zeit in der Interaktion zwischen Mutter und Säugling. Beim Blickaustausch zwischen Mutter und Kind spielt die Chronologie der Zeit keine Rolle, sondern nur die „Jetzt-Momente“ (vgl. Stern 2004), die zu weiteren Beziehungskonstellationen führen. Diese Weiterentwicklung aber ist vom Film nicht vorgesehen. Aber die Protagonisten sind eben auch nicht Mutter und Kind, sondern zwei erwachsene Menschen. So ist ihr Glück ohne Worte immer schon durch neugierige Nachbarinnen und Mitreisende im Zug gefährdet. Der Film inszeniert eindringlich die Ambivalenz der beiden Liebenden. Alec verschiebt seine eigenen emotionalen Ängste und Einschränkungen auf Laura. So ist das von ihr innerlich aufgerichtete Verbot tatsächlich ein gemeinsames. Der Film gestaltet jedoch nur ihre Geheimhaltungsanstrengungen. Das Verbot, welches auf der Liebesbeziehung der Protagonisten liegt, wird filmisch durch Personen repräsentiert, denen Laura in Milford begegnet, vor denen sie ihre Beziehung mit Alec geheimhalten will. Nachbarinnen aus Ketchworth, die Laura, die sich in Begleitung von Alec befindet, beim Verlassen eines Restaurants in Milford trifft, die Nachbarin Dolly, die ihren Abschied von Alec ver-

hindert, ein Priester im Zug, dessen Blick sie ausweicht, insbesondere aber Alocs Freund, Stephen Lynn, der die Liebenden in seiner Wohnung überrascht, repräsentieren filmisch Lauras inneres Verbot, sich der Liebe zu diesem hinzugeben. Plastisch inszeniert der Film diese Grenze, die der Verwirklichung der Liebesbeziehung zwischen den Protagonisten im Wege steht, und die vermeintlich von außen geschaffen wird, als die beiden Liebenden in der bereits erwähnten Sequenz in einem Boot auf dem Wasser glücklich miteinander sind, aber plötzlich und unverhofft kentern, weil sich das Boot in einem, fast unsichtbaren Zaun, der unterhalb einer Brücke angebracht ist, verheddert hat. Wäre der Zaun nicht da gewesen, hätte sich das Boot in der Weite des Sees verloren.

Nicht Lauras Stimme, die in den Rückblenden ihre Erinnerungen formuliert, sondern vielmehr die Aufeinanderfolge der Bilder, die die Bewegungen in ihrem Empfinden in ihrer Gegensätzlichkeit gestalten, und die durch die Verwendung der Musik Glück, Sehnsucht, Trauer, Verzweiflung zum Ausdruck bringen, erleichtern es, Zeugin ihrer emotionalen Verstrickung zu werden. Sie sehnt sich danach, sich dem Liebesobjekt affektiv und sexuell hinzugeben, schreckt aber zugleich vor ihren heftigen Wünschen zurück. Weder ihr Mann Fred, noch Alec Harvey wissen um ihre Ambivalenz. Die Rückblenden erlauben es, mit der Protagonistin ihre ersten glücklichen Treffen mit dem Geliebten, die Angst, ihn zu verlieren, und die Befürchtung, affektiv nicht mehr nach Hause, zu Fred und den Kindern, zurückzufinden, mitzerleben. Die Kraft und Gewalt, die sich in den beiden, „unter Dampf“ stehenden Zügen manifestieren, die in den ersten Sequenzen zu sehen waren, spricht einerseits von der Macht der Versuchung, mit Alec eine zärtliche und sexuelle Beziehung einzugehen, zugleich aber auch von der Unmöglichkeit und der Gefahr, diese zu realisieren. So inszeniert der Film die große,

bedingungslose Liebe zwischen Mann und Frau als Utopie. Die Verwirklichung dieser Liebe brächte Verwüstung in den geordneten mittelständischen Alltag der Protagonisten.

## **b. Gilda – weiblich gesehen. *Gilda* (1946), Charles Vidor, USA**

### **Synopse:**

#### **Der Inhalt**

Ein nordamerikanischer Abenteurer wird in Buenos Aires von einem Kasinobesitzer aufgenommen und wird sein Stellvertreter. Der Kasinobesitzer bringt von einer Reise eine attraktive junge Frau mit, die den Neuankömmling früher bereits gekannt hat. Als der Kasinobesitzer bei einem Flugzeugunglück ums Leben kommt, heiratet sein Stellvertreter die junge Frau. Später kehrt der scheinbar Tote zurück und will beide töten. Er wird jedoch vorher selbst ermordet. Die Eheleute verlassen gemeinsam das Kasino.

#### **Der Film**

Der Filmplot umfaßt ungefähr 110 Sequenzen und hat eine Projektionsdauer von 111 Minuten. Die Handlung ist ausschließlich in der Gegenwart angesiedelt. An den Stellen des Films, an denen der Protagonist und Abenteurer Johnny Farrel subjektiv empfundene Gefühlszustände beschreibt, wird seine Stimme aus dem Off hörbar. Gilda, die junge Ehefrau des Besitzers eines illegalen Spielkasinos, Ballin Mundson, kommuniziert vielmehr über den Blick. So ist darüber zu erfahren, daß sie mit Johnny bereits vor ihrer ersten Begegnung, die der Filmplot nach 20 Minuten Projektionsdauer positioniert, eine intime Beziehung verbunden hatte. Insbesondere vor Begegnungen mit Gilda äußert Johnny Besorgnis, Vorsicht und Ängste. In den ersten Filmsequenzen sind Johnny Farrel und Ballin Mundson zu sehen. Nach einem gezinkten Würfelspiel in einem von Kleinkriminalität gezeichneten Viertel von Buenos Aires wird Johnny, der mit dem gewonnenen Geld weggehen will, überfallen. Mundson, rettet ihn. Er besitzt ein Messer in Form eines Spazierstocks, den er seinen „kleinen Freund“ nennt. Hinter dem Kasino verbirgt sich ein Nazi-Kartell. Mundson lädt Johnny zu sich ins Kasino ein. Dort bietet dieser ihm seine Dienste an und wird der zweite Mann im Spielclub und Mundsons Vertrauter. Mundson hat auf einer Reise Gilda, eine anziehende junge Frau, geheiratet. Gilda begegnet Johnny mit Hohn und Ablehnung. Sie flirtet mit vielen Männern und macht Mundson und Johnny eifersüchtig. Mundson, der in den Mord an einem deutschen Agenten verwickelt ist, fingiert seinen Tod. Johnny heiratet Gilda. Er quält und erniedrigt sie, indem er sich nicht um sie kümmert. Sie flirtet erneut mit einer Reihe von Männern, die jedoch immer von Johnnys Mitarbeitern aus dem Weg geschafft werden. Wieder aus dem Off ist Johnnys Stimme zu hören, der seine Macht über Gilda und seine Rache für ihre vermeintliche Untreue genießt. In zwei Sequenzen hatte Gilda ihm jedoch vor ihrer Heirat mitgeteilt, daß sie nur ihn liebe und Mundson geheiratet habe, weil sie von ihm enttäuscht war. Sie wehrt sich gegen die schlechte Behandlung durch Johnny nach ihrer Heirat, indem sie aus Buenos Aires nach Montevideo flieht, wo sie in einem Nachtclub auftritt. Ein Verehrer Gildas, der sie scheinbar heiraten will, bringt sie zurück nach Buenos Aires, wo Johnny bereits auf sie wartet, um sie weiter zu quälen. Sie provoziert Johnny, indem sie im Club des Kasinos von Mundson in aufreizender Kleidung eine Striptease Nummer vor einem begeisterten männlichen Publikum andeutet. Am Ende des Films gesteht sich Johnny seine Liebe zu Gilda ein und bittet sie, ihn mitzunehmen, wenn sie Buenos Aires verläßt. Mundson kehrt zurück und will Johnny und Gilda, die er in einer Umarmung überrascht, mit seinem Stockmesser töten. Er wird jedoch von hinten mit einem

Stockmesser ermordet. Gilda und Johnny verlassen das bereits von der Polizei geschlossene Kasino.

Die hier vorgelegte Interpretation des Filmes *Gilda* kontrastiert mit der Rolle der Protagonistin Rita Hayworth aus männlicher Wahrnehmung<sup>41</sup>, die in der Filmschauspielerin den Prototyp der femme fatale und der Sex-Göttin des amerikanischen Film noir der 40er Jahre sieht. Eine nukleare Testbombe trug den Namen Rita und war mit dem Bild Rita Hayworths geschmückt. Die Annahme von der Erschaffung des Vamps als Fetisch orientiert sich an männlichen Wünschen und Ängsten, so wie sie von Freud für die männliche Entwicklung vorgelegt worden war, die für ihn zugleich auch das Vorbild für weibliche Entwicklung darstellte<sup>42</sup>. Meine Analyse unterscheidet sich von diesem Ansatz. Mir ist keine Einschätzung der Figur der Gilda aus weiblicher Sicht bekannt. Psychoanalytische Weiblichkeitstheorien, die von einer eigenständigen weiblichen Entwicklung ausgehen, die nicht die Männlichkeit zum Vorbild hat, bestimmen meine Interpretation der Figur der Gilda. Ich beziehe mich insbesondere auf die frühe präödpale Verliebtheit des kleinen Mädchens in die Mutter, die nicht aus phallischer Identifizierung gespeist wird, wie Freud dies annahm, sondern aus weiblichen Wünschen, zu verführen und verführt zu werden. Ich betrachte die Figur der Gilda nicht aus der voyeuristischen Position, in der sie zum Objekt meines Blicks wird, sondern aus einer präödpalen Übertragungsbeziehung heraus, in der Introjektionen bedeutsam sind, die sich in Wünschen äußern, ebenso attraktiv sein zu wollen wie Gilda. Ein auffälliges formales Merkmal legt diese Sichtweise nahe. Im Film fehlen die libidinösen und auch die haßvollen Interaktionen zwischen Gilda und den sie scheinbar umschwärmenden Männern. Inmitten des sie umgebenden Treibens wirkt sie einsam und auf sich gestellt.

---

<sup>41</sup> Ausgehend vom männlichen voyeuristischen Blick auf die Frau, deren Penislosigkeit Angst und Schrecken auslösen, hat insbesondere Laura Mulvey (1978) die These formuliert, daß der Hollywood-Vamp aus Abwehr von Kastrationsängsten des Mannes eine Fetischisierung erfahre. Vgl. dazu auch Kapitel VI, 1.

<sup>42</sup> Im Kapitel VI habe ich Facetten einer von mir entwickelten Weiblichkeitstheorie ausgehend von psychoanalytischen Behandlungen von Frauen vorgestellt.

So blickt sie auch ihre Verehrer nicht an. Ihr Blick scheint direkt auf die Kamera und die Zuschauerin gerichtet zu sein. An diesem fehlenden Blick und emotionalen Austausch ändern auch Bemerkungen nichts, daß sie Johnny hasse und er sie, daß sie ihn liebe und Mundson nur aus Rache und Frustration geheiratet habe. Meine Interpretation ist von dem direkten Blickaustausch zwischen mir und der Protagonistin geprägt, während ich in den anderen von mir untersuchten Filmen immer Interaktionen zwischen Liebenden und Partnern begegne. Bereits die Titel bestätigen diese Sichtweise. Zunächst ist in großen Lettern „Rita Hayworth als Gilda“ zu lesen, dann erscheint in sehr viel kleinerer Schrift „with Glenn Ford“ (der die Rolle des Johnny Farrel verkörpert). Ihr einsamer Protagonismus läßt sich auch an der Größe der Schrift ablesen. In der Szene, die das erste Auftreten Gildas inszeniert, in der ihr Mann Mundson sie dem scheinbar unbekanntem Johnny vorstellt, gilt ihr Blick zwar Johnny; es scheint aber so, als blicke sie über ihn hinweg hin zu mir. Indem sie zu mir hinschaut, untergräbt sie ihren Status als Objekt der Begierde des Mannes (vgl. auch Studal 1985). Unter dem verführerischen und wegwerfenden Blick, mit dem Gilda Johnny ansieht, ist Einsamkeit und Trauer spürbar.

Der Film *Gilda* läßt sich aufspannen zwischen den Polen von emotionaler und realer Enge, Eingeschlossensein, Bewegungslosigkeit, narzißtischer Festlegung einerseits und Aktivität, Suche nach Unabhängigkeit und nach befriedigenden sexuellen und emotionalen Beziehungen andererseits. Im Film manifestieren sich diese Pole nicht in eindeutiger Zuschreibung, sondern vielmehr in einem beständigen Wandel, entsprechend der von der Protagonistin verkörperten Rollen. Einmal hat Enge, Eingeschlossensein und Bewegungslosigkeit mit narzißtischer Exhibition und emotionaler Einsamkeit zu tun, während das ungehinderte sich Bewegen mit der Suche nach

befriedigenden, sexuellen Beziehungen verknüpft ist. Es gibt aber durchaus auch Szenen, in denen Enge, Eingeschlossensein und Unbeweglichkeit mit den affektiven Beziehungen verbunden sind und Aktivität sich mit Ungebundenheit und Selbstdarstellung paart und ihren Ausdruck findet in den zwei großen Tanzszenen in den Endsequenzen des Films, einmal im Nachtclub von Montevideo, ein anderes Mal im Kasino von Ballin Mundson in Buenos Aires. Aus den Sequenzen lassen sich demnach Gegensätze im Erleben der Protagonistin herauslesen, die um Wünsche kreisen, die emotionale Nähe des begehrten Objekts zu suchen, sich aber auch als Verführerin der Männer zu inszenieren, also die Bindung an das je konkrete Objekt zu lockern. Gilda, die in kostbare, extrem feminine Gewänder gehüllt ist, lockt mit ihrer Schönheit und Attraktivität Männer und Frauen gleichermaßen an. Sie beeindruckt durch ausgefallene Kleidung, ein langes, an der Vorderseite geschlitztes schulterfreies schwarzes Kleid, ein tief dekolletiertes helles Seidenkleid, über das sie lässig einen Pelz geworfen hat, lange mit glänzenden Borten eingefasste Gewänder, die ihre Figur hervorheben und sie zugleich umspielen. Ihr langes, dichtes Haar, das sie häufig, um Mißfallen oder auch Verführung zum Ausdruck zu bringen, mit einer Kopfbewegung zurückwirft, unterstreicht ihre Attraktivität.

Gilda inszeniert in eigener Regie die ihr zugeschriebene Rolle der Verführerin der Männer – in den Tanzszenen wird diese Facette besonders evident – die Figur der Gilda ist aber nur zu verstehen, wenn ihre intime Einbettung in die homosexuelle Inszenierung von Ballin Mundson, Gildas Ehemann, und Johnny Farrel, ihrem ehemaligen Geliebten, mit in die Interpretation einbezogen wird. Dem Blick Gildas folgend, läßt sich aus dem Film eindrücklich die intime Beziehung zwischen Ballin Mundson und Johnny Farrel herauslesen. Bereits Ballins und Johnnys erstes Treffen in einem heruntergekommenen

Viertel von Buenos Aires kann als die Gestaltung einer homosexuellen Männerbeziehung interpretiert werden. Johnny hatte beim Würfelspiel gewonnen. Als er mit dem Geld weggehen will, wird er überfallen. Jetzt erscheint Mundson, bedroht den Räuber mit einem Stock, der sich in ein langes scharfes Messer verwandeln läßt und den er „seinen kleinen Freund“ nennt. Er lädt Johnny ein, zu ihm als Manager in sein Spielkasino zu kommen. Später bringen die beiden Männer einen Toast „auf uns drei“ aus; auf Mundson, Johnny und das Stockmesser. Als Mundson in der Sequenz, in der er mit Johnny und Gilda in seinem Club einen Drink nimmt, dazu auffordert, „auf uns drei“ zu trinken, diesmal aber als Dritte Gilda meint, reagiert Johnny zunächst irritiert. Die Waffe, die Mundson nun in der Hand hat, heißt Gilda. In dieser Szene wird ihr dann auch eindeutig die Rolle der Frau zugeschrieben, die das homosexuelle Arrangement zwischen den beiden Männern unterhält. So läßt es sich auch erklären, daß Mundson nicht eifersüchtig auf Farrel ist. Gilda glaubt ihn warnen zu müssen, schließlich sei dieser doch ein attraktiver junger Mann. Aber Mundson weiß, daß Johnny von ihm emotional abhängig ist, und daß er ihn deshalb mit Gilda nicht betrügen wird. Daß Johnny in einer anderen Szene Gilda mit Mundsons Wäsche vergleicht, die er von der Wäscherei abholt, um sie ihm zu bringen, enthüllt ein homosexuelles Muster, das erst komplett wird durch die Haltung und das Agieren der Frau. Einer oberflächlichen Sichtweise erscheinen die von Gilda verführten Männer als Rivalen von Johnny und Mundson, aber der vorgeschlagenen Sichtweise folgend, sind sie über den Flirt der Frau alle miteinander verbunden und erhöhen die Lust am Spiel mit der homosexuellen Inszenierung.

Gilda wird von ihrem Mann Ballin Mundson Johnny Farrel, seinem Kompagnon und Stellvertreter im Spielkasino von Buenos Aires als Kanarienvogel avisiert. Zunächst hören wir dann auch, wie eine Frau ein Lied trällert, die Metapher vom Vogel

unterstreichend. Dann aber erscheint Gilda verführerisch und bildschön, gekleidet in ein tief dekolletiertes helles, fließendes Hauskleid. Im Hintergrund werden ein großer Spiegel und ihr weit ausladender Schminktisch sichtbar. Irritiert beim Anblick Farrels verrät ihr Gesicht Angst und Besorgnis, beides verbirgt sie unter einem herausfordernden Blick und Ironie. Sie überspielt ihre innere Unruhe, indem sie genüßlich den Rauch ihrer Zigarette in Johnnys Richtung bläst, so als teile sie ihm mit dieser Geste mit, daß sie nichts von ihm wissen wolle, daß sie ihn verachte. Ihre Unabhängigkeit vom ehemaligen Liebesobjekt Farrel manifestiert sich nicht nur in ihrer Haltung ihm gegenüber, sondern auch in der prachtvollen Ausstattung ihres betont feminin eingerichteten Zimmers, aber vor allem in ihrer körperlichen Schönheit, die sich selbst genügt; diese Unabhängigkeit ist jedoch brüchig, schließlich hat Mundson sie einem Paket gleich von einer Reise mitgebracht, hat sie vor seiner Rückkehr von der Stelle weg geheiratet und sie, einem schillernden singenden Kanarienvogel gleich, im Käfig seines eleganten Hauses untergebracht. Nun soll sie sein Kasino schmücken, indem sie „Männer anmacht“, so tut, als wolle sie sie verführen, tatsächlich aber führt sie sie als potentielle Verehrer Mundson zu. Die Feuerprobe besteht sie mit ihrem betont verführerischen, aber auch wegwerfenden Verhalten, mit dem sie Johnny begegnet.

Eine Sequenz inszeniert eindringlich die beiden Seiten in ihrem Erleben, die miteinander im Gegensatz zu stehen scheinen, von denen ich weiter oben bereits gesprochen habe. Es geht dabei einerseits um Gefühle von Eingeschlossenensein, die mit der Festlegung auf die Verführerin zu tun haben, und andererseits um die Lust, am Leben teilzuhaben, sich auf einen Partner beziehen zu können, der ihre Lebendigkeit und Liebesfähigkeit sucht. Sie bereitet sich in ihrem Zimmer gemeinsam mit ihrer Zofe auf ein Fest vor, das Mundson in seinem Kasino geben wird, wo sie als Lockvogel

agieren, Männer „anmachen“ soll, um sie dann Johnny, der als Double von Mundson agiert, zuzuführen. Nicht er, Mundson, wird sie zu dem Fest begleiten, teilt er ihr mit, sondern Johnny Farrel. Er weiß aus anderen Situationen, daß sich Gilda aus Frustration an Johnny wieder andere Männer suchen wird.

Es ist die Zeit des Karnevals. Auf der Straße singen und tanzen die Menschen. Gilda steht am Fenster ihres Zimmers und blickt mit Sehnsucht zu den Menschen hinunter, die sich auf der Straße hin- und herbewegen. Es zieht sie zu der Menge, die ausgelassen und fröhlich ist. Sie reagiert irritiert und frustriert darüber, nicht Anteil an deren Fröhlichkeit, Unbeschwertheit und sexueller Freizügigkeit zu haben, als ihr Ehemann auf ein Klopfen in ihr Zimmer eintritt. Als sie ihm mitteilt, daß sie der Lärm von der Straße anziehe und zugleich irritiere, hat er verstanden, daß sie es satt hat, sich für ihn zu exhibieren, indem sie die Rolle der zügellosen Verführerin übernimmt. Lakonisch meint er deshalb, sie solle das Fenster schließen. Als sie dies tut, breitet sich im Zimmer bedrückende Stille aus. In einer anderen Szenensequenz singt sie in der Nacht ihr Lied „Put the blame on mame, boys“ während ihr Onkel Pio, Schuhputzer im Kasino von Mundson und aufmerksamer Beobachter der Beziehung zwischen Farrel, Mundson und Gilda, andachtsvoll und versunken zuhört. Sie trägt ein einfaches Kleid und ist nicht der ausstaffierte Lockvogel, den sie in anderen Szenen verkörpert. Es scheint so, als sei sie auf die Straße gegangen und habe sich unter die fröhliche Menge gemischt. Die Zärtlichkeit, die von ihrer Stimme ausgeht, und die Ruhe, die das Paar Gilda und Onkel Pio verbreiten, schüren Aggressivität in Johnny, der ebenso wie Mundson Gilda auf die Rolle der sich exhibierenden, sexuell ungefährlichen glamourösen Überfrau festschreiben will. Er wird von ihrem Singen wach, steht auf, um nachzusehen, was sich zuträgt. In seinem gestreiften Morgenmantel, den er über einem gestreiften Schlafanzug

trägt, bietet er einen komischen Anblick. Gilda reagiert dann auch verächtlich und amüsiert zugleich auf sein Aussehen. Er herrscht sie an, sie könne morgens um diese Zeit nicht singend auf einem der Kasinotische sitzen und sich mit Onkel Pio unterhalten. Auf seine Rüge, die dem Versuch gleichkommt, sie auf die Rolle der asexuellen Verführerin festzulegen, reagiert sie mit ohnmächtiger Wut und wirft ihre Gitarre in die Glasscheibe, die den Kasinoraum von Johnnys Privaträumen trennt, um auf diese drastische und zugleich ungekonnte Weise wenigstens vorübergehend aus ihrem inneren Käfig der Verführerin auszubrechen.

Nach dem vermeintlichen Tod Ballin Mundsons heiratet Johnny Gilda. Er tut dies als dessen Stellvertreter. Sie glaubt jedoch, daß er sie liebe. Er hat ein neues Haus angemietet, sie stellt begeistert fest, daß alle ihre Sachen hierher gebracht worden sind. Sie will Johnny küssen und ihn umarmen, als sie ein Bild Mundsons an der Wand erblickt. Sie fühlt sich in die Enge getrieben und betrogen. In vielen der vorangegangenen Szenen hatte Gilda Johnny gegenüber Andeutungen gemacht, daß sie aus Enttäuschung Mundson geheiratet und sich mit anderen Männern umgeben habe, tatsächlich aber nur ihn, Johnny, liebe. Während sie im Karneval mit ihm auf dem von Mundson arrangierten Fest tanzt, gesteht sie ihm ihre Liebe; in einer sich daran anschließenden Szenensequenz glauben Gilda und Johnny allein in Ballin Mundsons Haus zu sein und küssen sich. Aber nach ihrer Heirat inszeniert Johnny sich mit dem verlorengegangenen Liebesobjekt Mundson. Gilda soll weiterhin die Rolle der sich exhibierenden Verführerin anderer Männer übernehmen, die im Dienst der Abwehr von Sexualität besteht. Daß er diese Männer jedoch verfolgt und sie von gedungenen Mördern töten läßt, verweist auf einen Riß in seinem Empfinden. Offenbar will er – obgleich er sich dies nicht eingestehen kann – Gilda für sich allein haben. Nach einem

letzten mißlungenen Versuch, Johnny davon zu überzeugen, mit ihr zusammenzuleben – er hatte sich nach der Heirat geweigert, dies zu tun –, flieht sie aus dem Gefängnis der Festlegung auf das männerfressende Monstrum. Eine Szenensequenz, in der sie mit einem ihrer Liebhaber in ein Taxi einsteigen will, dieser aber von Johnnys Männern abgefangen wird, zeigt sie alleine im Taxi. Der Taxifahrer, sicherlich auch einer der Männer Johnnys, bewegt das Schild „frei“ („libre“) nach unten und macht damit auf Gildas Gefangenschaft aufmerksam. Sie flieht, indem sie sich in eine andere Stadt begibt und dort in einem Nachtclub als Tänzerin auftritt. Darüber scheint sie innere Unabhängigkeit vom Objekt ihres Begehrens und ihres Hasses zu gewinnen, sie gibt sich nun ihrer Lust an der Bewegung im Tanz hin, zu dem sie keinen Partner benötigt, und genießt ihre Schönheit und Attraktivität, die nicht von den Männern kontrolliert wird.

Aber wie bereits in vorangegangenen Szenen ist ihr Verhalten und ihr Agieren von Widersprüchen gekennzeichnet. In ihrer mitreißenden Tanznummer im Nachtclub von Montevideo manifestieren sich die beiden Seiten in Gilda, ihr Aufbegehren gegen das Eingesperrtsein in die Rolle der Verführerin, in dem sie die Verführerin tänzerisch darstellt, und ihre Sehnsucht nach einer Liebesbeziehung mit Johnny. Es werden Leichtigkeit und Begeisterung über die eigene Fähigkeit, sich tänzerisch gekonnt darzustellen, spürbar. Ihr Auftritt besteht aus langsamen, zärtlichen, hingebungsvollen Bewegungen, unterstrichen vom Lied „Amado mio“, und aus auftrumpfenden, wilden, Kraft und Grazie zugleich vermittelnden Tanzschritten. Jetzt werden ihre wohlgeformten Beine und die hochhackigen weißen Sandaletten sichtbar, ihrem Tanz einen aufreizenden Charakter verleihend. Anders aber als in anderen Szenen, in denen sie ebenfalls elegante, auffällige Kleidung trägt, hat ihr Tanz keinen auffordernden

Charakter, mit denen sie Männer verführen will. Sie wird zur Akteurin, indem sie gekonnt die ihr zugeschriebene Rolle der Verführerin im Tanz, voller Begeisterung über ihre tänzerische Ausdruckfähigkeit, kreativ neu gestaltet. Ihr Tanz gilt scheinbar einem Mann, der ihr begeistert beim Tanzen zusieht und der sich später als Spion Johnnys entpuppt. Er hatte ihr zunächst vorgegaukelt, daß er sie nach einer Annullierung ihrer Ehe mit Johnny heiraten wolle. Wenn ihr Tanz vom Lied „Amado mio“ begleitet wird, dann ist zu vermuten, daß sie sich mit diesem Text nicht an den neuen Verehrer wendet, sondern vielmehr Johnny meint. Nur so ist auch erklärlich, daß sie ihm aus Montevideo nach Buenos Aires folgt. Sie war zwar vor Johnny-Mundson geflohen, sucht aber offenbar das ehemalige Liebes- und Haßobjekt noch immer für sich zu gewinnen. Der zweite Tanzauftritt im schwarzen, vorne geschlitzten Satinkleid mit schwarzen, langen Stulpenhandschuhen nimmt dieses Thema der Darstellung der zügellosen Verführerin in kreativer Weise wieder auf. Jetzt signalisiert Gilda keine doppelte Botschaft. Sie stellt sich in einem Tanz, der einem beginnenden Striptease gleichkommt, als verführerischen Vamp dar, dem die Männer zu Füßen liegen. Sie zieht langsam ihre langen Handschuhe aus, nimmt eine Kette vom Hals und wirft sie in das Publikum, das fast ausschließlich aus Männern besteht. Zuletzt fordert sie die Zuschauer auf, ihr beim Öffnen ihres Reißverschlusses zu helfen. In dieser Rolle hatten sie Johnny und Ballin sehen wollen. Auf ihre Inszenierung, mit der sie die ihr zugeschriebene Rolle aktiv öffentlich gestaltet, reagiert Johnny jedoch aggressiv, in dem er sie ohrfeigt. Es ist anzunehmen, daß er sich beschämt fühlt, weil sie seine geheime Phantasie öffentlich darstellt.

Ich hatte weiter oben auf die Gleichung zwischen Ballin Mundsons Stockmesser, „seinem kleinen Freund“, und der Waffe aufmerksam gemacht, zu der er die verführerische Gilda macht. In der letzten Szenensequenz des Films, nachdem Mundson

von den Toten wieder auferstanden war – er hatte zuvor seinen Tod nur fingiert –, will er Gilda und Johnny mit seinem Messer töten, weil sie sich aus seinem Machtbereich weg bewegt hatten, indem sie sich ihre Liebe gestanden. Der Film läßt offen, wer Mundson mit dem Stockmesser tötet. Meiner eingangs angestellten Gleichung der Identität des Stockmessers mit Gilda folgend und eine Antwort auf diese offene Frage tentativ formulierend, gehe ich davon aus, daß es Gilda ist, die Mundson tötet. Nun kann sich Johnny von dessen verführerischen homosexuellen Versprechungen befreien und Gilda bitten, ihn mitzunehmen, wenn sie weggeht. Mit den Schlußdialogen zwischen Gilda und Johnny spielt der Film damit, daß die Protagonistin am Ziel ihrer Wünsche angelangt ist, nämlich Johnny als Liebesobjekt besitzen zu dürfen. Das mit einem Tuch verhangene Möbelstück, das auf dem Weg der beiden, die das Kasino verlassen, sichtbar wird, und der fehlende Blickaustausch zwischen den beiden Protagonisten markieren jedoch Stillstand, Ende und nicht Veränderung und Aufbruch.

**c. „Wenn Blicke töten könnten...“ *Ensayo de un crimen* (1955), Luis Buñuel, Mexiko**

**Synopse:**

**Der Inhalt**

Archibaldo de la Cruz ist Junggeselle und gehört der mexikanischen Oberschicht an. Er wird sein Leben lang getrieben, attraktive Frauen zu ermorden, in der Hoffnung, sein erstes Gefühl wiederzubeleben: seine sexuelle Euphorie, als er seine Erzieherin tot am Boden liegend vorfindet.

**Der Film**

Der Filmplot hat eine Laufzeit von 91 Minuten und besteht aus ungefähr 87 Sequenzen. Erst in der neunten Sequenz wird deutlich, daß Archibaldo seine Geschichte in Rückblende einer Nonne erzählt. Er war in ein Sanatorium eingeliefert worden, weil er den Tod seiner Frau nicht überwinden konnte. Wir erfahren aus seiner Erzählung, daß er einziges, verzogenes Kind einer reichen Mittelstandsfamilie ist. Wir sehen ihn in seinem Kinderzimmer, als die Erzieherin ihm sein Abendbrot serviert, weil Mutter und Vater ins Theater gehen wollen. Die Mutter schenkt ihm eine Musikspieldose, die von einer Tänzerin geschmückt ist. Seine Erzieherin erzählt ihm, daß beim Erklingen ihrer Melodie der Todeswunsch ihres Besitzers in Erfüllung gehe. Während Archibaldo die Musikspieldose aufzieht, wird die Erzieherin, die am Fenster seines Zimmers steht, von der Kugel der Aufständischen in der Straße tödlich getroffen. Der weitere Filmverlauf

macht deutlich, daß Archibaldo phantasiert, die Erzieherin ermordet zu haben. Die Nonne, die Archibaldos Geschichte nicht ernst nimmt und sie nicht zu Ende hören will, wird von Archibaldo mit einem Messer bedroht. Sie flieht vor ihm und stürzt in einen Aufzugsschacht, wo sie zu Tode kommt. Archibaldo klagt sich beim Richter, der die Umstände, die zum Tod der Nonne geführt hatten, untersucht, als Mörder mehrerer Frauen an. Bis zum Ende der Erzählung Archibaldos, die fast den gesamten Filmplot bis zur 81. Sequenz umfaßt, bedient sich der Film einer zweiten Rückblende. Archibaldo klagt sich beim Richter an, Patricia Terrazas ermordet zu haben, die tatsächlich Selbstmord beging. Später beschuldigt er sich, das Mannequin Lavinia in seinem Töpferofen verbrannt zu haben. Tatsächlich verbrennt er eine Kopie Lavinias. Später will er aus Eifersucht seine Frau Carlotta töten; allerdings kommt ihm ihr Geliebter Alejandro zuvor. Nachdem der Richter ihm mitgeteilt hat, daß niemand wegen seiner mörderischen Phantasien verurteilt werden könne, wirft Archibaldo die Musikspieldose in einen Teich. Auf einem Parkweg begegnet er Lavinia, mit der er gemeinsam den Weg entlangspaziert. Diese letzten Sequenzen nach dem „Freispruch“ durch den Richter sind in der Gegenwart der Handlung angesiedelt.

Die von Archibaldo als Erwachsenem erinnerte Szene, die er einer Nonne erzählt, in der seine Mutter, elegant gekleidet, sich von ihm verabschiedet, um mit dem Vater ins Theater zu gehen, gestaltet ein verärgertes Kind, das auf keinen Fall dulden will, daß sie mit dem Vater weggeht. Er beruhigt sich nur, als die Mutter ihm eine Musikspieldose schenkt. Die Figur der Erzieherin, die stellvertretend für Archibaldos Mutter steht, hatte ihm die Geschichte der Spieldose erzählt, daß nämlich beim Hören ihrer Musik ein Todeswunsch seines Besitzers in Erfüllung gehe. Als Archi die Kassette zum Erklingen bringt, wird die Erzieherin, die am Fenster steht, von der verirrtten Kugel der Aufständischen getroffen und fällt tot zu Boden. Archi war als Kind davon überzeugt, daß er der Mutter-Erzieherin, die ihn mit dem Vater betrog, mit Hilfe der Musikspieldose den Tod gebracht hatte. Von nun an phantasiert er, daß er Herrscher über Leben und Tod attraktiver Frauen sei. Einerseits fühlt er sich von der Mutter hintergangen, andererseits aber ist er ihr dankbar, daß sie ihm mit dem Geschenk in seiner Phantasie ermöglicht hat, Macht über die Frauen, die ihn enttäuschen, auszuüben. Die Beziehung zu ihr ist von Ambivalenz gekennzeichnet. Archibaldo wünscht ihr einerseits den Tod, andererseits aber verehrt er sie und begehrt sie. Will man von Buñuels psychoanalytischen Intuitionen sprechen, dann bestehen sie in seiner meisterhaften Darstellung

des magischen Denkens des Protagonisten, das sich durch die nicht unterscheidbare Einheit zwischen Denken und Handeln auszeichnet. Vor diesem Hintergrund reizen zwar die äußerst komischen Szenen zum Lachen, in denen Archibaldo eine Frau töten will, die aber regelmäßig von einem Anderen ermordet wird. Das Lachen bleibt aber zugleich auch im Halse stecken, wenn Buñuel die mörderischen und sadistischen Wünsche und Phantasien des Protagonisten in Szene setzt. Was Buñuel in *Ensayo de un crimen (Das verbrecherische Leben des Archibaldo de la Cruz)* über Humor transportiert, erfährt in anderen seiner Filme, beispielsweise in *Los olvidados (Die Vergessenen)* seine destruktive mörderische Realisierung.

Die Erzieherin kommt in einer verführerischen, für eine Tote aber zugleich ungewöhnlichen Position auf dem Boden zu liegen. Ihr Rock war hochgerutscht und ließ den Ansatz ihrer Strümpfe sichtbar werden, die Beine waren verführerisch angewinkelt, die Füße steckten in eleganten, hochhackigen, schwarzen Schuhen. Aus der Halsschlagader tropfte Blut, das Haar war wie bei der lebendigen Erzieherin elegant und sorgfältig frisiert hochgesteckt; nur ein Blutstropfen verweist auf ihren Tod. Sie scheint eine lebendige Tote zu sein. Die Uneindeutigkeit zwischen tot und lebendig gilt auch für die Eigenschaften anderer Frauen-Figuren in ArchibalDOS Erwachsenenleben. In den Szenensequenzen, in denen Archibaldo phantasiert, seine Frau Carlotta zu töten, greift sie sich nur erschrocken an den Unterbauch und fällt in ihrem blütenweißen Hochzeitskleid auf das gemeinsame Ehebett, Sexualität in Aussicht stellend. Die von Archibaldo gestaltete Modepuppe, eine Double Lavinias, verbrennt zwar in seinem Töpferofen, aber es gibt noch die lebendige Lavinia, der am Ende des Films – so ist zu vermuten – in ArchibalDOS Phantasie ähnliches zustoßen wird. Ich hatte ja bereits weiter oben auf die Gleichung zwischen Auffressen, hier durch die Flammen auffressen lassen

und Liebe machen, aufmerksam gemacht. Wenn Archibaldo sich immer wieder magisch denkend in den Gleichungen Fressen, Töten, Lieben verfährt, dann wird auch verständlich, daß er zutiefst von seinen Untaten überzeugt ist. Der Film gestaltet dieses innere Dilemma über Situationen in denen ein Anderer das Liebesobjekt tötet, das Archibaldo ja unbewußt längst vernichtet hatte.

Archibaldos Blick kommt weder als Kind noch als Erwachsenen eine zärtliche, sondern eine fordernde, aber auch ängstliche Qualität zu. Er umwirbt sein Liebesobjekt nicht mit liebevollen oder gar verführerischen Blicken, sondern frißt es mit seinen Blicken gleichsam auf. Die Kombination von Sehen und Verspeisen, von Auge und Mund wird in der weiter oben geschilderten Szene deutlich, wenn er als Kind beim Erklingen der Musik der Spieldose die tote, aus der Halsschlagader blutende Erzieherin am Boden liegen sieht und sie mit seinen gierigen und erschrockenen Kinderkulleraugen und seinem offenen Mund ansieht und sie verschlingt. Es war insbesondere René Spitz (1955; 1965), der auf die Gleichzeitigkeit zwischen Sehen und Saugen beim Säugling aufmerksam gemacht hatte: Nun ist Archibaldo freilich kein Säugling, aber die von mir anhand primitiver Übertragungen erschlossene orale Objektbeziehung, in der das Objekt aufgefressen und verschlungen wird, erlaubt es, die von Spitz angenommene Gleichzeitigkeit zwischen Saugen und Sehen des Säuglings auf das Verhalten des Protagonisten zu übertragen. Archibaldos Beziehung zu seinem Liebesobjekt Mutter ist jedoch nicht von Wünschen nach Saugen geprägt, womit er das ihn nährnde Objekt erhält, seine Wünsche sind vielmehr in der von Abraham (1924) angenommenen zweiten Stufe in der oralen Objektbeziehung anzusiedeln, in der dem Beißen und Auffressen die Bedeutung der Vernichtung des Objekts zukommt.

Ich stelle mir die Frauengestalten in Archibaldos Leben als eine ineinander montierte russische Puppe vor, die ihre äußere Form durch die Gestalt der Mutter erfährt; in ihr befinden sich Lavinia und Carlotta und die Puppe, die die Spieldose ziert. Letztere stellt gleichsam eine Verdichtung all dieser Figuren dar. So gesehen, wäre Archibaldos Suche im Kleiderschrank auch als Untersuchung des Bauches der Mutter-Puppe zu verstehen, in der sich immer neue anziehende, aber auch in ihrer Verdoppelung und Verdreifachung erschreckende, aber auch anziehende weitere Mutter-Figuren verbergen. Nachdem Archibaldo die Spieldose, die während der Revolution verloren gegangen war, in einem Antiquitäten-Geschäft wieder erstanden hatte und verzückt die sich von ihm in Bewegung gesetzte Puppen-Tänzerin anblickt und der sie begleitenden Musik lauscht, taucht vor seinem inneren Auge wieder die tot am Boden liegende, verführerische Mutter-Erzieherin-Gestalt auf. Diesmal aber tropft ihr nicht nur ein Blutstropfen aus der Halsschlagader, es ergießen sich vielmehr Ströme von Blut über den Rock und die Beine der Toten, auf die sexuelle Qualität der Beziehung anspielend. Seine einmal in der Phantasie begangene Tat fordert immer wieder neue Opfer. Er ist fixiert an eine orale Beziehung, die durch Sehen, Auffressen und Töten gekennzeichnet ist. Sie hatte sich filmisch in den Kinderzimmersequenzen abgebildet. Auf der akustischen Ebene repräsentiert die Bandwurm-Musik der Spieldose, die nicht zu enden scheint, diese Fixierung, die immer wieder neue phantasierte Taten fordert. Er schiebt einer weiteren Frauen-Figur, der frivolen Patricia, einer Freundin von Carlotta, kurzfristig die Mutterrolle zu. Archibaldo, der mit ihr in ihre Wohnung gegangen war, um sie zu ermorden, wartet auf sie, als sie ihm ein Glas Milch bringt. Das Milchglas kontrastiert eigenartig auffällig mit einem durchsichtigen, schwarzen, tief ausgeschnittenen Kleid und einem schwarzen Chiffon-Schal. Beides trägt Patricia, als sie sich Archibaldo mit dem Milchglas in der Hand nähert. Sowohl das Blut als auch die

Milch verweisen auf charakteristische Eigenschaften der Mutter-Frau, die gebären und die ihre Kinder mit Milch versorgen kann. Das schwarze, tief ausgeschnittene Kleid und der wehende Chiffon Schal der Patricia spielen auf die verführerischen Qualitäten der Frau und Mutter an. Diese doppelte Ausstattung zieht Archibaldo an.

Für die Reinszenierung der ersten Szene zentral erscheint mir die Szene, in der Archibaldo die Lavinia nachgebildete Modepuppe in seinem Töpferofen verbrennt und fasziniert dem Prozeß des Verzehrens der weiblichen Figur durch die Flammen zusieht. In dieser Szene frißt er, mit den Flammen seines Töpferofens identifiziert, die Figur der Lavinia auf, die sich ja im Bauch der Mutter befunden hatte, also einen Teil von dieser repräsentiert. Archibaldo hatte Lavinia im Antiquitätengeschäft kennengelernt. Sie wollte gemeinsam mit ihrem Lebenspartner, einem bedeutend älteren Mann als sie selbst, gerade die Musikspieldose erstehen, als Archibaldo dazu kam. Wieder trifft er auf eine Frau, die an einen anderen Mann gebunden ist, womit Buñuel sein Verwirrspiel mit der Inszenierung ödipaler Konfliktsituationen treibt. Archibaldo begegnet Lavinia später in einem Lokal und erkennt sie erst dann wieder, als sie die Melodie der Musikspieldose pfeift. Er erschrickt zunächst über seine, in ihm auftauchenden, lustvoll erlebten Vernichtungsphantasien, die Lavinia gelten. Er phantasiert sie als Jeanne d'Arc, die als Hexe – so seine Worte – auf dem Scheiterhaufen verbrannt worden ist. Als sie ihn an einem Nachmittag besucht, hatte er bereits Vorkehrung für ihre Ermordung und anschließende Verbrennung in seinem Töpferofen getroffen. Er hatte die Temperatur des Ofens geprüft und auf dem Tisch in seinem Arbeitszimmer ein Buch über Jeanne d'Arc ausgebreitet, in dem Lavinia lesen sollte, während er sie, hinter ihr stehend, mit einem zusammengerollten Handtuch erdrosseln wollte. Es kommt jedoch nicht zu der Tat, weil gerade in diesem Augenblick die von Lavinia betreuten

amerikanischen Touristen an der Tür klingeln, die Archibaldos Haus und seine Töpferei besichtigen wollen. Lavina verschwindet mit ihnen. Nun ergreift er das Double der Lavina, die Modepuppe, und schleift sie zum Töpferofen. Er blickt ihr interessiert ins Gesicht, als er sie auf einer Liege in den Ofen schiebt, ähnlich wie er damals als Kind die tote Frau auf dem Boden seines Kinderzimmers angeschaut hatte. Vorher hatte er einen Teil des Beines mit einem Schuh am Fuß, das bei dem Transport zum Ofen verlorengegangen war, sorgfältig unter dem Rock der Puppe angebracht, wobei er ihr interessiert darunter blickte, um, wie damals im Kleiderschrank der Mutter, herauszufinden, was sie vor ihm verbarg. Später wohnt er von außen, von einem Fenster, das den Blick in den Ofen freigibt, genußvoll der Verzehrung der Puppe durch die Flammen bei.

In einer der Endszenen des Films trifft Archibaldo Lavina „zufällig“ im Park wieder. Vorher hatte ihm der Richter am Ende seines Geständnisses mitgeteilt, daß niemand aufgrund seiner mörderischen Phantasien verurteilt werden könne – da müsse man ja mehr als die Hälfte der Bevölkerung hinter Schloß und Riegel bringen. Dieser „Freispruch“ läßt Archibaldo nun handeln. Zunächst erscheint es so, als durchbreche er den Wiederholungszwang, der ihn veranlaßt, das Liebesobjekt verzehren zu müssen, wenn er seine Musikspieldose in einen Teich wirft und mit Lavina gut gelaunt den Parkweg entlanggeht. Aber das Gegenteil trifft zu; hatte die Musikspieldose doch Archibaldos magisches Denken unterhalten. Wenn er sich ihrer entledigt, dann wird die Deckungsgleichheit zwischen Denken und Handeln aufgehoben. Archibaldos Phantasie erfährt nun ihre Realisierung. Was liegt nicht tatsächlich näher als anzunehmen, daß er sich mit Lavina wieder dem Töpferofen nähern wird, um das Liebesobjekt von den Flammen aufzehren zu lassen? Diesmal wird er nicht durch die amerikanischen

Touristen gestört werden. Interessanterweise hatte Lavinia ihm indirekt auch ihr Einverständnis vermittelt, als sie auf seine Frage, was sie hier im Park mache, antwortete, sie wisse es nicht. Im Gegensatz zu allen anderen Szenen des Films vermittelt diese letzte Sequenz, die das Wiedertreffen von Archibaldo mit Lavinia inszeniert, eine heitere Atmosphäre. Ich bringe diese Heiterkeit in Zusammenhang mit ArchibalDOS Glück und Freude darüber, erneut am Ziel seiner Wünsche angekommen zu sein, das begehrte, aber auch als enttäuschend erlebte Objekt zu töten, um es lieben zu können, es aufzufressen, damit es ihn nie mehr verlassen kann. Die letzte Szene des Films kehrt somit zur ersten zurück – wenngleich ihre filmische Gestaltung eine andere ist und Archibaldo kein Kind, sondern ein erwachsener Mann ist. Aber der Wiederholungszwang kennt bekanntlich keine Zeit, weil er ja vom Unbewußten gesteuert wird.

**d. Die Gestaltung der Phantasie von der Madame Butterfly über den Blick.  
M. Butterfly (1993), David Cronenberg, USA**

**Synopse:**

**Der Inhalt**

Ein französischer Diplomat, der sich erst kurze Zeit in Peking aufhält, verliebt sich Hals über Kopf in eine schöne, rätselhafte, exotische Sängerin der Peking-Oper, die zugleich Spionin der chinesischen Regierung und tatsächlich ein Mann ist.

**Der Film**

Der Film hat eine Projektionsdauer von 102 Minuten und umfaßt ungefähr 76 Sequenzen, wovon 44 die Handlung in Peking und 32 die Ereignisse in Paris umfassen. Das Drehbuch basiert auf einem Theaterstück von David Henry Hwang, der für den Film das Drehbuch geschrieben hat. Die Handlung findet während der chinesischen Kulturrevolution im Jahr 1964 und während der Studentenrevolte 1968 in Paris statt. Der Regisseur bedient sich einer linearen Erzählweise; alle Ereignisse sind in der Plot-Gegenwart angesiedelt. René Gallimard, ein französischer Diplomat, nimmt an der Vorstellung von *Madame Butterfly* von Puccini teil, die in der schwedischen Botschaft stattfindet, und ist beeindruckt von der Darbietung der Sterbeszene der Madame Butterfly, die von Song Liling, einer Sängerin der Peking-Oper, gesungen wird. Bei verschiedenen Besuchen bei Song Liling in deren Haus verliebt sich Gallimard unsterblich in die Sängerin und bittet sie, für ihn seine Madame Butterfly zu sein. Sie stimmt zu, weil sie glaubt, auf diese Weise ausreichendes Geheimmaterial von dem

französischen Diplomaten zu erhalten. Daß Song Liling tatsächlich ein Mann und ein Spion ist, wissen zwar die Zuschauer, nicht aber Gallimard. Er glaubt sogar, daß Song Liling von ihm schwanger ist und ein gemeinsames Kind zur Welt bringt. René Gallimard wird vom französischen Botschafter nach Paris zurückgeschickt, weil er offensichtlich eine völlig subjektiv gefärbte Einschätzung des amerikanischen Vorgehens in Vietnam vorgelegt hatte. Er vertrat die Auffassung, daß sich die Vietnamesen problemlos der amerikanischen Macht unterwerfen würden. Diese Einschätzung ist geprägt von seiner Auffassung der unterwürfigen, orientalischen Frau, die er glaubt, in Song Liling gefunden zu haben, und die ihr Vorbild in der sich aufopfernden Madame Butterfly von Puccini hat. Später folgt ihm Song Liling nach Paris und veranlaßt ihn, für die chinesische Spionage tätig zu werden. Glücklicherweise wiederzufinden zu haben, tut er, was sie von ihm verlangt. Er wird jedoch verhaftet und in einem Gerichtsprozeß der Spionage für die chinesische kommunistische Regierung angeklagt. Erst jetzt erfährt er, daß Song Liling ein Mann ist, als sie, als Zeugin benannt, als Mann den Gerichtssaal betritt. Auf dem sich daran anschließenden Weg zum Gefängnis sitzen sich die beiden Männer im Polizeifahrzeug gegenüber. Song Liling versucht Gallimard davon zu überzeugen, daß sie ihn auch als Mann geliebt hat. Sie entkleidet sich vor ihm, um ihm ihre Geschlechtszugehörigkeit zu demonstrieren. Sie sei nach wie vor seine Butterfly, versichert sie. Gallimard weist sie jedoch kalt zurück mit der Äußerung, er habe eine Lüge geliebt, die sie nun zerstöre. Sie sei nicht seine Butterfly. Von der 62. Filmsequenz an werden durch Schnitte, Überblendungen und die Musik der Sterbeszene der Madame Butterfly aus dem Off die beiden Protagonisten, die sich räumlich getrennt voneinander aufhalten, zusammengeführt. Gallimard befindet sich im Gefängnis vor seinen Mitgefangenen, denen er seine Geschichte der Madame Butterfly erzählt, und wo er sich mit dem scharfen Rand eines Spiegels die Halsschlagader durchtrennt. Song Linling werden zunächst die Handschellen abgenommen, das Auto, das ihn zum Flughafen bringt, fährt am Flugzeug vor, dann ist er im Flugzeug sitzend zu sehen. Nach Gallimards Tod schließt sich die Flugzeugtür.

Die Gestaltung der Räume, in denen sich der Protagonist aufhält, unterstreicht sein Eingeschlossensein in seine innere Welt. Das erste Bild des Films zeigt das Halbrund eines gekippten Fensters in Gallimards Arbeitszimmers in der französischen Botschaft in Peking, das die Form eines chinesischen Fächers hat. Kameraführung und Beleuchtung erreichen den Eindruck von Tiefe der Fensteröffnung, so daß es so scheint, als falle von außen nur spärliches Licht in das Innere des Raumes. Diese formale Gestaltung von Innenräumen, die durch Rundbögen betreten werden wie beispielsweise die Peking-Oper oder die ihrerseits selbst in einem Rund angeordnet sind wie der Pariser Verhandlungssaal, in dem sich Gallimard der Anklage wegen Spionage stellen muß, oder die rund angeordneten Ränge eines Saales im Gefängnis, in dem der Protagonist seinen Mitgefangenen seine von ihm erfundene Geschichte in Szene setzt, indem er als Madame Butterfly deren Selbstmord zelebriert, verweisen darauf, daß der

Protagonist sich aus dem Raum, in dem er sich befindet, nicht hinwegbewegen kann. Gallimard scheint eingeschlossen zu sein in eine ihn völlig beherrschende Phantasie.

Der Blick René Gallimards, mit dem er die Sängerin Song Liling anschaut, während sie als geladene Sängerin in der schwedischen Botschaft in Peking die Sterbearie der Madame Butterfly singt, drückt freudiges Erkennen und Befriedigung darüber aus, auf eine Person getroffen zu sein, mit der er sich innerlich verbunden fühlt, weil sie in seiner Wahrnehmung Ähnlichkeit mit eigenem Empfinden zu haben scheint. Offenbar sieht er in Song Liling die Verkörperung eigener ungelebter Wünsche und Phantasien. An erster Stelle steht wohl der Wunsch, selbst eine ästhetisch anziehende Frau sein zu wollen, die zugleich grenzenlos liebt. Gallimard blickt die Sängerin nicht mit begehrlischem Blick an, weder während ihres musikalischen Vortrags noch später, als er sie ein Stück des Weges begleitet, der zum Ausgang der Botschaft führt. Während er davon spricht, daß sie ihm mit ihrem Vortrag den Weg gewiesen habe, Anteil nehmen zu können an der Geschichte der Liebe einer Frau, die aus Enttäuschung an dem geliebten Mann aus dem Leben scheidet, ist sein Blick nach innen gewendet; es scheint so, als spräche er mit sich selbst und nicht mit Song Liling. Wir werden bereits jetzt Zeugen der Gestaltung der Geschichte der Madame Butterfly, der dem Mann in aufopfernder Liebe ergebenden Frau, die René Gallimard zunächst in der Person der Song Liling Gestalt werden läßt. Sein Blick legt Zeugnis ab von der Welt vorsprachlicher Omnipotenz, in der das, was er sieht und fühlt, für ihn zu verlockender, unumstößlicher Wahrheit wird und in der die Grenzen zwischen den Geschlechtern noch fließend sind. Als Gallimard in einer dieser ersten Szenen mit Song Liling ihr von der wunderbaren Liebe der Madame Butterfly vorschwärmt, antwortet diese ihm kühl, daß es bei der Oper *Madame Butterfly* nicht um die Geschichte, sondern um die Musik

gehe. Auf diese Äußerung reagiert er mit Unverständnis. Auf der Ebene seines Blickverhaltens konstatiert sich in den ersten Szenen, in denen die beiden Protagonisten miteinander zu sehen sind, ein Mißverständnis, das in vielen Ausgestaltungen das gesamte Beziehungsgeschehen zwischen René Gallimard und Song Liling gestalten wird. Während Gallimard mit seinem Blick in Song Liling seine Madame Butterfly schafft, teilt sie ihm mit, daß diese eine Kunstfigur aus einer Oper sei. Dieser Figur habe sie heute Abend mit ihrem Gesang Leben verliehen. Um dieser Aussage Nachdruck zu verleihen und seine Vereinnahmung über den Blick zu kontrollieren, lädt sie ihn in die Peking-Oper ein, dort könne er gute Oper hören, fügt sie hinzu. Gallimard kommt ihrer Einladung ein Paar Wochen später nach. Nun ist das Hergestellte, zu dem auch gehört, daß traditionellerweise die Frauenrollen in der Peking-Oper von Männern gesungen und dargestellt werden, nicht mehr zu übersehen. Gallimard bleibt aber unbeeindruckt. Für seinen Blick enthüllt die Oper mit ihren kunstvoll geschmückten und geschminkten Sängern mit ihrem ästhetischen Kopfschmuck einmal mehr die Phantasie der Madame Butterfly, sie scheint in ihm zunehmend mehr Platz einzunehmen. Der Film ermöglicht es, schon in einer der ersten Szenen die Verkleidung von Song Liling zu durchschauen. In die Szenen, die Gallimard auf dem Weg zum Konzert in der schwedischen Botschaft in Begleitung eines Kollegen zeigen, ist kurz die Sequenz eines Geigers einmontiert, der sein Instrument für die Aufführung von *Madame Butterfly* stimmt. Die Zuschauer wissen auf diese Weise mehr als der Protagonist, der den jugendlichen Geiger, der Song Liling als Mann verblüffend ähnelt, nicht sieht. Auch in späteren Szenen, wenn sich Song Liling im Nacherziehungslager der chinesischen Spionage aufhält und sie keineswegs ein Kind zur Welt bringt, wissen die Zuschauer Bescheid, nicht aber der Protagonist. Bordwell und Thompson (2002) sprechen bei diesem narrativen Vorgehen von nicht beschränkter Information (vgl. ebd., S. 70 ff.). Über diese Teilhabe der

Zuschauer an Information im Filmplot, von dem der Protagonist ausgeschlossen ist, wird suspense erzeugt. Man fragt sich, wann der Protagonist diese Information erhalten und wie er mit ihr umgehen wird.

Nach der Begegnung in der Oper von Peking sucht Gallimard Song Liling häufig in ihrer Wohnung auf. Dabei gelingt es ihm, an seinem Entwurf festzuhalten, auf Madame Butterfly getroffen zu sein, die Ausdruck seiner eigenen Wünsche und Phantasien ist und der Sehnsucht, ebenso lieben zu können wie diese. Während der intimen Treffen mit Song Liling zeigt er keinerlei Interesse dafür herauszufinden, was die Sängerin unter ihren weiten Kleidern verbirgt. Daß sie eine Schwangerschaft erfindet, damit er – so ihre Worte – sie nicht entkleidet, um ihren schwangeren Zustand zu respektieren, stellt erneut ein Mißverständnis dar. Er muß ihren Körper nicht ergründen, weil er bereits in ihm Gestalt angenommen hat. Song Liling ist Spionin der chinesischen Regierung. Da die chinesische Spionage Zweifel an Song Lilings Zuverlässigkeit hat, schickt man sie in ein Erziehungslager. Um ihre Abwesenheit von Peking glaubhaft zu machen, lügt sie Gallimard an, sie werde bei ihrer Familie ihr beider Kind zur Welt bringen. Zugleich glaubt sie, über die Geschichte vom gemeinsamen Kind, mehr Information aus Gallimard herauszuholen. Auch hier kommt es, wie bereits in den weiter oben erwähnten Szenen, zu einem weiteren Mißverständnis. René Gallimard hatte ursprünglich nicht verstanden, daß Madame Butterfly eine von Song Liling gestaltete Kunstfigur war. Der Umstand, mit der Sängerin ein gemeinsames Kind zu haben, das sie außerhalb von Peking zur Welt bringt, ist ihm gleichgültig. Er leidet vielmehr darunter, daß Song Liling ihn alleine zurückläßt und er der äußeren Quelle, aus der er die Kraft für die körperliche Gestaltung seiner Phantasie schöpft, verlustig geht. Als er dann nach Paris zurückgeschickt wird, verliert er Song Liling als seinen

Spiegel endgütig. Sein Besuch der Oper in Paris, um *Madame Butterfly* zu hören, bestätigt die eingangs angestellte Überlegung, daß es ihm nicht um die Musik, die Kunst, den Gesang geht, sondern um die reale spontane Begegnung mit Madame Butterfly, verkörpert in Song Liling. Auf diese Weise lebt er über sie seine eigenen Wünsche aus und hält gleichzeitig seine Männlichkeit scheinbar aufrecht. So kann er auch nichts mit der Sängerin anfangen, die die Arien der *Madame Butterfly* in der Pariser Oper singt; er blickt mit Tränen in den Augen durch sie hindurch, so, als ob er sie gar nicht sehe.

Seine Festnahme in Paris und seine Verurteilung als Spion der chinesische Regierung nimmt er gleichmütig hin. Song Liling war ihm vorher nach Paris gefolgt und hatte ihn in das Spionagegeschäft eingeführt. Traumatisch jedoch wirkt das Zusammentreffen von Gallimard mit Song Liling, die als Zeugin im Prozeß gegen ihn auftritt und die den Gerichtssaal als Mann betritt. Grausam bricht seine Phantasie von der Madame Butterfly zusammen. Später sagt Gallimard enttäuscht und verächtlich zugleich zu Song Liling, er habe also all die Jahre nur einen Mann geliebt. Durch den jähen Zusammenbruch seiner Phantasie ist er auf seine eigene Männlichkeit in einer für ihn unerträglichen Weise zurückverwiesen. Die öffentliche Enthüllung seiner Butterfly Phantasie erlebt er als beschämend – später wird er in seiner Vorstellung vor seinen Mitgefangenen sagen, ganz Frankreich lache über ihn. Verhalten wütend blickt er Song Liling an, als sie vor Gericht ihre Aussage macht. Nach der Verhandlung werden beide Männer zusammen in einem Polizeiwagen vom Gerichtsgebäude ins Gefängnis gebracht. Formal inszeniert der Film den Verweis auf die Männlichkeit von Gallimard und Song Liling, indem er zunächst nur die Hosenbeine und die Schuhe der beiden

Männer, Gallimard und Song Liling zeigt, die sich im Polizeiauto gegenüber sitzen. Beide Männer tragen identische lilafarbene Krawatten.

Der Film, der bisher mit langen Sequenzen und nicht mit scharfen Schnitten gearbeitet hatte, wodurch sein Rhythmus getragen, ja verlangsamt wirkte, ändert nun sein technisches Vorgehen. Close-ups der beiden Männer und schnelle, scharfe Schnitte bestimmen nun das Geschehen. Der Film führt uns in den Szenen, in denen beide Männer im Polizeiwagen sitzen, die schmerzvolle, als extrem kränkend wahrgenommene Demontage der Phantasie Gallimards von der Madame Butterfly vor Augen. Erneut kommt es zu einem Mißverständnis zwischen den Protagonisten, dem gravierendsten, nie mehr aufklärbaren. Hatte Song Liling den Realitätscharakter aufrechterhalten, als sie Gallimard klarmachte, daß sie nicht Madame Butterfly, sondern eine Kunstfigur aus der Oper der *Madame Butterfly* repräsentierte, glaubte sie später, daß Gallimard ihr gemeinsames Kind lieben würde, weil er auch sie liebte. Als sie ihn damals auf den hergestellten Charakter der Madame Butterfly aufmerksam machte, hatte sie indirekt auch darauf hingewiesen, daß sie ein Mann war. Wurden doch in der Peking-Oper alle Frauenrollen von Männern dargestellt. In einer der letzten gemeinsamen Szenen im Polizeiauto entkleidet sie sich vor Gallimard, um ihm ihr wahres Geschlecht zu zeigen. Zugleich aber versichert sie ihm, ihn immer geliebt zu haben – auch als Mann. Kalt weist Gallimard Song Liling jetzt zurück, schiebt sie, die sich ihm entkleidet genähert hatte, von sich weg und sagt, sie sei nicht seine Madame Butterfly, sie sei vielmehr ein Nichts. Vorher hatte er sein Gesicht abgewendet und mit geschlossenen Augen hinzugefügt: „Du bist nicht wie meine Butterfly.“ Wenn sie sich ihm nun als nackter Mann nähert, spielt sie indirekt auch auf eine sexuelle Beziehung an, die Gallimard im Zusammensein mit ihr immer vermieden hatte. Weinend legt sie

die gekreuzten Arme auf die Bank, auf der zuvor Gallimard gesessen hatte und vor der sie kniet. Song Liling hatte bereits in einer anderen Szene Gallimard zu verstehen gegeben, daß sie sich nur in der Zeit, die sie mit ihm verbrachte, lebendig gefühlt habe. Mit diesen Worten gesteht sie ihm ihre Liebe. Mit Trauer und Verzweiflung muß sie jetzt erkennen, daß Gallimards Liebe einem Bild von ihr und nicht ihr als Person gegolten hatte. Mit ihrer Geste vertieft sie die Verletzung und das Gefühl von Erniedrigung Gallimards, die manifest geworden waren, als sie als Mann den Gerichtssaal betreten hatte.

Den Verlust Song Lilings als Verkörperung der Madame Butterfly kompensierend und seinem konkretistischen Denken und Fühlen entsprechend, inszeniert sich Gallimard selbst öffentlich vor seinen Mitgefangenen im Pariser Gefängnis als Madame Butterfly. Trauer und Verzweiflung, aber auch trotziges Aufbegehren werden spürbar, wenn Gallimard allmählich, begleitet von der Musik aus der Oper *Madame Butterfly*, sein Äußeres verändert, sich ähnlich wie die Sänger der Oper von Peking schminkt und zuletzt eine schwarze Perücke aufsetzt. Sein Aussehen ähnelt jedoch eher dem eines Clowns, der mit seinen Gesten Wahrheiten vermittelt, die tatsächlich niemand hören will. So klatschen die Zuschauer noch frenetisch Beifall, als Gallimard-Madame Butterfly sich bereits mit der Kante eines Spiegels, die Halsschlagader durchtrennt und blutend vornüber auf der Bühne, die er sich hergerichtet hatte, zusammengebrochen zu liegen kommt, während sein Blut in eines der Schminktöpfchen und auf ein auf dem Boden ausgebreitetes Tuch tropft. In diesen Close-ups haben die Augen des Protagonisten ihre menschliche Ausstrahlung verloren, sie wirken wie die aufgerissenen Augen eines dem Tode nahen, gehetzten Tieres. Ich vermute, daß der veränderte Blick damit zu tun hat, daß Gallimard, noch bevor er sich tötet, sich von den Menschen

abgewandt hat. Er ist alleine seiner Phantasie ausgeliefert, die nach dem Verlust seiner Mitspielerin ihren spielerischen Charakter verliert und mit seinem Selbstmord endet. Song Liling wird über Überblendungen im Flugzeug sitzend sichtbar, das ihn/sie nach China zurückbringen wird. Über Schnitte und Überblendungen wird er/sie Zeuge des Todes einer Phantasie, an deren Aufrechterhaltung sie als Mitspielerin Gallimards Teil hatte, ohne den Ernst der Situation, die ihre Enthüllung als Mann für Gallimard darstellte, zu verstehen. Nachdem einer der Aufsicht führenden Beamten den tot vorn übergebeugt am Boden liegenden Gallimard auf den Rücken dreht, hält dieser mit einer zitternden, von Blut getränkten Hand den Spiegel vor das geschminkte Gesicht, um sich von seiner Identität als Madame Butterfly zu überzeugen.

## **2. Das Gesicht**

### **a. Das Antlitz der Marmorstatue. *The Barefoot Contessa* (1954), J. Joseph L. Mankiewicz, USA**

#### **Synopsis:**

#### **Der Inhalt**

Bei der Beerdigung einer berühmten Filmschauspielerin erinnern sich drei Männer ihrer Begegnungen mit ihr. Aus ihren Erinnerungen ergibt sich das Bild einer Frau, die auf der ruhelosen Suche nach sexueller und emotionaler Verwirklichung in der Beziehung zu einem Mann ist, die von einer spanischen Flamencotänzerin zum Hollywoodstar aufsteigt und später Frau eines Adligen wird.

#### **Der Film**

Der 124 Minuten lange Filmpplot besteht aus 56 Sequenzen, von denen die meisten als Flash-backs inszeniert sind, in denen sich Harry Dawes und Oscar Muldoon und der Graf Vincenzo Torlato-Favrini Marias erinnern. Es handelt sich um extrem lange Flash-backs, manche umfassen 10 – 15 Minuten. Erst mit dem Auftreten des Grafen Torlato-Favrini, des zukünftigen Ehemanns Maria Damatas, der Hollywood Filmschauspielerin, werden die Rückblenden zeitlich kürzer, ändert sich der bisher getragene Rhythmus des Films. Insgesamt sechs Male werden, die Friedhofssequenzen mit der Marmorstatue der Gräfin Torlato-Favrini, der ehemaligen Maria Damata, mit Sequenzen, die die lebendige Maria zeigen, überblendet. Den Beginn und das Ende siedelt der Filmpplot auf dem Friedhof an, so daß es insgesamt acht Friedhofssequenzen gibt. Die Begräbnissequenzen umfassen jeweils knapp 1 Minute. Harry Dawes stellt sich in der ersten Rückblende als Regisseur vor, dessen Erfolge in der Vergangenheit liegen und der mit der Entdeckung einer neuen Filmschauspielerin, eine Chance hat, ins Filmgeschäft zurückzukehren. Er berichtet vom Besuch eines Flamencolokals in Madrid gemeinsam mit dem Produzenten

Kirk Edwards, dessen Produktmanager Oscar Muldoon und einer zweitrangigen Schauspielerin. Dort stellt er den Kontakt mit Maria Vargas, einer Flamencotänzerin her, die er dazu überreden kann, zu Probeaufnahmen mit dem Filmteam nach Rom zu fliegen. In einem längeren Gespräch mit Harry ist zu erfahren, daß sie es liebt, barfuß zu gehen, daß sie auf den Prinzen – wie im Märchen vom Aschenbrödel – wartet, der ihr den Schuh anziehen wird. Harry teilt ihr mit, daß er mit einer Frau zusammenlebt. Nach einer zweiten Überblendung zum Begräbnis Marias erinnert sich Oscar Muldoon in einer Rückblende. Er berichtet vom Erfolg Maria Damatas als Hollywoodstar, von ihrer Reise nach Madrid, um den des Totschlags an Marias Mutter angeklagten Vater zu verteidigen, und der Zustimmung, die sie von ihrem Publikum für diesen mutigen Schritt erhalten hat. Nach einer dritten Überblendung zum Friedhof und den Menschen, die sich unter den Schirmen vor dem Regen schützen, beginnt Harry in einer weiteren Rückblende von Marias Rückkehr nach Europa, ihrer Beziehung zu einem reichen südamerikanischen Magnaten zu sprechen. Nach einer vierten Überblendung zum Friedhof erzählt Muldoon, wie es zum Bruch zwischen Maria und Baravano, dem Südamerikaner kam, der Maria vor anderen Gästen, die in einem schicken Hotel an der Côte d'Azur an einem Restaurantisch sitzen, beleidigte und sie ohrfeigte. Der Graf Vincenzo Torlato-Favrini, der ebenfalls im Raum anwesend ist, ohrfeigt seinerseits Bravano, reicht Maria seinen Arm und geht mit ihr aus dem Raum. Nach einer fünften Überblendung zum Friedhof lernen wir die Gedanken des Grafen Vincenzo Torlato-Favrini kennen, der vom Ende seines Adelsgeschlechts spricht und der später, nach der Heirat, Maria mitteilt, daß er aufgrund einer Kriegsverletzung impotent ist. Sie lebt mit ihm auf seinem Besitz in Italien. Bei einem letzten Besuch Marias bei Harry Dawes in dessen Hotel, der das Drehbuch für einen Film in Italien vorbereitet, ist zu erfahren, daß sie vom Chauffeur des gräflichen Haushalts schwanger ist, und daß sie den Grafen davon in Kenntnis setzen will. Dieser jedoch tötet sie und den Chauffeur, da er glaubt, sie zusammen gesehen zu haben, noch bevor Maria ihm Mitteilung von ihrer Schwangerschaft machen konnte. Die letzte Szene zeigt wieder die Beerdigung, die nun zu Ende ist. Inzwischen hat es aufgehört zu regnen. Die Marmorstatue Marias und der Friedhofsweg sind in gleißendes Sonnenlicht gehüllt. Alle Besucher verlassen den Friedhof, nur Harry bleibt vom Regen durchnäßt alleine stehen. Die letzte Sequenz zeigt die Statue Marias von hinten.

Die Beschäftigung mit dem Gesicht im Film verdeutlicht eindrücklich das mit filmischen Mitteln Hergestellte, Gemachte, in der Realität nicht Existente; zugleich aber wirken die filmischen Konstruktionen erstaunlich echt, faszinierend, emotional bewegend und lösen in der Betrachterin vielfältige emotionale Reaktionen aus. Der Entschlüsselung von Mitteilungen eines Gesichts liegen Übertragungen zugrunde, die sich regressiven Prozessen verdanken. Aus der psychoanalytischen Behandlung ist bekannt, daß sich Übertragungen spontan herstellen; dasselbe gilt für die Konfrontation mit dem Film. Die Manifestierung dieser Übertragungen geht nicht notwendigerweise den Weg, den die Narration eines Filmes vorschlägt. Damit gewinnt die Filmanalyse eine psychologische Orientierung, die jedoch zu einem bestimmten Zeitpunkt, beim je konkreten interpretativen Vorgehen mit der filmischen Gestaltung verbunden werden

muß. Ein Beispiel soll verdeutlichen, was ich damit meine. Obgleich Harry Dawes, der Regisseur, der Maria entdeckt hatte, ihre Geschichte, die der Film in Form von Flashbacks gestaltet, bei der Beerdigung der Protagonistin erzählt, konnte ich mich in der Übertragung überwiegend nicht mit seinen Gefühlen, seinen Wünschen und Hoffnungen identifizieren. Es stellte sich vielmehr spontan eine Übertragungsreaktion mit der Marmorstatue der Gräfin Maria Torlato-Favrini her, deren Analyse das Zentrum meiner subjektiv ausgelegten Filminterpretation bildet. Diese Subjektivität erfährt ihre Stringenz durch die Verwendung von Übertragungsreaktionen mit dem Film. Ich hatte weiter oben bereits darauf aufmerksam gemacht.

Aufgrund der Annahme von der doppelten Verankerung der primären Wahrnehmung, an der Mund und Augen beteiligt sind, erscheint mir die Spitzsche These für die Nachzeichnung der Wahrnehmung eines Gesichts, aber auch für die Interpretation von Film insgesamt weitaus brauchbarer als Lewins Annahme von der mütterlichen Brust als des ersten visuellen Wahrnehmungsobjekts. Auf das Filmsehen bezogen, läßt sich somit sagen, daß das Sehen nicht vom oralen Vorgang des In-sich-Aufnehmens, des Sich-Fallenlassens zu trennen ist. Er wird begleitet von Phantasien, sich das Gesicht anzueignen, es in sich aufzunehmen. Über den Prozeß des oralen Sich-Aneignens können unterschiedliche emotionale Botschaften in einem Gesicht benannt werden. So erlaubt die großzügige Verwendung von Großaufnahmen Ava Gardners in *Die barfüßige Gräfin*, in ihrem Gesicht zu forschen.

Wenn die Kamera das Gesicht der Marmorstatue der Gräfin Torlato-Favrini nahe an das Auge heranholt, wird Erschauern und Furcht spürbar angesichts seiner Blicklosigkeit und aufgrund der Unmöglichkeit, sich an ihrem Blick zu orientieren. Es scheint so, als

blicke das Gesicht über die Trauergäste hinweg, die sich zum Begräbnis der Gräfin auf dem Friedhof von Rapallo versammelt haben. Die fehlende Orientierung über den Blick, die Unmöglichkeit, sich am Blick der Protagonistin festzusaugen, frustriert Wünsche danach, sich ihr emotional zu nähern, etwas über ihr Leben in Erfahrung zu bringen. Ihr „toter“ Blick schottet sie gegen ihre Umgebung ab. Nun sind die Trauergäste freilich nicht mit dem Spitzschen Säugling gleichzusetzen, der angesichts der fehlenden Blickresonanz durch die Mutter in eine „anaklitische Depression“ (vgl. Spitz 1965) verfällt, die nicht selten sogar zu seinem physischen oder psychischen Tod führen kann. Aber, so läßt sich fragen, wäre es nicht möglich, sich vorzustellen, daß die Rollen vertauscht sind? Der erstarrte Blick der Gräfin wäre dann Ausdruck ihrer psychischen und physischen Erstarrung, theoretisch formuliert, ihrer „anaklitischen Depression“. Sie kann mit den Menschen, die zu ihrem Begräbnis gekommen sind, keinen Kontakt aufnehmen; diese haben Unterschlupf vor dem Regen unter ihren Regenschirmen gesucht und blicken ihrerseits auch nicht zur Statue hin, so als ob sich die Lebenden von den Toten abgrenzen wollten. Das über die trauernde Menge Hinwegblicken verstehe ich als Ausdruck von Einsamkeit und Melancholie, für die keinerlei Tröstung gesucht oder gar eingeklagt wird. Harry Dawes, der Filmregisseur, der Maria zum Hollywood-Star machte und der zugleich ihr engster Vertrauter war, hat keinen Schutz unter dem Regenschirm gesucht, er steht abseits vom Rest der Trauernden. Vom Regen durchnäßt, blickt er ab und an in die Richtung der Statue der Gräfin, er sieht sie jedoch nicht direkt an. Wie später zu erfahren ist, weiß er um das Entstehen der Marmorstatue und vor allem darum, warum sich Maria barfuß hat modellieren lassen.

Während der Film immer wieder zur Begräbnisszenerie zurückkehrt, beginnen sich Harry, Oscar Muldoon und Vincenzo Torlato-Favrini Marias zu erinnern. Der Beginn und das Ende der erinnernden Erzählung werden von Harry Dawes gestaltet, ihrem Vertrauten und dem Objekt ihrer unausgesprochenen leidenschaftlichen sexuellen Begierde. Maria hatte Harry in einer ihrer ersten Begegnungen, in deren Verlauf sie sich entscheidet, mit dem Produzenten Kirk Edwards und Harry nach Rom zu Probeaufnahmen zu fliegen, erzählt, warum sie es vorziehe, barfuß zu laufen. Barfuß fühle sie sich eins mit sich selbst, sie trage nur dann Schuhe, wenn sie tanze und die Menschen sie anblickten. Maria bringt ihren Wunsch, sich barfuß zu bewegen, in Verbindung mit ihrem Vater, der so arm war, daß er ihr keine Schuhe kaufen konnte. Sie habe sich dann mit nackten Füßen im Schmutz der Straße zu Hause gefühlt. In einer anderen, der hier erwähnten vorausgehenden Szene, in der Harry Maria in ihrer Garderobe aufsucht, werden zunächst nur ihre nackten Füße und die schwarzen Lederschuhe eines Mannes unter einem Vorhang sichtbar, Intimität Marias mit dem Mann andeutend. Der Mann sei ihr Vetter, bescheidet Maria Harry und fordert ihren Liebhaber auf, ihre Garderobe durch das Fenster zu verlassen, damit er von niemandem gesehen werde. Faßt man die Botschaft beider Szenensequenzen zusammen, läßt sich sagen, daß barfuß zu gehen eine sexuelle, verführerische, aber auch schmutzige Bedeutung hat, die als anale Regression ödipaler Wünsche interpretierbar ist. Wenn Maria ihren Liebhaber als ihren Vetter ausgibt, hinter dem sich die Figur des Vaters verbirgt – ihre Anspielung auf den Vater, der ihr keine Schuhe kaufte, und ihre Lust, mit nackten Füßen im Schmutz zu laufen, legt diese Sichtweise nahe –, so bezieht sie sich auf die inzestuöse Qualität ihrer Männerbeziehungen, denen etwas Schmutziges anhaftet.

Harry sucht auf Wunsch des Filmproduzenten Kirk Edwards Maria in ihrer Wohnung auf, wo er – in der Tür stehend – ihrer Mutter, ihrem Vater und ihrem Bruder begegnet. In der sich daran anschließenden langen Szenensequenz fragt Maria Harry, ob er verheiratet sei oder alleine lebe. In ihren suchenden und zugleich forschenden Blicken, mit denen sie Harry begegnet, kommt ihr von ihm Angezogenheit zum Ausdruck. Vom Beginn ihrer Begegnung an hofft sie, in ihm einen sexuellen Partner gefunden zu haben, der ihr zugleich Sicherheit und Geborgenheit vermittelt. Sie weicht aber auch vor ihren Wünschen zurück, da ihnen etwas Schmutziges, Inzestuöses anhaftet. Indem Harry Maria von ihrer trostlosen, ärmlichen Familie wegholt, erlangt er für sie die Qualität eines begehrten und idealen Objekts, das die Stelle des scheinbar schwachen, aber auch bewunderten und geliebten Vaters einnehmen soll. Damit wird er für sie zugleich aber auch zu einem inzestuösen Objekt, das zu begehren verboten ist. Die Nähe ihrer Beziehung zu Harry und zu ihrem Vater lässt sich aus den Szenen herauslesen, in denen Oscar Maldoon, der Public Relations Manager von Kirk Edwards, und Harry unterschiedlich auf Marias Wunsch reagieren, sich von Hollywood nach Madrid zu begeben, um ihren Vater, der die Mutter getötet hatte, vor Gericht zu verteidigen. Während Maldoon mit allen Mitteln diese Reise verhindern will, begleitet Harry Maria zum Flugzeug, das sie zu ihrem Vater nach Madrid bringen wird.

Maria hält an ihren sexuellen Wünschen in Bezug auf Harry fest, die allerdings immer wieder in intimen Beziehungen mit anderen Männern ihre Inszenierung erfahren. Auf diese Weise kann sie, abgespalten von dieser Beziehung, ihre sexuellen Wünsche für Harry aufrechterhalten, die allerdings immer wieder von ihr in intimen Begegnungen mit anderen Männern in Szene gesetzt werden. Als Harry mit seiner Verlobten Jerry Marias Fest verläßt, welches sie in ihrem Haus in Hollywood ausgerichtet hatte, findet

er Marias Schuhe im Garten. Aus einem Haus am anderen Ende des Gartens dringt Gitarrenmusik an Harrys Ohr. Ohne daß Jerry ihm folgen kann, sagt er, Maria habe wieder ihren Vetter einbestellt, womit er darauf anspielt, daß sie heimlich Sex mit einem Mann hat, der einen Vaterersatz repräsentiert, in welchem er aber auch sich selbst wiederfindet.

Vincenzo spürt, daß Marias sehnsuchtsvollen Gefühle nach Sex und Geborgenheit nicht ihm oder anderen Männern, sondern Harry gelten. In der Szene am Ende des Films, in der Maria Harry aufsucht, um ihm mitzuteilen, daß sie vom Chauffeur des Grafen schwanger ist, um ihrem impotenten Gatten ein Kind zu „schenken“, hatte Vincenzo sein Auto vor Harrys Hotel geparkt. Als Maria Harry verläßt, folgt Vincenzo ihr im Auto. Später äußert er Harry gegenüber, daß er nicht angenommen habe, daß Maria eine intime Beziehung mit ihm, Harry, verbinde. Warum ist er ihr aber dann im Auto zu Harrys Hotel gefolgt? In einer der ersten Szenen, in denen Maria auf Vincenzo trifft, spürt sie, daß ihr jemand beim sexuell aufreizenden Tanzen ohne Schuhe mit einem Zigeuner zuschaut. Sie dreht sich nach dem Fremden um und blickt ihn mit laszivem, halbgeöffneten Mund und halb geschlossenen Augen an, wobei ihre wohlgeformten Brüste, die sich unter einem enganliegenden Pullover abzeichnen, ihr Bedürfnis unterstreichen, den Beobachter in ihren Bann zu schlagen. Auch in dieser Szene fällt einerseits die Blicklosigkeit der Protagonistin auf, trotz der scheinbar direkten Kontaktaufnahme mit ihrem Bewunderer, dem Grafen – dem Blick der Marmorstatue ähnlich. Andererseits verrät ihr Blick aber auch ihre Wünsche nach sexueller Verführung, mit denen sie allerdings nicht ihn, sondern Harry meint.

Das Antlitz der Marmorstatue der Maria hatte zu Beginn des Films Furcht und Erschauern ausgelöst. Die begehrende, nach Leben hungernde Maria, ihre Suche nach Herstellung einer zärtlichen und sexuellen Beziehung zu Harry und ihre Enttäuschung an ihm lassen Trauer und Unverständnis aufkommen. Dies gilt für Szenen, in denen sich Maria Harry anbietet, wie beispielsweise in einer der ersten, als sie ihn fragt, ob er verheiratet sei. In einer Szenensequenz ist Harry anwesend, als der Bildhauer an Marias Statue arbeitet. Auf einen Einwand Vincenzos, er verstehe nicht, warum sie barfüßig modelliert werden wolle, lachen Harry und Maria im Einverständnis um das Wissen über die Bedeutung ihres Wunsches, keine Schuhe tragen zu wollen und sich vom Prinzen finden zu lassen, der ihr – wie im Märchen vom Aschenputtel – den zurückgelassenen goldenen Schuh anpassen soll. Der Prinz ist natürlich Harry und nicht Vincenzo.

Das sich über die Erinnerungen der Männer entfaltende Leben Marias enthüllt sich zunächst als Maskerade. Maria schlüpft von einer Maske in die andere. Einmal ist sie die unnahbare, schöne, geheimnisvolle spanische Flamencotänzerin Maria Vargas, dann die traumhaft schöne, unnahbare Diva Maria Damata. Dann wird sie zur verliebten, hingebungsvoll liebenden Frau, die nicht spüren will, daß ihr vermeintlicher Prinz, der Graf von Torlato-Favrini, hohl und leer ist und nur über ihre Projektionen Kontur und Lebendigkeit gewinnt. Es scheint so, als enthülle Maria erst ihr „wahres“ Gesicht, wenn sie zur Statue aus Marmor geworden ist, als entfalte der Film die Maskerade einer Frau, die erst im Tod zu sich selbst zu kommen scheint. Das beständige Ein- und Überblenden der Begräbnisszenerie in die erinnernden Erzählungen der Männer rückt den Tod in das Zentrum des Films, dessen Projektionsdauer ebenso lang ist wie die des Begräbnisses. In einer der letzten Szenen, in denen Harry die tote Maria in seinen Armen hält und ihr

Gesicht mit geschlossenen Augen einen Augenblick lang sichtbar wird, wird Trauer spürbar über die unerfüllt gebliebene sexuelle und emotionale Begegnung von Harry und Maria. Zu Beginn des Films hatten sich Furcht und Angst ausgebreitet. Es existiert demnach eine innere Verbindung zwischen der Eingangs- und der Endszene. Wenngleich beide Szenenabläufe inhaltlich die Liebesbeziehung zwischen Harry und Maria gestalten, so unterscheiden sie sich jedoch hinsichtlich ihrer von mir erschlossenen affektiven Botschaften. Stellt Trauer eine Reaktion auf den Verlust der Liebesbeziehung dar, so verweisen Furcht und Erschauern auf das halluzinatorische Festhalten an dieser Beziehung in Form von Einverleibung. In der bereits erwähnten Szene, in der Harry Maria davon überzeugt, mit ihm nach Rom zu Probeaufnahmen zu kommen, gibt es Hinweise für die Gründe der Entstehung einer Einverleibungsphantasie. Harry enttäuscht die schöne, attraktive junge Frau, die sexuelle Erfüllung und emotionale Geborgenheit sucht, als er ihr mitteilt, daß er emotional an eine andere Frau gebunden sei, mit der er sich ausgezeichnet verstehe. Aber Maria weiß, daß er sich mit dieser Äußerung auch vor dem Vollzug einer inzestuösen Beziehung zu ihr schützt. Anders als im Märchen, in dem der Königssohn Aschenputtel findet, weil er ihr den verlorenen goldenen Schuh anpassen kann, und eine sexuelle Beziehung zu ihm eingeht, bleiben Marias Füße ohne Schuhe. Sie befindet sich demnach weiter auf der Suche nach sexueller Vereinigung mit dem Liebesobjekt. In der bereits erwähnten letzten Szene, als Maria tot auf einer Liege zu sehen ist, zieht Harry ihr sogar die Schuhe aus und spielt nun auch von seiner Seite weiter auf das Versprechen der Befriedigung sexueller Lust an, während der Vollzug sexueller Vereinigung unerfüllt bleibt.

Die Inszenierung Marias als Marmorstatue enthüllt sich als weitere Maske, unter deren Erstarrtheit und Blicklosigkeit sich die Begierde nach der Erfüllung von grenzenloser,

bedingungsloser sexueller Leidenschaft verbirgt, der die Eigenständigkeit des Objekts ihrer Begierde nach seiner Einverleibung gleichgültig geworden ist. In der Blicklosigkeit des Gesichts der barfüßigen Gräfin und in ihrer Erstarrung zu Marmor ist sie eins geworden mit dem unerreichbaren, sie frustrierenden Objekt ihres leidenschaftlichen Begehrens – mit Harry. Nur der Umstand, daß die Statue keine Schuhe trägt, verweist darauf, daß die Suche nach dem Versprechen von sexueller Lust weiter lebendig geblieben ist. Meine eingangs formulierte These von der depressiven Erstarrtheit Marias erfährt nun ihre Konkretisierung. Die Furcht und das Erschrecken, die ihr Anblick ausgelöst hatte, waren nicht etwa Todesfurcht, sondern Erschrecken darüber, daß der psychische Vorgang, den Freud für die Melancholie formuliert hatte, in dem „der Schatten des Objekts auf das Ich fällt“, sich in der Marmorstatue der Gräfin materialisiert hatte. Angesichts der Übermächtigkeit dieses „Gebildes“ mahnt der durchnäßt vor der Kamera stehende Harry Dawes an die unerfüllt gebliebene gemeinsame Liebe. Carlos Sopena (2002) hatte in einer psychoanalytischen Interpretation des Films *Damage (Verhängnis)* (USA 1992, Louis Malle) auf die innige Verbindung aufmerksam gemacht, die zwischen der Leidenschaft und der Melancholie besteht. Er hatte ausgeführt: „In der Melancholie wie in der Leidenschaft besteht eine starke Fixierung auf das Objekt und die [...] Unfähigkeit, die Abwesenheit zu akzeptieren und ein Objekt zu betrauern, das den einzigen Daseinsgrund [für das Subjekt, M.Z.] darstellt. Es ist ein Objekt, das nicht verloren oder ersetzt werden darf, das kein Surrogat zuläßt. Mit dem Verlust des Objekts, geht das Subjekt selbst verloren“ (ebd., S. 1254). An anderer Stelle hatte er darauf aufmerksam gemacht, daß sowohl für die leidenschaftliche Beziehung wie für die melancholische gilt, daß das verlorene, leidenschaftlich begehrte Objekt, dessen Verlust nicht betrauert werden kann, vom

Subjekt einverleibt wird. Durch diesen Vorgang aber verlieren beide, Subjekt und Objekt, an Eigenständigkeit und an Lebendigkeit.

In der Marmorstatue der Maria mit ihren blicklosen, „blinden“ Augen begegnet mir dieses vereinigte Subjekt-Objekt. Es macht Mitteilung von der Leidenschaft, mit der Maria Harry beehrte, von seinem Verlust, weil er sich weigerte, die Rolle des sexuell begehrten und sie begehrenden Objekts zu übernehmen, und von seiner halluzinatorischen Einverleibung durch Maria. In den „blinden“ Augen im Gesicht der Statue manifestiert sich diese Einverleibung aus Leidenschaft, die das Subjekt blind macht für die Wahrnehmung einer Welt außerhalb der leidenschaftlichen Verbindung mit dem Objekt. Die Suche Marias nach einem ihr angemessenen Leben, die der Film in vielen seiner Szenen gestaltet, stellt nur eine harmlose Oberfläche dar. Darunter verbirgt sich inneres Getriebensein, sich den Partner verfügbar zu machen, der ebenso gradlinig und zielstrebig sein möge in der Suche nach der Verwirklichung leidenschaftlicher Hingabe wie sie selbst. Vershoben von ihrer Beziehung zu Harry auf die zu Vincenzo Torlato-Favrini lebt sie diesem Hingabe vor, die Selbstaufgabe und den Tod mit einschließt. Der Film stellt insbesondere in seinen Endszenen eine enge Verbindung zwischen Harry und Vincenzo her, eine Verbindung, die nur aus Marias Suche nach einem Stellvertreter für Harry verständlich wird. Nur Harry weiß, daß Maria von einem anderen, dritten Mann schwanger war, um Vincenzo angeblich ein Kind zu „schenken“. Die Tatsache jedoch, daß Maria in einer der letzten Szenen des Films Harry davon Mitteilung macht, legt die Vermutung nahe, daß sie sich wünschte, das Kind möge ein gemeinsam mit ihm gezeugtes sein. Mit dem Eingeständnis dieses Wunsches reißt sie aber die bisher respektierte Inzestschranke ein und bezahlt ihre Übertretung mit dem Tod. Die Trauergäste stellen Statisten in Marias Aufführung dar. Ohne Marias

Inszenierung zu verstehen, werden sie zu Zeugen halluzinatorischer Vereinigung mit Harry über die in Marmor materialisierte Phantasie der Einverleibung.

Ich bin bei meiner Analyse von meiner spontanen Reaktion auf den toten Blick der Marmorstatue ausgegangen und habe sie mit der Spitzschen Theorie von der doppelten Wahrnehmung, der visuellen und der Tastwahrnehmung (vgl. Spitz 1955), die mit genußvollem Schlucken der Filmbildung einhergeht, verbunden. Auge und Mund waren gleichberechtigt – wie beim von Spitz beschriebenen Füttervorgang des Säuglings – am Wahrnehmungsprozeß beteiligt. Die Blindheit der Augen der Statue führte zu einer gestörten visuellen Wahrnehmung, so daß ruhiges, lustvolles Aufsaugen der Filmbildung ausgeschlossen war. Zugleich wurde aber durch diese Irritation und Frustration ein Prozeß des Erforschens der frustrierten Sehnsüchte und Wünsche Marias eingeleitet. Der nicht herstellbare Blick-Kontakt ließ ein „Monster“ entstehen, das vom Prozeß der Einverleibung des leidenschaftlich begehrten und zugleich verlorenen Objekts Zeugnis ablegte. Übertragungsbewegungen mit Maria in anderen Szenen enthüllten ihre Suche nach sexueller Vereinigung mit Harry und das auf diesem Wunsch liegende Verbot.

Übertragungen ermöglichten eine detaillierte Interpretation der Botschaften des Gesichts der Gräfin. Die Auslösung der Gefühle von Furcht und Erschauern in der Übertragung beim Anblick ihres zu Marmor gewordenen Gesichts stellt das Zentrum meiner Analyse dar, die Marias Erstarrung als Produkt der Einverleibung des Liebesobjekts versteht. Wie ich weiter oben ausgeführt habe, war für Maria Sexualität mit Schmutz verbunden. Sie konnte nur im Verborgenen: hinter einem Vorhang in ihrer Garderobe, in einem Haus, entfernt von dem Ort, in dem sie mit Gästen ein Fest feierte,

in der Dunkelheit mit dem gräflichen Chauffeur, sexuelle Befriedigung suchen. Ich gehe davon aus, daß die anale Regression, die sich aus der Verbindung von Sexualität und Schmutz herauslesen läßt, das ödipale Verbot, das auf der sexuellen Vereinigung mit Harry lastete, verhüllte. Daß Marias Vater die ewig zeternde Mutter tötete, die Maria ablehnte, und dem nicht zuletzt aufgrund des Auftretens der Tochter vor Gericht ein mildes Urteil zuteil wurde, verstehe ich als ihre ödipale Fixierung an die Beziehung zu ihren Ursprungsobjekten, deren Erbe Harry antreten sollte. Aber es ist nicht nur Maria, die angstvoll vor der Erfüllung ihrer ödipalen Wünsche zurückschreckt. Auch Harry weicht mit seiner Weigerung, die Rolle des begehrten Prinzen zu übernehmen, vor dem drohenden Inzest zurück. Im Erschrecken beim Anblick des Antlitzes der Marmorstatue bündeln sich dann Marias und Harrys Furcht vor der Verwirklichung ihrer inzestuösen sexuellen Lust, zugleich aber auch der Schrecken, die ödipale Schranke in Form der Regression auf orale Befriedigungsformen, in der Einverleibung des Liebesobjekts, übertreten zu haben.

**b. Das Gesicht, das verhüllt. *Madame Bovary* (1992), Claude Chabrol, Frankreich**

**Synopse:**

**Der Inhalt**

Die junge Emma Rouault lebt auf dem Land im Haus des verwitweten Vaters. Emmas Vater verheiratet seine Tochter mit dem Landarzt Charles Bovary. In ihrer Ehe fühlt sie sich emotional und intellektuell unverstanden. Sie geht eine Flirtbeziehung mit dem jungen Jurastudenten Leon ein. In Rodolphe Boulanger, einem Landadligen, glaubt sie ihr Lebensglück gefunden zu haben. Als sie ihre Schulden nicht bezahlen kann, nimmt sie sich das Leben.

**Der Film**

Vor der Chabrol-Verfilmung von Flauberts *Madame Bovary* gab es eine Reihe anderer Verfilmungen. Am bekanntesten wurde Vincents Minnellis Version von 1949. Chabrols *Madame Bovary* gilt als die filmische Variante, die der literarischen Vorlage am exaktesten gefolgt ist. So läßt er einen Erzähler, der immer aus dem Off zu hören ist, den Fortgang der Handlung begleiten. Aus der literarischen Vorlage bekannt gewordene Szenen wie die Hochzeit Emmas mit Charles Bovary, der Ball im Schloß von Vaubyessard, die ineinander montierten

Szenen, in denen Rodolphe Emma eine Liebeserklärung macht mit den Preisverleihungen auf einer Landwirtschaftsmesse in Yonville, sind von Chabrol übernommen worden. Der Film mit einer Projektionsdauer von 143 Minuten besteht ungefähr aus 144 Sequenzen. Auffallend in Chabrols Inszenierung sind die häufigen Close-ups von Emma. Bovary, der Arzt, der im Morgenrauen zum Haus Rouaults, Emmas Vater, fährt – dieser hatte sich ein Bein gebrochen –, besucht Emma nach der Genesung ihres Vaters. Bei einem dieser Besuche vermittelt der Vater Emmas die Heirat zwischen seiner Tochter und dem Arzt. Nach ihrer Übersiedlung in die nächste Kleinstadt langweilt sich Emma und wird depressiv. Close-ups vermitteln den Eindruck, daß Emma die Einladung zum Ball auf Schloß Vaubyessard genießt. Der immer um das Wohlergehen seiner Frau bemühte Charles veranlaßt einen Umzug nach Yonville, einer Provinzstadt in der Nähe von Rouen. Hier trifft sie auf den Jurastudenten Leon. Sie verliebt sich in ihn und führt im Garten – wieder in Close-ups sichtbar werdend – Gespräche darüber, daß sie glücklich darüber ist, daß Leon sie liebt. Von ihm ist jedoch nichts dergleichen zu erfahren. Nach seinem Weggang nach Paris trifft Emma Rodolphe Boulanger, der mit seinem Diener in die Praxis von Bovary gekommen war. Sie verliebt sich in Boulanger, der sie, nachdem er sie sexuell und emotional erobert hatte, verläßt. Sie nimmt nach einem schweren depressiven Zusammenbruch die Beziehung zu Leon wieder auf, den sie in Rouen in einem Hotel mehrere Male aufsucht. Sie hatte bei dem Händler Lheureux kostbare Kleidung gekauft. Als er sein Geld zurückfordert und mit der Versteigerung des Hauses der Bovarys gedroht wird, kauft sich Emma Arsen, um sich zu vergiften. Auch in der Sterbeszene fallen die Close-ups auf. Vorher hatte sie ihre ehemaligen Liebhaber Rodolphe und Leon um finanzielle Unterstützung gebeten, die ihr jedoch verweigert wurde. Wenig später stirbt auch Charles.

Die Verfilmung eines literarischen Textes eignet sich ausgezeichnet dazu, das kreativ und konstruktiv Hergestellte des Mediums Film zu bestimmen. Die Akzentuierung bestimmter bedeutsamer Themen mit Hilfe filmischer Mittel, wie beispielsweise mit der Großaufnahme, den Schnitten, der Hervorhebung bestimmter Szenen der literarischen Vorlage in ihrer „Verfälschung“ (Pontalis 1984 S 28), d.h. in ihrer Übersetzung in Bilder und in die Bildmontage geben einen hervorragenden Einblick in die dem Medium eigene Ästhetik, ihre Form und ihren Stil. Charles Bovary ist im Morgenrauen mit seiner Pferdekutsche auf dem Weg zum Bauernhaus von Rouault, der sich ein Bein gebrochen hat. Er trifft auf einen Jungen, der ihm den Weg zu dessen Anwesen zeigt. Diese erste Szene – im Roman kommt ihr eine nur nebensächliche Bedeutung zu –, die im Film gleichzeitig mit den Titeln zu sehen ist, stellt eine solche Akzentuierung dar, die zusätzlich ihren Sinn erfährt, wenn sie mit der letzten Szene des Films in Verbindung gebracht wird. In dieser eindrucksvoll gestalteten Eingangsszene ist der Himmel nicht mehr ganz dunkel, dunkle feine Wolken werden auf einem helleren

Hintergrund sichtbar. Die Landschaft liegt jedoch noch völlig im Dunklen, gespenstisch zeichnen sich Büsche, Hecken und Bäume ab. Als erstes war der dunkle Kopf des Jungen, bedeckt mit einer Kappe, zu sehen, der in seiner Hand abgepflückte Heckenreisige trägt. Diese Szenensequenz transportiert Unruhe, Angst und Gefühle von drohendem Unheil. Die letzten Sequenzen hingegen zeigen das rege Treiben in der Kleinstadt Yonville, Menschen kommen und gehen, Pferde werden sichtbar. Hält man die beiden Szenensequenzen gegeneinander, wird deutlich, daß trotz des vom Film entfalteten Schicksals der Emma Bovary sich am täglichen Ablauf des Lebens der Menschen in der Stadt nichts geändert hat. Sie verrichten ihre Tätigkeiten, gehen unwissend und gleichgültig hinweg über die unerfüllten Wünsche Emmas, ihren unbeantworteten Fragen und ihrer vergeblichen Suche nach Wahrheit in der Leidenschaft für das Leben.

Das Gesicht Emma Bovarys beherrscht die Szenensequenzen des Films. Es lädt nicht dazu ein, mit ihm eins werden zu wollen. Der beobachtende, häufig forschende Blick und seine Kühle schaffen Distanz und nicht Nähe und Vertrautheit – und doch enthüllt er ihre Einsamkeit, ihren Ekel und ihren Überdruß am Leben, das sie führt. Nur ganz selten lassen sich Freude, Verliebtheit, Zugewandtheit und Zärtlichkeit aus ihrem Gesicht herauslesen. Die Protagonistin stellt überwiegend das dar, was sie verabscheut, aber nicht das, was sie sich wünscht, wonach sie sich sehnt. In einem der ersten Gespräche mit Charles kommt nur Lebendigkeit in ihrem Gesicht auf, als sie ihm erzählt, daß sie an jedem Freitag zum Grab der Mutter gehe, um Blumen dorthin zu bringen. Vorher hatte sie sich einen Eichenlaubkranz, der ihr in der Schule für gute Leistungen verliehen worden war, mit beiden Händen auf ihre Haare gehalten und gemeint, ihre Mutter würde sich freuen, wenn sie sie so sehen könnte. Der Regisseur hat

diese Geste Emmas gestaltet, indem er die literarische Vorlage, die dieser Szene wenig Bedeutung beimißt, im Sinne von Pontalis (1984) „verfälscht“. Mit ihrer Geste hatte Emma eindeutig auf eine Verheiratung mit Charles Bovary angespielt. Es ist denkbar, daß ihre depressive, resignative, unlebendige Seite, die sich im Überdruß am Leben äußert, auf einer Identifizierung mit dem Wunsch der toten Mutter beruht, sich mit einem respektablen Mann zu verheiraten, gleichgültig ob sie in ihn verliebt ist oder nicht. Diese Identifizierung versperrt ihr den Zugang zur Verwirklichung eigener Wünsche, die sie abgetrennt davon in ihren Phantasien lebendig hält. Emma gibt einen ersten Hinweis auf ihre geheimen Wünsche, als sie auf die Frage Bovarys, ob sie sich auf dem Fest auf Schloß Vaubyessard, zu dem der Marquis von Andervilliers eingeladen hatte, amüsiert habe. Auf diese deutlich konventionelle Frage antwortet sie, es sei der schönste Tag in ihrem Leben gewesen; Charles kann offenbar mit dieser Antwort nichts anfangen, anstelle einer Nachfrage zieht er sich auf dem Nachhauseweg vom Fest im Wagen sitzend die Stiefel aus; er halte es nicht mehr aus in den Stiefeln, bescheidet er sie. Auf diese grobe Geste und sein Schweigen – beides empfindet Emma als uneinfühlsam – wiederholt sie, es sei der schönste Tag in ihrem Leben gewesen. Unverständnis und mangelnde emotionale Resonanz wurden bereits deutlich, als Charles Bovary in den ersten Szenen des Films den direkten Blickaustausch mit Emma meidet. Als der Arzt nach seinem ersten Krankenbesuch bei Emmas Vater das Haus verläßt, hatte sie ihn aufgeschlossen zur Tür begleitet. Jetzt repräsentiert sie die junge lebenshungrige Frau, die jeden Freitag Blumen zum Grab der Mutter trägt. Mit dieser Geste akzeptiert sie deren Tod, trauert um sie und kann selbst lebendig werden. Wenn sie aber in Identifizierung mit einem Wunsch der Toten handelt, verleugnet sie die Trauer um den Verlust der Mutter und wird selbst unlebendig. Als Bovary in seinen Wagen einsteigen will, sagt sie interessiert und um Kontakt mit dem Arzt bemüht, sie

wisse nicht, wie er heiße. Mit nach innen gekehrtem, verhangenem, abweisendem und ein wenig ängstlich wirkendem Blick antwortet er: „Charles Bovary, meine Dame.“

Emmas depressive Verstimmungenverstärken sich, als sie nach ihrer Heirat spürt, daß Bovary sich vom äußeren Schein trügen läßt, daß er keinerlei Anstrengungen macht, Kontakt mit ihrer inneren Welt aufzunehmen – dafür fehlt ihm das notwendige Vorstellungsvermögen. Sein Bemühen, ihr das Leben so angenehm wie möglich zu gestalten – so wie er es sich vorstellt –, machen sie eher aggressiv und schüren in ihr Entwertung gegenüber Charles; sie kann mit seinen wohlgemeinten, aber ungeschickten Zuwendungen nichts anfangen, richten diese sich doch an die Emma, die mit dem Wunsch der toten Mutter identifiziert ist. Bereits zu Beginn des Films verweist die zynische Untermalung eines jeden Treffens von Emma und Charles mit Hühnergacker auf ein Kommunikationsproblem in ihrer Verbindung, so als ob sie sich wie die Hühner unverständlich gackernd austauschten. Auch die Vorbereitungen für die Hochzeitsfeier auf dem Bauernhof von Emmas Vater werden, das Heiratsunternehmen ironisierend, vom Gacker der Hühner begleitet. Emma lebt auf dem Hof ihres lebensfrohen Vaters, der den Verlust seiner Ehefrau überwunden hat. Wie weiter oben ausgeführt, ist an die Stelle der Trauer bei Emma eine Identifizierung mit dem Wunsch der toten Mutter getreten, einen ehrbaren Mann zu heiraten. Dieses Gebot lebt nun in Emma als ein ihr vertrauter, aber zugleich auch fremder Anteil.

Rouault hatte sich auf Anhieb gut mit Charles Bovary verstanden, der ebenfalls Witwer ist. Er verheiratet seine Tochter Emma mit dem Arzt – weniger deshalb, weil dies für ihn einen sozialen Aufstieg bedeutet. Einen Arzt in der Familie zu haben, erscheint ihm als eine angenehme Einrichtung. Hatte doch Bovary ganz zu seiner Zufriedenheit

schnell sein gebrochenes Bein geheilt. Die beiden Männer verständigen sich über eine mögliche Verheiratung von Charles und Emma. Vorher waren sie auf der Wiese von Rouaults Hof voller Begeisterung aufeinander zugelaufen. Emma bleibt den Gesprächen der beiden fern. Nachdem ihr Vater die Fensterläden seines Hauses geöffnet hatte, womit er Charles signalisierte, daß Emma mit einer Verheiratung einverstanden sei, wird über einen scharfen Schnitt die Hochzeitsgesellschaft sichtbar, die sich über eine Wiese zu den Hochzeitsfeierlichkeiten auf Emmas Bauernhof begibt. Auch die Inszenierung dieser Szene macht auf das Unangemessene der Verbindung zwischen Emma und Charles aufmerksam. Der Kleidung der Gäste entsprechend wäre die Ankunft in Kutschen angemessener gewesen, hätte nicht der Regisseur die Verbindung von Emma und Charles ironisieren wollen.

Emma hatte, mit einem wunderschönen zartgrünen Kleid angetan und Rosen im locker aufgesteckten Haar, den Ballsaal in Schloß Vaubyessard mit ihrem Mann betreten. Ihr Blick verrät, daß sie gierig die Ästhetik des Raumes und der schön gekleideten Menschen in sich aufsaugt. Während sie noch forschenden Blickes die angezündeten Kerzen und die Kristalllüster anschaut, hört sie Bruchstücke einer Konversation, in der ein junger Mann hinter ihrem Rücken, neben einer jungen Frau sitzend, von der geheimnisvollen Schönheit der Rosengärten Genuas, dem Morgenrauen am Vesuv und dem Mond, der das römische Kolosseum in ein romantisches Licht hülle, spricht. Ein anderer junger Mann teilt seinen Freunden mit, daß er in England beim Grabenspringen Geld gewonnen habe. Emmas Gesicht in Großaufnahme wirkt unbewegt, und trotzdem vermittelt es, daß sie beeindruckt ist von den Nachrichten aus aller Welt, die an ihr Ohr dringen. Mit diesen Informationen kontrastiert Charles Bovarys gekünstelt vorgebrachte Begeisterung über die Tanzkünste seiner Frau. Nach dem Tanz mit dem „Vicomte“,

einem jungen, gutaussehenden Aristokraten, lehnt sie sich an einen Spiegel; ihr Gesicht ist in Großaufnahme zu sehen. Es scheint so, als trinke sie förmlich den sie umgebenden Glanz, die Lebensbejahung und die Lebendigkeit in sich hinein und sei davon berauscht. Sie hat sich keineswegs in den „Vicomte“ verliebt, mit dem sie einen Walzer tanzte. Mit seinen eleganten Bewegungen, seiner exquisiten Kleidung jedoch ist er für sie Teil der beeindruckenden Ästhetik des Ballsaals von Vaubyessard. Aber nicht nur das. Er schaut sie beim Tanzen mit offenem, zugewandtem Blick an. Der schönste Tag in ihrem Leben bestand in ihrer stummen Teilhabe an den Geheimnissen der Welt, ihren Schönheiten und der Lebendigkeit, die sich in den Erzählungen der geladenen Gäste manifestierten. Der Ballsaal und die ausgelassenen, fröhlichen Menschen repräsentieren Emmas innere Welt, die sie jedoch nicht realisiert. Ihr Kontakt mit dieser pulsierenden Welt steht in scharfem Kontrast zu ihrer engen, tristen, leblosen Beziehung, die sie mit Charles Bovary teilt, einer Beziehung, die sie aufgrund ihrer Identifizierung mit dem Wunsch der toten Mutter eingegangen war. Der Graben zwischen ihrer Utopie von einem erfüllten Leben, welche nur in ihrer Phantasiewelt existiert, für die sie kaum Sprache besitzt, und ihrem realen Leben wird tiefer und tiefer, je mehr Charles sich bemüht, Emma zu verstehen – eine Bemühung, die erfolglos bleiben muß, weil er mit dem Teil Emmas verheiratet ist, der mit dem Wunsch der toten Mutter identifiziert ist. Auf Emmas Angebot, in ihr das lebenshungrige Mädchen zu sehen, als sie sich von ihm in der weiter oben erwähnten Szene verabschiedet und nach seinem Namen fragt, hatte er irritiert, mit Reserve und Angst reagiert.

Bereits in einer der ersten Szenen mit Charles im Haus ihres Vaters fragt Emma ihn, ob Seebäder gut seien, um ihre Schwindelanfälle zu heilen. Ein wenig später sagt sie, zum Fenster gewandt, scheinbar ihm, tatsächlich aber zu sich selbst, was sie anziehe, sei die

Großstadt im Winter; die Nachmittage im Sommer auf dem Land zögen sich endlos hin. Das Fenster, an dem sie steht, verhindert durch eine dünne zugezogene Gardine einen Blick nach draußen, bereits in dieser Szene die Vergeblichkeit von Emmas Ausbruchsversuchen aus einer Identifizierung, die sie vom Leben abhält, andeutend. Zum ersten Mal kommt in ihrem Gesicht ansatzweise Sehnsucht auf, als sie im Gespräch mit Leon, dem jungen Notar, erwähnt, die schönsten Sonnenuntergänge gebe es am Meer, dessen Weite der Seele Flügel verleihe. Aber auch er hat ebenso wenig wie Charles verstanden, daß Emma ihn bittet, die lebendige Seite in ihr mit ihr zu teilen, wenn er antwortet, auch das Hochgebirge könne der Seele Flügel verleihen. Emma geht es doch gar nicht um das reale Meer, es stellt für sie vielmehr eine Metapher für die Sehnsucht nach Lebendigkeit dar. Sie weiß allerdings selbst nicht so recht, wie dieses Leben aussehen könnte, da die Phantasien darüber abgetrennt von ihrem Alltag nur in ihrem Innern existieren. Sie wurden allerdings durch den Besuch des Balls auf Schloß Vobyessard mobilisiert.

Die Beziehung Emmas mit Rodolphe Boulanger, einem innerlich leeren, zynischen, opportunistischen Aristokraten, ist von Beginn an durch die unterschiedlichen Erwartungen der Protagonisten geprägt. Während Emma gierig die Worte Rodolphes aufsaugt, die von Leidenschaft, von einem Leben jenseits provinzieller Einschränkungen, Werte und Normen sprechen, womit ihr lebenshungriges, aber abgewehrtes inneres Erleben angesprochen wird, das im Gegensatz zu der Identifizierung mit dem Wunsch der toten Mutter in ihr steht, richtet er sich an den äußeren Schein Emmas, der geprägt ist durch eben diese Identifizierung. Er hatte Emma kennengelernt, als sein Diener in der Praxis Bovarys „zur Ader gelassen wurde“. In einem Monolog, der sich an diese Sequenz anschließt, geht Boulanger einerseits zu Recht davon aus, daß Emma

sich mit Charles langweile, wobei er allerdings nicht versteht, worin diese Langeweile besteht. Er ist dann auch der irrigen Ansicht, Emmas Vergnügen bestünde darin, Bälle, die Oper und das Theater aufzusuchen. Die Schnittechnik Chabrols, der sich bereits Flaubert mit Worten bedient hatte, macht auf das Absurde, ja Abstruse in der Kommunikation zwischen Rodolphe und Emma aufmerksam und enthüllt Rodolphes Worte als hohl und leer. Während auf dem Marktplatz von Yonville der Festakt der Landwirtschaftsmesse mit Ansprachen und Preisverleihungen stattfindet, beispielsweise für die Züchtung des besten Merinoschafes oder die Herstellung des wertvollsten Düngers, spricht Rodolphe von den zwei Flüssen, die zueinander kommen, den zwei Seelen, die der Zufall zueinander geführt hat, die sich aber nicht mehr trennen werden. Hätte er verstanden, was Emma sucht und wer sie ist, hätte er sich gehütet, auf diese Weise mit ihr zu sprechen und zu spielen. Aber er glaubt, mit seinen Worten die kleine, niedliche konventionelle Arztfrau zu beeindrucken. Wen er tatsächlich erreicht, ist das junge Mädchen, das jeden Freitag Blumen ans Grab der Mutter bringt und das sich nach Wahrhaftigkeit in der Lebendigkeit und nach Leidenschaft fürs Leben und fürs Lieben sehnt. Emmas depressiver Zusammenbruch, nachdem sie Rodolphes Abschiedsbrief gelesen hatte, beruht weniger auf zurückgewiesener Liebe als vielmehr auf einer tiefen Kränkung darüber, daß er mit ihren leidenschaftlichen Wünschen nach Lebendigkeit, die sie bisher vor Charles und vor Leon verborgen hatte, frivol gespielt und sie darüber ins Lächerliche gezogen hatte. Es schien so, als ob er sich über ihre Wünsche, den anbrechenden Morgen am Vesuv zu genießen, in den Rosengärten Genuas zu flanieren und in das Mondlicht, das das Kolosseum umgibt, einzutauchen, lustig gemacht hätte. Ihre Sehnsucht nach dem Meer, wo die Seele atmen kann, hatte er gleichsam mit Füßen getreten. Sie war sich sicher, auf emotionale Resonanz bei Rodolphe gestoßen zu sein. Hatte sie doch zweimal hingebungsvoll vor sich hinsagt: "Ich habe einen Geliebten",

womit sie zum Ausdruck bringen wollte, endlich einen Zipfel vom Leben in der Hand zu haben. Gerade darüber aber macht sich Rodolphe in seiner Selbstüberschätzung und Selbstzentriertheit lustig. Für Emmas Erleben hatte er ihre fragilsten Wünsche, die sich nie in einer Beziehung materialisiert hatten, schamlos und rücksichtslos an das Licht der Öffentlichkeit gezerzt, um sie dann mit ihrer Offenbarung allein zu lassen.

Daß Emma Selbstmord begeht, ergibt sich konsequenterweise aus dieser ausweglosen, für sie als enorm beschämend und narzißtisch verletzend erlebten Situation. War doch plötzlich der von ihr hochgeschätzte und gleichzeitig argwöhnisch vor der Außenwelt geheim gehaltene, nach Leben hungernde Anteil in ihr dadurch, daß sie die Beziehung zu Rodolphe aufgenommen hatte, publik geworden. Wie sehr sie diesen Teil in sich vor der Welt verbergen mußte, wird auch in ihrer Verschwendungssucht deutlich. Immer neue wunderschöne Kleider dienten der Verhüllung ihrer zutiefst als wahr empfundenen, aber geheim gehaltenen Wünsche. Wenn sie kurz vor ihrem Tod nach einem Spiegel verlangt, in den sie hineinblickt, dann sucht sie zum letzten Mal Kontakt aufzunehmen mit diesem lebendigen Teil in sich, der nie in der Beziehung zu Charles und Leon Wirklichkeit werden durfte und der von Rodolphe schamlos für seine Verführungszwecke ausgenutzt worden war. Emma stirbt im Wissen, nie gelebt zu haben. Charles, der sie auf seine Art zutiefst geliebt hatte, ohne zu wissen, wer sich hinter ihrem angenehmen, ansprechenden Äußeren verbarg, kann natürlich auch nicht verstehen, warum sich Emma tötet. In einer Sequenz, die ihrem Selbstmord vorausgeht, hatte er ihr bleiches, verzweifertes Gesicht gesehen und sie gefragt, was mit ihr sei. Daraufhin bescheidet sie ihn, daß er morgen mehr wisse. Er bezeichnet ihren Tod resigniert als schicksalhaft, als etwas, was außerhalb seiner Einflußnahme angesiedelt

ist. Er stirbt, ohne jemals zu wissen, wer seine Frau war, aber auch in Unkenntnis seiner eigenen Gefühle für Emma.

### 3. Räume

#### a. Des Meeres und der Liebe Wellen. *Ryan's Daughter* (1970), David Lean, USA

##### Synopse:

##### Der Inhalt

Rosy Ryan ist mutterlos aufgewachsenen Auf der Suche nach dem Sinn ihres Lebens heiratet sie zunächst den sehr viel älteren Dorfschullehrer. Später verliebt sie sich in einen englischen Major, der als Kommandeur in die Garnison oberhalb ihres Dorfes im Südwesten Irlands auf die Halbinsel Dingle versetzt wurde. Der Film ist im Jahr 1916, als die IRA um die Unabhängigkeit Irlands von England kämpfte, und während des 1. Weltkriegs angesiedelt.

##### Der Film

Im Zentrum des Filmplots steht die Suche Rosy Ryans nach Verständnis und Liebe und der Kampf der IRA gegen die englischen Besatzer. Die Projektionszeit beträgt 206 Minuten und umfaßt ungefähr 138 Sequenzen, wovon 37 Sequenzen um den Protagonismus des Meeres und des Strandes zentriert sind. Rosy Ryan läuft gedankenverloren am weiten, weißen Strand entlang. Auf die Frage des Priesters Collins, was sie hier suche, antwortet sie, sie suche nichts. Sie trifft am Strand auch den Dorfnarren Michael, der ihr ihren mit schwarzer Spitze eingefassten Sonnenschirm gibt. Er war vom Wind ins Meer getrieben worden, als er ihr, die auf den schwarzen Klippen am Strand stand, aus der Hand gerissen wurde. Sie äußert Ekel und Abscheu Michael gegenüber, der sie unter dem aufgespannten Schirm verschmitzt und komplizenhaft anlacht, wobei seine Zahnlücken sichtbar werden. Sie spürt eine innere Verwandtschaft mit dem Außenseiter Michael, die sie jedoch zunächst hinter Ablehnung verbirgt. Erst in einer der letzten Sequenzen, die ihren Abschied vom Dorf gestalten, küßt sie Michael, der sie mit dem Priester begleitet hatte. Ihm läuft eine Träne über das Gesicht. In einer der ersten Sequenzen des Films trifft sie den aus Dublin zurückgekehrten Lehrer Shaughnessy, mit dem sie weiter am Meer entlang schlendert. In der Dorfkneipe von Tom Ryan, Rosys Vater, äußert sich der Priester besorgt über Rosys einsame Spaziergänge. Nach einer Liebeserklärung Rosys heiratet sie Shaughnessy. Sie ist aber sexuell und emotional von ihm enttäuscht. Michael wird Zeuge der Ankunft des englischen Majors Doryan, des neuen Kommandanten der kleinen englischen Garnison oberhalb des Dorfes. Er hinkt ebenso wie der Dorfnarr. Bei einem Besuch in Ryans Schankstube trifft Doryan auf Michael und Rosy, die an diesem Tag ihren Vater vertritt. Michael schlägt mit seinen groben Stiefeln an die Wand neben der Bank, auf der er sitzt. Doryan beginnt zu zittern. In einem Flashback erlebt er seine Kriegsverletzung. Er hatte im 1. Weltkrieg an der Front gegen die Deutschen gekämpft. Rosy fängt ihn auf. Beide verlieben sich wortlos spontan ineinander. Auch während der Liebesszene im Wald wird in einem Flashback erneut das Trauma der Kriegsverletzung in Szene gesetzt. Die heimlichen Liebestreffen Rosys und Doryans bleiben Shaughnessy nicht verborgen. Bei einem Aufenthalt mit seinen Schulkindern am weiten Strand des Meeres phantasiert er, Doryan und Rosy, elegant gekleidet, am Strand entlanggehen zu sehen. Tom O'Leary, ein IRA-Kämpfer, veranlaßt Ryan, Helfer zu rekrutieren, um Munition aus einem vor dem Dorf gesunkenen deutschen Kriegsschiff zu bergen. Das Meer ist stürmisch, Gischt schlägt bei der Bergung der Munition über den

Helfern und Ryan zusammen. Vorher hatte Ryan den englischen Major von der Aktion in Kenntnis gesetzt. Die IRA-Kämpfer werden, als sie mit dem geborgenen Gut im Auto, gefolgt von der begeisterten Dorfbevölkerung, von Doryan verhaftet. Er kann den fliehenden O'Leary nicht erschießen, weil ihn erneut seine Vergangenheit einholt. Die Figuren des IRA Kämpfers und die des Majors erscheinen in einer Überblendung. Die Dorfbevölkerung macht Rosy für den Verrat verantwortlich, mißhandelt sie körperlich, indem sie ihr die Kleider vom Leib reißt und ihre langen Haare abschneidet. Während Rose mit Shaughnessy vor dem Kamin sitzt und ihre abgeschnittenen Haare in das Feuer wirft, begeht der Major am Strand Selbstmord. Michael macht ihr wortlos Mitteilung davon. Über Schnitte und Überblendungen wird eine Nähe zwischen dem physischen Tod Doryans und dem psychischen Erlöschen von Rosy Ryan hergestellt. Sie verläßt mit ihrem Ehemann das Dorf, um nach Dublin zu übersiedeln.

Heulender Wind, Wolken, die auf den Bergen sich schnell ändernde Schatten hinterlassen, und Musik, die zärtlich, aber zugleich auch bedrohlich klingt, die eindrucksvoll gestaltete großartige Meereslandschaft mit ihren beständig wechselnden Farben, den Tiefen und Untiefen des Meeres, ihren flachen Sandstränden, ihrer Ruhe, ihrer von Wind aufgepeitschten und von Regen aufgewühlten Wellen, die sich in wilder Gischt an den schwarzen Klippen brechen, führen in die Welt der Rosy Ryan ein. Ähnlich wie in Leans *Dr. Schiwago* (1965) markieren Musik und Bilder und nicht das gesprochene Wort den Beginn und weite Teile des Films. Auch in *Brief Encounter* (*Begegnung*) (1945) vermeidet der Regisseur als Auftakt zur Entfaltung der Liebesgeschichte zwischen Laura und Alec das Wort. Dort sind es die Geräusche sich einander kreuzender Züge und Fetzen des zweiten Klavierkonzerts von Rachmaninov. Das Filmdispositiv von *Ryan's Daughter* ist von der Regie in der vorsprachlichen Welt angesiedelt, die von Omnipotenz und fließenden, sich beständig verändernden Identifizierungen beherrscht wird. So läßt die Inszenierung der großartigen, aber auch bedrohlich wirkenden Landschaft Rückschlüsse auf die innere Landschaft der Protagonistin zu, die von dauerndem Stimmungswechsel gekennzeichnet ist. Körpersensationen, die mit ruhigem Schaukeln umschrieben werden können, wechseln in schneller Folge mit Angst und Beklemmung.

In ihren Träumen ist Rosy *Die Geliebte des Königs*, so lautet der Titel eines Buches, das sie bei ihrem Spaziergang am Meer mit sich trägt und das sie widerwillig dem Priester Collins zeigt, der ihr am Meeresrand begegnet. Als er den Titel liest, reagiert er geschockt und geängstigt zugleich über die Rosy unterstellten skandalösen sexuellen Wünsche und Träume. Auftrumpfend sagt sie ihm, sie habe das Buch nicht gelesen. Aber der Priester läßt sich nicht täuschen. In der Dorfkneipe von Rosys Vater, Tom Ryan, angekommen, äußert er seine Besorgnis über Rosys scheinbar ziellose Wanderungen am Rande des Meeres, während sie ihren Wünschen und Phantasien von der Geliebten des Königs nachhänge, und fragt Ryan, woher Rosy einen aufreizenden, mit schwarzer Spitze eingefassten Sonnenschirm habe, mit dem sie am Meer entlang spaziere. Ryan antwortet ihm stolz, er habe ihn seiner Prinzessin geschenkt – so nennt er seine Tochter. Wie später deutlich werden wird, war es zwischen dem Priester und Rosy zu einem Mißverständnis gekommen. Rosy suchte zwar ihren König, den sie später auch in Doryan finden sollte. Bei ihren Spaziergängen am Meer hielt sie jedoch nicht Ausschau nach ihm. Der Priester war offenbar von dieser Annahme ausgegangen. Sie trifft zwar später am Meeresrand Charles Shaughnessey, ihren späteren Mann, aber in ihm suchte sie nicht ihren König. In einer anderen Szene sieht sie den Vogelschwärmen sehnsuchtsvoll nach – auf der Suche nach dem König –, während der Priester sie über die Rechte und Pflichten einer verheirateten Frau aufklärt.

In einer der ersten Filmszenen wird Rosy auf den schwarzen Klippen stehend sichtbar, die steil ins Meer abfallen. Der Wind hatte ihren eleganten Sonnenschirm ins Meer hinunter geweht. Einer der beiden Männer, die von weitem in einem Boot auf dem Wasser zu sehen sind, nimmt den Schirm zu sich ins Boot. An Land angekommen, spannt der stumme, hinkende Michael den Schirm auf, läuft behende hinkenden

Schrittes auf Rosy zu und lacht sie unter dem aufgespannten Sonnenschirm verschmitzt, grimassenhaft überzeichnet, kokett und verführerisch an, wobei seine Zahnlücken und Zahnstümpfe sichtbar werden. Einem großen Kind gleich setzt er auf diese Weise schamlos seine eigenen Wünsche in Szene und gibt ihr zu verstehen, daß er sie als attraktiv empfindet. Der Kommentar des Priesters Collins, der ebenfalls aus dem Boot gestiegen ist und dann auf Rosy zukommt, verweist auf eine enge emotionale Bindung zwischen Michael und der jungen Frau. Michael sei zwar nicht das Objekt der Träume eines jungen Mädchens, er habe aber Rosy als Kind immer auf den Schultern zur Schule getragen, teilt der Priester ihr mit. Nicht Rosys Vater, sondern Michael hatte physischen und psychischen Kontakt mit dem Mädchen, das ohne Mutter aufwuchs. Insofern hat Michael in Rosys Erleben seinen Platz – wenngleich sie dies als erwachsene Frau nicht mehr wahrhaben will. So reagiert sie ärgerlich auf Michaels Liebeserklärung und die Darstellung seiner geheimen Wünsche, als er ihr ihren Sonnenschirm zurückgibt. Bei ihrer Hochzeit mit Charles will Michael sie küssen, so wie dies auch andere getan haben, sie wendet jedoch ihr Gesicht von ihm ab. In *Ryans Tochter* ist es nicht nur die wunderbare, weite Meereslandschaft, aus der sich Gefühle und Sensationen der Protagonisten herauslesen lassen; Lean schreibt zusätzlich dem stummen, hinkenden Dorfnarr Michael eine wesentliche Rolle in der Entwicklung und dem Fortgang filmischer Narration zu. Michael bringt auf eine komische, närrische Weise über Mimik und Gestik das zum Ausdruck, was Rosy und Doryan fühlen, und teilt zugleich ungeschützt seine eigenen Gefühle mit. Dem Medium Film zutiefst angemessen, äußert sich der Narr Michael lediglich über Inszenierungen – auf plastisch bildliche Weise dem Narren in Shakespeares *King Lear* ähnlich, dem Begleiter und Ratgeber des Königs, dem aufgrund seines Status als Narr am Hof Redefreiheit zugestanden wurde, mit der er

Wahrheiten formulierte, die Lear verleugnete. Der Arbeitstitel von *Ryan's Daughter* lautete ursprünglich *Michael's Day*.

Ausgehend von der Annahme, daß eine zwar nicht manifeste, jedoch latent wirksame intime Bindung zwischen Michael und Rosy existiert, nimmt es dann auch nicht Wunder, daß sich spontan und wortlos eine enge libidinöse Beziehung zwischen Michael und dem englischen Major Doryan herstellt, der Rosys Liebhaber werden wird. Michael ahnt, als er das erste Mal des Majors ansichtig wird, daß Rosy sich in den Fremden verlieben wird und dieser in sie. So gestaltet Lean eindrücklich die Ankunft des Majors im Dorf aus dem Blickwinkel des stummen, hinkenden Narren Michael, der mit einem gelben Blumenstrauß in der Hand, auf einer vom Regenwasser überflutenden Wiese stehend, den Ankömmling, einem großen Kind gleich, interessiert beäugt, so als versuche er, dem Major einen Platz in seinem Inneren zu verschaffen. Der Major war aus dem wackeligen Bus ausgestiegen, der ihn in das Dorf gebracht hatte, und steht nun einsam und verloren neben einer Steinsäule vor einem mit dunkeln Wolken verhangenen, sich schier endlos ausdehnenden Himmel. Doryan ist nur von weitem zu sehen; aber sein Anblick vermittelt Gefühle von Einsamkeit und Verlassenheit. Die Mimik Michaels drückt zunächst Irritation aus, als aber sein Blick auf Doryans Beine fällt, die in Militärstiefeln stecken, und er feststellt, daß dieser ebenso wie er ein versteiftes rechtes Bein hat, das ihn beim Laufen hindert, breitet sich erstauntes Wiedererkennen auf seinem Gesicht aus. Er mag sich fragen, ob der ihm Gleiche Rosy ebenso lieben und verehren wird, wie er dies tut.

Als der Major von einem Untergebenen abgeholt wird, läuft Michael scheinbar nervös, tatsächlich aber mit Neugierde dem sich entfernenden Auto nach, den Blumenstrauß in

der Hand des rechten erhobenen Armes aufgeregt hin- und herwedelnd. Doryan läßt ihm mitteilen, daß er im Laderaum mitfahren könne. Der weitere Filmverlauf zeigt dann, daß sich zwischen den beiden scheinbar verschiedenen Figuren, die jedoch beide körperlich behindert sind, eine enge libidinös getönte Beziehung herstellt, in der der Narr die Gefühle des Majors in Szene setzt, die dieser vor der feindlichen Außenwelt und vor seiner vom Trauma gezeichneten Innenwelt geheimhält. Nicht der Major, sondern Michael provoziert durch sein scheinbar närrisches Agieren, das häufig dem eines altklugen Kindes gleichkommt, das alles, was ihm durch den Kopf geht, mitteilen muß, nichts für sich behalten darf, die von Engstirnigkeit und Bigotterie beherrschten Dörfler. Mit seiner Exhibition als verliebter Major, gekleidet in eine dunkle englische Parade-Militärjacke, führt er auf seine kindisch-kluge Weise der Dorfbevölkerung vor, was der Major verheimlicht und was er selbst für Rosy empfindet. Er hat einen Orden an die Jacke geheftet, trägt eine lächerliche Militärmützenimitation und hat sich vor seinem Auftritt, vor einem Spiegel stehend, Konfetti über den Kopf und die Militärjacke verteilt, den Bräutigam imitierend, der auf seine Braut wartet. Militärisch grüßend, kommt er behende die Dorfstraße hinaufgehinkt. Die Dorfbevölkerung erkennt in ihm natürlich sofort den englischen Major und Liebhaber Rosys. Der Priester, der Michael immer wohlgesinnt ist, und Tom Rayan, Rosys Vater, beginnen öffentlich am Verstand des Narren zu zweifeln und versuchen darüber, die eindeutige Darstellung Michaels, seine Parodie auf das verliebte Verhalten des Majors, als dessen Verrücktheit abzutun und ihr damit ihre Glaubwürdigkeit zu nehmen. Als der Priester Michael die Medaille abnehmen will, greift dieser zu einer Metallstange und macht Anstalten, auf den Priester loszugehen, wenn er ihn nicht gewähren läßt. Als dann Rosy auf ihrem weißen Pferd auf der Dorfstraße erscheint, vom Stelldichein mit Doryan oberhalb des Meeres kommend, salutiert Michael vor ihr, hält ihr Pferd unter Anwendung von Gewalt am

Zaumzeug fest und will sie nicht weiterreiten lassen. Nur auf gutes Zureden, indem sie auch leicht seine Hand berührt, läßt er sie weiterziehen, läuft dann aber aufgereggt und wild gestikulierend hinter ihr her, begleitet vom leeren, dummen Hohngelächter der Dorfschönen, die den Sinn der Aufführung des Narren nicht wirklich verstehen: daß dieser auf seine närrische Weise nicht nur Doryans Liebe zur Darstellung bringt, sondern zugleich auch Rosy seine Liebe erklärt.

In den letzten Szenen des Films bestätigt Michael Doryan durch Gesten in seiner Selbstmordabsicht und lockt ihn an die Stelle am Strand, an der er die aus dem untergegangenen deutschen Schiff geborgene Munition verborgen gehalten hat, mit der Doryan Selbstmord begehen wird. Michael war fast immer anwesend bei den heimlichen Treffen der Liebenden. In einer der ersten Liebesszenen zwischen Rosy und Doryan im Wald ist er zwar nicht unmittelbar Zeuge. Lean fügt ihn aber über einen Schnitt in das Geschehen ein. Während Rosy und Doryan Liebe machen, „planscht“ Michael im nahegelegenen Teich herum. Unter einer Brücke verborgen, hört er, wie sich Doryan von Rosy verabschiedet. Es ist dann auch Michael, der wortlos mit traurigem und entsetztem Gesicht Rosy Mitteilung vom Tod des Majors macht. Als sie in einer der letzten Filmszenen sich von Michael verabschiedet, um mit Charles nach Dublin zu gehen, küßt sie ihn. Es scheint so, als habe sie erst jetzt verstanden, wie nahe ihr Michael steht und wie sehr er ihr ergeben ist. Ihm läuft eine Träne über die Wange, als er sie traurig anblickt. So wie er einst das Mädchen auf seinen Schultern trug, ihm menschliche Wärme vermittelte, sie später als Frau begehrte, so zeigt nur er beim Abschied von Rosy Trauer darüber, daß er sie nun nicht mehr sehen wird. Als er ihres kahl geschorenen Kopfes ansichtig wird, kommen in seinem Blick Entsetzten und Mitleid auf. Der Priester redet derweil vom guten Reisewetter.

Rosy Ryan lebt in einer Männerwelt; sie hat keine Vertraute, der sie ihre geheimen Gedanken und Wünsche mitteilen könnte, die ihr selbst wahrscheinlich nur ungenügend zugänglich sind. Ihr einziger Vertrauter, der wortlos Mitteilungen von seinen Wünschen für Rosy macht, ist Michael, der Dorfnarr. Am Ende des Films, als sich Rosy von ihrem Vater verabschiedet, um mit Charles nach Dublin zu gehen, teilt dieser ihr mit, daß es auch ihre Mutter nach Dublin gezogen habe, ob Rosy sich ihrer Mutter erinnere? Sie antwortet darauf, daß sie nur eine schwache Erinnerung an die Mutter habe. So flieht sie vor ihrer Einsamkeit an den Strand und ans Meer, vielleicht auf der Suche nach einer Mutter, die sie zärtlich in die Arme nimmt und sie beschützt. Das Fehlen der Mutter stellt eine Leerstelle in Rosys Empfinden dar. Das Meer in seiner verlockenden Gestaltung, an dessen Rand sich Rosy gedankenverloren aufhält, füllt diese Leerstelle in ihr, die durch die fehlende konkret erlebte Mutter-Figur entstanden ist, indem sie sich diese idealisierte unbekannte, mütterliche und zugleich verführerische Figur in der Phantasie erschafft und verfügbar macht. Aber das Meer vermittelt Rosy nicht nur Ruhe, es verwandelt sich auch in einen gefährlichen Ort. Die etwa 20 Minuten lange Sequenz, in denen die Dorfbevölkerung aus dem gestrandeten deutschen Schiff vor ihrer Küste Munition birgt, zeigt ein wildes, aufgewühltes, Gischt spritzendes Meer, in dem Rosys Vater fast ertrunken wäre. Diese Szenen verweisen bereits auf die Destruktion, die Doryans Selbstmord darstellt, der filmisch nicht gezeigt wird.

Sowohl der Priester, der geschockt auf Rosys Lektüre reagiert, als auch Ryan und Charles Shaughnessy, Rosys Ehemann, lassen sich über die Gefühle und Sehnsüchte der jungen Frau täuschen, wenn sie glauben, es gehe ihr einzig und alleine darum, einen besonderen Mann – einen König – zu finden. Charles heiratet sie, wohlwissend, daß er nicht der vermeintlich ersehnte König ist. Möglicherweise sehnt er sich aber danach, für

Rosy trotzdem diese Rolle zu übernehmen. Der Vater nennt Rosy seine Prinzessin – also repräsentiert er den König, der seiner Prinzessin in einer der nächsten Sequenzen des Films ein weißes Pferd schenkt, das auch Prinzessin heißt. Aber Rosy bleibt auf der Suche nach der Person, von der sie sich verstanden und geliebt fühlt. Diese Person ist für sie der König. Von Ryan und Shaughnessy unterschieden, entwirft David Lean in der Figur des hinkenden Major Doryan das Bild des kriegstraumatisierten englischen Militärs, der als Kommandeur in die kleine englische Garnison in Rosys Dorf versetzt wird, um sich von seinen traumatischen Kriegserinnerungen zu distanzieren. Tatsächlich aber ist der Major ein doppelt Traumatisierter, einmal durch das Kriegserlebnis, zum anderen aber durch seine Versetzung auf einen militärisch völlig unbedeutenden Posten oberhalb eines verlassenem irischen Dorfs mit einer Hauptstraße, neugierigen Dorfschönen, denen anscheinend nichts entgeht, was sich zuträgt, und endlosen Stränden. In ihm begegnet Rosy ihre eigene psychische Beschädigung, verursacht durch das Trauma des frühen Verlusts der Mutter. Da Doryan, der Engländer, Rosy ebenso unvertraut, ja fremd ist wie die unbekannte Mutter, ist es verlockend, in ihm Anteile der Mutter zu finden und ihn so zu lieben, wie sie sich dies bei einer Mutter gewünscht hätte. Die wenigen vom Film extrem sinnlich gestalteten sexuellen Begegnungen von Doryan und Rosy vermitteln leidenschaftliches Begehren und Glückseligkeit, insbesondere deshalb, weil über die miteinander geteilte Sinnlichkeit und Sexualität die Leere im Erleben der beiden angefüllt wird. Mit ihrer Liebesbeziehung vermitteln sie sich wechselseitig Lebendigkeit. Der Priester, der Rosy über die Rechte und Pflichten einer Ehefrau aufklärt, versteht zunächst nicht, warum sie ihn fragt, ob sie über „die Befriedigung fleischlicher Lust“ eine andere werden könne. Als er während dieses Gesprächs mit ihr gemeinsam die Vogelschwärme am Himmel beobachtet, meint er, vielleicht wünsche sie sich, daß ihr Flügel wachsen. Ihre Liebe zu

Doryan ist dann auch für ihr Erleben so, als wären ihr Flügel gewachsen, um der traumatisch verursachten Einkapselung in sich selbst zu entkommen. Das Paar Rosy–Doryan ist deshalb unauflösbar miteinander verbunden. Daran ändert auch der Selbstmord des Majors nichts.

Der Film gestaltet Flashbacks, in denen Doryan schmerzliche Erinnerungen an die Situation überfallen, die zu seiner Verwundung und in deren Folge zur Versteifung eines seiner Beine geführt hatte, und in denen er sich vor dem Bombenhagel in Schutz bringt. Überblendungen unterbrechen die Liebesszenen zwischen Rosy und Doryan sowohl in Ryans Pub als auch später im Wald, wenn er zusammengekauert zu sehen ist, während er schützend die Hände über seinen Kopf hält, oder wenn Bomben in seiner Nähe explodieren. Die Überblendungen stellen zugleich einen Zusammenhang her zwischen vergangener Traumatisierung und dem Versuch, diese mit Rosys Hilfe zu überwinden. Die enge affektive, wortlos hergestellte Bindung, die Lean zwischen den Protagonisten Doryan, und Rosy gestaltet, nimmt ihren Ausgang in der Szene, in der Doryan Ryans Pub aufsucht. An diesem Tag vertritt Rosy den Vater, der mit seinen Freunden in die nächstgelegene Stadt gereist war. Michael, der psychisch und körperlich behinderte stumme Dorfnarr, schlägt rhythmisch mit seinen groben Stiefeln gegen die Bank, auf der er in einer der Ecken des Schankraums sitzt, während Doryan an der Theke stehend seinen Whisky trinkt. Zunächst starrt Michael ihn mit aufgerissenem Mund an, freudiges Wiedererkennen signalisierend. Das rhythmisch schlagende Geräusch vermischt sich jedoch für Doryan mit Marschmusik, so daß die Erinnerung an sein psychisches Trauma lebendig wird. Er hält sich krampfhaft an der Theke fest, beginnt dann aber am gesamten Körper zu zittern, zunächst ist er im erinnerten Bombenhagel zu sehen, um sich dann in einer überblendeten Sequenz in

Rosys Armen wiederzufinden. In einer der nächsten Szenen umarmt und küßt er sie leidenschaftlich. Seine Suche nach Sexualität, die mit Leben und Vitalität verbunden ist, wird von Rosy ebenso leidenschaftlich erwidert. Beide treffen sich in der verzweifelten Suche nach Beherrschung und Überwindung ihrer Traumatisierung, die in ihnen Gefühle von Desorientierung und Leere zurückgelassen haben. Es gibt eine gemeinsam geteilte Sehnsucht nach einem erfüllten Leben. Daß es Doryan in dieser ersten Begegnung nicht um die Person Rosys geht, sondern um ihre Funktion, läßt sich auch daraus ablesen, daß er sie erst dann nach ihrem Namen fragt, nachdem er sie leidenschaftlich umarmt und geküßt hatte. So wird Rosy für ihn zur Figur der Mutter und der Geliebten in einem, die ihn sexuell begehrt, ihn zugleich aber auch über ihr Begehren von seinem Trauma heilen will. Unter der weiter oben geäußerten Überlegung, daß Rosy sich selbst in Doryan aufgrund ihrer eigenen psychischen Beschädigung wiederfindet, sucht sie sich über die Liebe für Doryan auch selbst zu heilen, die Leerstelle in sich auszufüllen, die die fehlende Mutter-Figur hinterlassen hatte. Die Tragik Rosys besteht darin, daß sie weder sich noch den Geliebten heilen kann, und daß Doryan sich in den zauberhaft schönen Dünen am Meeresrand das Leben nimmt, anstatt mit ihr dort Liebe zu machen. Sein Selbstmord unterstreicht die Vergeblichkeit des Ungeschehenmachens vergangener Traumatisierung, die ihre Wirksamkeit in der Gegenwart nicht verloren hat.

Die unauflösbare Einheit zwischen Doryan und Rosy wird eindringlich in den Endszenen des Filmes gestaltet. Über Schnitte bringt der Film die beiden Protagonisten zusammen, die sich an verschiedenen Orten aufhalten. Doryan befindet sich in den Dünen am Meer und Rosy sitzt in eine Decke gehüllt mit geschorenem Haar und psychisch erloschen vor dem Kamin ihrer Wohnung mit Charles. Die aufgebrachte

Dorfbevölkerung hatte Rosy körperlich mißhandelt, ihr die Kleider vom Leib gerissen und ihr die Haare abgeschnitten. Äußerer Anlaß für diese Tat war der Rosy unterstellte Verrat von IRA-Kämpfern an die englischen Besatzer, die gemeinsam mit der Dorfbevölkerung Munition aus einem vor der Küste des Dorfes gestrandeten deutschen Schiff geborgen hatten. Tatsächlich ist Ryan der Verräter, der heimlich die Engländer von der Aktion unterrichtet hatte, und der tatenlos zusieht, als sich die Meute seiner Tochter handgreiflich bemächtigt. Die aufgebrachte Menge und der Vater, der Rosy nicht schützt, sondern vielmehr die tätlichen Übergriffe der Dorfbevölkerung sogar provoziert hat, stellen einen erneuten Einbruch des Traumas dar, das mit der Liebesbeziehung zwischen Rosy und Doryan hatte geheilt werden sollen. Den Sequenzen der Mißhandlung vorausgegangen war die Verhaftung der IRA-Kämpfer durch Doryan und seine Unfähigkeit, aufgrund der erneut aufgetauchten Erinnerung an die eigene Verletzung den fliehenden Tom O'Leary zu töten. Filmisch wird dies gestaltet durch eine Überblendung der beiden Figuren O'Leary und Doryan. Rosy, die sich Doryan nähern will, wird durch den gezückten Gewehrlauf eines englischen Militärs daran gehindert. Nur einer oberflächlichen Betrachtung stellt sich Rosys Mißhandlung als sozial motivierte Vorgehensweise dar. Danach wäre es einer anständigen verheirateten irischen Frau untersagt, mit dem englischen Feind eine intime Beziehung einzugehen. Diese erneute Traumatisierung übersteigt die Fähigkeit der Protagonisten, Sexualität und Vitalität im Dienst psychischer Heilung zu mobilisieren. Doryan wird sterben, und Rosy geht als lebende Tote mit Charles nach Dublin.

Die Schnitt-Technik verknüpft den Selbstmord Doryans und den psychischen Tod Rosys miteinander. In einer Sequenz wirft Rosy ihre abgeschnittenen Haare in das Feuer des Kamins, während Michael am Strand Doryan die von ihm versteckte

Munition zeigt. Michael will, einem stolzen Kind gleich, Doryan seinen Schatz an Munition und Waffen vorführen, indem er auf eine Patrone beißt. Der Major überzeugt ihn jedoch von der Gefährlichkeit der Munition, indem er eine Patrone an die Mauer einer Baracke am Strand wirft und sie zur Detonation bringt. Der Narr versteht intuitiv, daß Doryan sich töten wird. Er verläßt deshalb eilig hinkenden Schrittes die Dünen und verschwindet hinter sich im Wind bewegendem, hohem Gras. Eine sich daran anschließende Überblendung zweier Szenen, in denen der Untergang der Sonne am Horizont zu sehen ist und dann eine Flamme aufscheint, die sich zunächst als die Flamme enthüllt, mit der Charles die Lampe im Zimmer angezündet hatte, in dem er mit Rosy vor dem Kamin sitzt, stellt erneut eine Verbindung zwischen den Liebenden her. Erst als unmittelbar darauf in einer der nächsten Szene „off screen“ eine heftige Detonation zu hören ist, wird klar, daß die Flamme zugleich auch die Flamme ist, mit der Doryan die Munition gezündet hat, um sich zu töten. Doryans Tod vertieft den Riß in Rosys Empfinden, der durch die Mißhandlung entstanden ist. Die schwere psychische Verletzung der Protagonistin wird filmisch anhand ihrer körperlichen Verunstaltung in Szene gesetzt. Während der Priester, Michael, Rosy und Charles am Straßenrand stehen und auf den Bus warten, der das Paar nach Dublin bringen wird, fliegt, verursacht durch eine Windböe, Rosys Hut weg und enthüllt ihren geschorenen Kopf. Unter der Annahme, daß eine Einheit zwischen Rosy und Doryan besteht, tötet dieser, wenn er Selbstmord begeht, den lebendigen, zärtlichen, sinnlichen Teil nicht nur in sich selbst, sondern auch in ihr. Der Selbstmord zieht einen Schlußstrich unter den vergeblichen Versuch, über die Liebesbeziehung die Traumatisierung zu überwinden. Rosy geht zwar mit Charles nach Dublin, aber sie wird Doryan nicht vergessen – das hatte sie auf eine Frage von Charles geantwortet. Der sich in den letzten Sequenzen entfernende, immer kleiner werdende Bus könnte auch ein Leichenwagen sein. In dieser Szene ist das Meer

nicht mehr zu sehen, nur kahle, unbewachsene, braune Hügel, Unlebendigkeit, Hoffnungslosigkeit und den Tod signalisierend.

**b. Winter. *Fargo* (1996), Joel und Ethan Coen, USA**

**Synopsis:**

**Der Inhalt**

Ein verschuldeter Mann heuert zwei unfähige Gauner an, die seine Frau entführen sollen; er will mit ihnen das Lösegeld teilen. Der Handel geht schief, weil die Gauner einen Streifenpolizisten und zwei unfreiwillige Zeuginnen töten und von einer klugen schwangeren Polizeichefin verfolgt und überführt werden.

**Der Film**

Der Film besteht aus ungefähr 113 Sequenzen mit einer Projektionszeit von 98 Minuten. Der Filmplot siedelt die Geschehnisse ausschließlich im verschneiten Minnesota an. Der in konventionell-mittelständischen Verhältnissen lebende Jerry Lundegaard, Verkaufsleiter einer gutgehenden Autohandlung in Minneapolis (Minnesota), die seinem reichen Schwiegervater gehört, ist in Geldnot. Er hat deshalb die Idee, seine Frau von zwei Gangstern entführen zu lassen, die Summe von 80.000.—Dollar als Lösegeld von seinem Schwiegervater Wade Gustafson zu erpressen und die Summe zwischen sich und den angeheuerten Entführern zu teilen. Als Vorauszahlung übergibt er ihnen ein fabrikneues Auto. Der Plan scheint einfach zu sein; aber alles geht schief. Bereits die Entführung Jeans, der Frau Jerrys, ist chaotisch und von den Entführern offenbar nicht vorher durchdacht. Im Verlauf der Verfolgung Jeans durch ihr Haus verwickelt sie sich in einen Badevorhang und stürzt damit die Treppe hinunter. Die beiden Ganoven, der „hippelige“ Carl und der stoische Gaear, begehen dann einen Fehler nach dem anderen und machen die Polizei durch den Mord an einem Streifenbeamten und an zwei Zeuginnen dieses Mordes auf sich aufmerksam. Sie waren nachts in eine Routinekontrolle geraten. Ein Streifenbeamte hatte sie darauf aufmerksam gemacht, daß es unstatthaft sei, mit Händlernummernschildern zu fahren und das Auto nicht angemeldet zu haben. Die hochschwangere, kluge, unbeirrbar Chef der Polizei von Brainerd County, Marge Gunderson, die mit dem Hobby- und Angler Norm verheiratet ist, kommt den Ganoven schnell auf die Spur. Das Auto war vor dem Hotel Blue Ox gesehen worden. Von dort hatten die Ganoven Telefonate nach Minneapolis geführt, unter anderem mit dem vorbestraften Automechaniker Shep, der in Wades Betrieb arbeitet und der den Kontakt mit den Ganoven hergestellt hatte. Später erschießt Carl, der die Nerven verliert, Jerrys Schwiegervater Wade, der, weil er seinem Schwiegersohn mißtraut, das Lösegeld selbst den Entführern ausliefern wollte. Bei der Schießerei wird Carl mit einem Streifschuß im Gesicht verletzt. Blutend kehrt er zurück in das mit Gaear geteilte Versteck im Wald, wo Jerrys Frau gefangengehalten wird. Bei seiner Ankunft findet er Jean, Jerrys Frau, tot auf dem Boden liegend vor. Gaear hatte sie erschossen, weil sie gewimmert hatte. Später erschlägt Gaear Carl mit einer Axt, weil dieser das den Ganoven von Jerry überlassene Auto für sich verlangt hatte. Gaear wird von Marge Gunderson dabei überrascht, als er die Leichenteile Carls in einer Häckselmaschine zerkleinern will. Jerry, der sich unter falschem Namen in ein schäbiges Hotel eingemietet hatte, wird später von der Polizei verhaftet.

Die Schneelandschaft im Film *Fargo* ist häufig grau, sie wirkt kalt und abweisend. In den ersten Szenensequenzen unterscheidet sich der Himmel nicht von der Erde, langsam taucht ein Auto mit eingeschalteten Scheinwerfern aus dem Grau aus Schnee und tiefhängendem Himmel auf. Das Auto transportiert ein zweites, das mit dem ersten verbunden ist. Begleitet wird die Fahrt von einer melancholischen, einförmig klingenden Melodie, die ein norwegisches Volkslied zur Vorlage hat. Als das Auto näherkommt, schwillt die Musik an, schicksalhafte Verstrickung signalisierend. Erst jetzt sind die Umrisse des Fahrers zu erkennen, ohne ihn als konkrete Person identifizieren zu können. Wenn sich die Autokarawane in der nächsten Sequenz dem Ort Fargo nähert, wird zunächst nur eine leere verschneite Straße sichtbar mit Schnee an beiden Seiten und gleichförmigen Lichtmasten, die mit Kabeln verbunden sind. Diese Sequenz nimmt die Unwirtlichkeit, die die ersten Szenen vermitteln und die Gestaltung von Menschenleere wieder auf.

Scheinbar mit dieser unheimlich anmutenden, einsamen, bedrückend wirkenden Fahrt kontrastierend, wird in der nächsten Szene das Innere eines Restaurants sichtbar, in dem Country-Musik erklingt. Aber die Hoffnung, daß sich an der bedrückenden Atmosphäre etwas ändert, wird zerstört, wenn die beiden Ganoven Carl und Gaear im Bild erscheinen. Jerry trifft sich hier mit den beiden Männern. Sie sollen seine Frau entführen, um Lösegeld aus seinem reichen Schwiegervater zu erpressen, das die drei Männer zu gleichen Hälften miteinander teilen wollen. Der Protagonist Jerry Lundegaard, der nun den Raum betritt, vermittelt, wie bereits vorher seine Autofahrt durch die Schneedüsternis, einen sonderbaren und bedrückten Eindruck; zugleich scheint es so, als könne er die äußere Kälte nicht abstreifen, obwohl er beim Betreten des Restaurants seine Stiefel vom Schnee befreit. Auch in der Wohnstube, an deren

Tisch Jerry mit seiner Frau, seinem Schwiegervater Wade und seinem Sohn das Abendessen einnehmen, breiten sich Kälte, Kommunikationslosigkeit und Sonderbarkeit aus. Daß der Sohn, ohne sein Essen beendet zu haben, vom Tisch aufsteht und mitteilt, er gehe zu McDonalds, unterstreicht den Eindruck von kalter Seltsamkeit, die die Personen am Tisch umgibt, und vor der Scotty, Jerrys Sohn, offenbar flieht. So ist Scotty auch der einzige der Familie, der auf den Verlust der Mutter mit Trauer und Verzweiflung reagiert, während sein Vater und sein Großvater Strategien entwerfen, wie mit Jeans Entführung umzugehen sei.

Jean ist für Jerry eine Geldquelle, ein in einen Plastikbadevorhang gehülltes Paket, das auf dem Rücksitz des Autos der Entführer zu liegen kommt. Aus diesem Blickwinkel stellt die äußere Kälte und Düsternis Jerrys innere Kälte, sein Erstarrt- und sein Erkaltetsein, sein mangelndes Mitgefühl dar. Nur so läßt sich sein Plan verstehen, seine Frau von zwei ihm unbekanntem Ganoven entführen zu lassen und gemeinsam mit ihnen das Lösegeld vom Schwiegervater zu erpressen. Der Anblick des eindrucksvoll gestalteten, scheinbar besorgten Gesichtsausdrucks des Protagonisten, mit dem er die Ganoven von seinem Plan überzeugen will, nimmt die Gestaltung des Unheimlichen wieder auf, das bereits seine Fahrt und sein Auftreten begleitet hatte. Eine erstarrte, jenseits des Realitätsprinzips angesiedelte, von Größenphantasien beherrschte innere Welt bestimmen sein Agieren. Jerry scheint ebenso gefangen und blind zu sein wie seine Frau Jean, der die Entführer die Hände auf dem Rücken zusammengebunden und eine schwarze Kapuze über den Kopf gestülpt hatten. Seine schwarze Kapuze, die ihm den Blick auf die Realität verstellt, besteht in dem von ihm errichteten, zugleich aber auch unerreichbaren Ichideal, dem Geld, das Macht und Einfluß über die Menschen ermöglicht. Daß Jerry angesichts der Nichtkommunikation mit den Ganoven – er kann

sich mit ihnen weder über den Zeitpunkt einigen, zu dem sie sich verabredet hatten, noch über die Bezahlung – nicht von seinem Plan abläßt und die Situation reflektiert, sondern vielmehr zwanghaft versucht, sich einerseits an ihre Forderungen anzupassen, sie aber zugleich auch von seinem Begehren zu überzeugen, macht das Eingesponnensein in inneres Fühlen und Wünschen deutlich, das von der Macht einer Größenphantasie geprägt ist und dessen Kommunikation mit der Außenwelt abgebrochen ist. Zu keinem Zeitpunkt, als Carl und Gaear bereits einen Fehler nach dem anderen begehen, ist Jerry in der Lage, seinen Plan zu überdenken. Die Bindungen in den Beziehungen scheinen auf den Kopf gestellt zu sein. Innerhalb der Familienangehörigen sind sie aufgelöst, stattdessen geht Jerry Kontakte mit ihm fremden Ganoven ein. Psychologisch betrachtet, dienen Carl und Gaear dazu, Jerrys Größenphantasie zu bestätigen, indem sie umstandslos seinen Plan der Entführung akzeptieren. Auf ihr Nachfragen, wie er sich die Entführung vorstelle und was er bereit sei, ihnen vorab für ihre Dienste zu zahlen, reagiert Jerry nur irritiert und meint, es sei doch alles bereits ausgemacht. Dabei bezieht er sich auf den Mittelsmann Shep, der angeblich alle Details mit den Ganoven besprochen hat. Es kommt ihm gar nicht in den Sinn, selbst mit den beiden über seine Absicht zu sprechen. Er wiederholt nur ein über das andere Mal, daß er ihnen vorab ein brandneues Auto übergebe.

Die unterdrückte narzißtische Wut Jerrys auf seine Frau, auf deren emotionale Abhängigkeit vom eigenen Vater und ihr Gepiepse, wenn sie mit ihm spricht, werden eindrucksvoll in den ersten Szenensequenzen des Films inszeniert. Der Schwiegervater hat nicht nur emotionale Macht über seine Tochter – eiskalt gibt er Jerry zu verstehen, daß er überflüssig sei, was die finanzielle Versorgung seiner Frau und seines Sohnes anlange, das besorge er, Wade. Er ist auch der Chef der Autohandlung, in der Jerry nur

die Funktion eines ausführenden Organs innehat. Sein Anliegen, seine Frau zu entführen, um sich darüber Geld zu verschaffen, löst keine moralische Empörung aus. Auch dann nicht, wenn Jean von den Entführern eingeschüchtert und mißhandelt wird. Ihre Entmenschlichung bildet die Voraussetzung, ihrem Schicksal mit Gleichgültigkeit zu begegnen. Jean ist nach ihrer Entführung nicht mehr als Person zu sehen. Sie ist ein wimmerndes Bündel oder eine in eine schwarze Kapuze gehüllte Figur, die den lilafarbenen Schlafanzug und die farblich dazu passende Strickjacke trägt – so hatten die Ganoven sie aufgegriffen –, und die verzweifelt versucht, ihren Häschern zu entkommen, wobei sie aufgrund der ihr auf dem Rücken zusammengebundenen Hände das Gleichgewicht verliert, in den hohen Schnee fällt und von den Ganoven verlacht wird. Carl und Gaear töten die Menschen, die sich ihrem Plan in den Weg stellen, Jerrys Frau zu entführen und das Lösegeld zu kassieren. Ihre Reaktionen und ihr Handeln sind impulsiv und unmittelbar. Im Gegensatz zu Jerry, dessen Kontakt mit den Objekten in der Außenwelt abgebrochen ist, kommt den Objekten für Gaer und Carl durchaus noch Bedeutung zu, es existiert eine Bindung an die Objekte – und sei es auch nur deshalb, weil sie das Überleben der Entführer bedrohen und deshalb beseitigt werden müssen. Die Sequenzen, die die gewaltsame Entführung von Jean gestalten, sind grausam; Jerrys Verhalten aber bei der Rückkehr in seine verwüstete Wohnung ist kalt und berechnend. Nicht Entsetzten über das, was in seiner Abwesenheit passiert ist – er findet Spuren des Kampfes zwischen Jean und ihren Entführern vor –, sondern die stringente Verfolgung seines Planes bestimmen sein Handeln, wenn er probt, wie der dem Schwiegervater weiß machen kann, wie betroffen er über das Verschwinden seiner Frau ist. Bereits in dieser Szenensequenz und in vielen folgenden wird über die Inszenierung der Unbeholfenheit seines Verhaltens die Gebrochenheit seiner Größenphantasie deutlich. Eine von ihrer Omnipotenz völlig überzeugte Person muß nicht üben, wie sie den

Gegner „auf den Rücken legen kann“. Jerry wird aus dieser Perspektive zur Karikatur eines omnipotenten Helden, der der Welt den Rücken zugekehrt, seine Bindungen an die Objekte aufgelöst hat. Er bleibt Gefangener seiner inneren, realitätsfernen Sehnsüchte und Phantasien, die nicht nur zur körperlichen und psychischen Zerstörung von Jean, seiner Frau, führen, die vielmehr auch die Ursache für seinen eigenen Selbstzerstörungsprozeß sind.

Nur Marge Gunderson erwähnt nach der Festnahme von Gaer, daß die Tote auf dem Boden des Hauses der Entführer wohl Jerrys Frau Jean sei. Die Äußerung von Marge, der Chefin der Polizeistation von Brainerd County, führt Menschlichkeit in das destruktive und selbstdestruktive Treiben der Männer sein, indem sie Jean beim Namen nennt. Mit dem Erscheinen von Marge, ungefähr 25 Minuten nach Filmbeginn, läßt sich aus der Inszenierung die Gestaltung eines Antagonismus zwischen blinder Destruktivität, der Auflösung aller menschlichen Bindungen und der Herstellung von Menschlichkeit und Lebendigkeit ausmachen. Der Film kontrastiert den innerlich entleerten Jerry, dessen Urteilsvermögen und dessen Fähigkeit zum Mitgefühl verlorengegangen sind, mit Marge Gunderson. Sie ist klug, heiter, voller Mitgefühl und emotionaler Ansprechbarkeit. *Fargo* inszeniert mit der Figur der Marge Gunderson ein Bild der Frau, das klassische Weiblichkeitsentwürfe des amerikanischen Film noir auf den Kopf stellt: war es da die über körperliche Reize und weibliche Verführung definierte *femme fatale*, die den Mann, der ihr hoffnungslos verfallen war, Verderben brachte, so zieht die Figur der Marge ihren Reiz aus ihrer klugen, humorvollen Einstellung sich selbst und den Männern gegenüber, deren unbewußte destruktive Triebimpulse und Motivationen sie über einführende Distanz errät und deren Treiben sie mit ihrem Eingreifen ein Ende bereitet. Anders als die meisten der Heldinnen des film noir muß Marge nicht sterben,

sie bringt vielmehr die Mörder zur Strecke. Lehnte die Heldin des *film noir* die Festlegung auf Heim und Kinder ab, so wird Marge von den Brüdern Coen als aufreizend schwanger inszeniert, ohne damit allerdings ein Plädoyer für die Familie zu verbinden. Die Darstellung ihrer Körperlichkeit hat ganz und gar die Funktion von Lustgewinn durch Komik. So fordert der Gegensatz zwischen ihrer Schwangerschaft und der Dienstkleidung zwangsläufig zum Lächeln heraus. Wie ihre Vorgänger der vierziger Jahre, die einsamen Helden im Film noir, ist Marge zutiefst von der Schlechtigkeit der Menschen auf dieser Welt überzeugt. Dieses Wissen versetzt sie in die Lage, ihre Untaten aufklären zu können.

Marge Gundersons Umgang mit Recht und Ordnung hat einen ernsten, klugen und zugleich spielerischen Charakter. Beide vertritt sie auf unauffällige Art und Weise. Als sie gegen Ende des Films einen der Gangster, Gaer, verhaften will, der gerade in der Häckselmaschine seinen ehemaligen Kompagnon Carl kleinhäckselt, die Maschine ein ohrenbetäubendes, sägendes Geräusch macht, und er deshalb ihre Aufforderung, sich zu ergeben, nicht hört, weist sie mit der linken Hand auf den Sheriffstern an ihrer Mütze, zielt mit der Pistole in der rechten auf den Mörder und ruft „Polizei“. Die Szene, in der sie gemeinsam mit einem Kollegen früh morgens am Ort des Verbrechens ankommt, den sie auf Fußspuren untersucht, inszeniert eindrucksvoll ihre emotionale Zugewandtheit und Beeindruckbarkeit. Hier hatten Carl und Gaer in der vorangegangenen Nacht einen Streifenbeamten und zwei Zeuginnen der Tat ermordet. Eingepackt in ihren Parka und mit dicken Fausthandschuhen an den Händen, stapft Marge auf die weite weiße Fläche hinaus, auf der der tote Streifenbeamte liegt. In einer anschließenden Sequenz beugt sie sich zum Toten hinunter, um die Art seiner Verletzung festzustellen: zwei schwarze Silhouetten im weiß-grauen Schnee in der unwirtlich-abweisenden Winter-

landschaft. Marge konstatiert nicht nur den Tod des Beamten; zu ihrem Kollegen gewandt, sagt sie: „So ein netter Typ. Es ist eine Schande.“ Ich hatte weiter oben darauf verwiesen, daß die unwirtliche Winterlandschaft filmisch den erkalteten Jerry symbolisiere. Die beiden schwarzen Silhouetten, Marge und der tote Streifenbeamte, kontrastierten filmisch scharf mit der Weite und dem gleichförmigen Weiß der Landschaft. Es scheint so, als bildeten die beiden dunklen Figuren eine Einheit; Marge betrauert den Tod des Kollegen, der sich in einer unwirtlichen, menschenfeindlichen Welt zugetragen hat. Damit verweist sie darauf, daß es eine Lebenswelt gibt, die nicht von Destruktivität und Selbstdestruktivität beherrscht wird, sondern von Mitgefühl für die Opfer der Zerstörung. Auch die Szene, in der Marge Gaer festnimmt, nachdem sie ihn mit der Pistole am Bein verletzt hatte, inszeniert den Kontrast zwischen der dunkeln Figur der Polizeibeamtin, die sich vom kalten Weiß des Schnees abhebt. Waren es in der Szene, in der Marge den toten Streifenbeamten findet, ihre Worte, die Trauer zum Ausdruck brachten, so ist es in der Sequenz der Festnahme von Gaer eine Variante der Musik, die zu Beginn des Films zu hören war und die nun traurig klingt.

Eines der besten Beispiele für Marges Geschick, ein Verhör zu führen, inszeniert der Film in der Szene, die ein Gespräch mit Jerry Lundegaard in dessen Büro gestaltet. Sie leitet es unkonventionell ein, indem sie fragt, ob sie sich setzen könne, die Last, die sie trage, wiege doch manchmal schwer – womit sie auf ihre Schwangerschaft verweist. Jerry, setzt bei diesem Auftakt des Gesprächs ungewollt ein verständnisvolles Gesicht auf. Aber er wirkt zugleich abwesend, versunken in seine innere Welt. Auf ihre Frage, ob aus seinem Autopark in der letzten Zeit ein Auto gestohlen worden sei, blickt Jerry geistesabwesend, aber auch ertappt mit verzerrter Miene, antwortet nicht, so daß sie ihn erneut mit seinem Namen anspricht. Daraufhin sagt er „Brainerd“ und bezieht sich

scheinbar auf ihre Auskunft, daß sie Chefin der Polizeistation in Brainerd sei. Tatsächlich enthüllt seine Antwort, daß er Kenntnis davon hat, daß in Brainerd etwas geschehen ist, das die Polizeichefin Marge Gunderson aufklären will. Marge hatte ihn gar nicht danach gefragt. Sie verfügt über die Gabe, schnell und für den Befragten überraschend und ihn überrumpelnd, Details, die zur Aufdeckung der Morde und der Entführung von Jean führten, in Erfahrung zu bringen. Sie tut dies nicht auf inquisitorische Weise, sondern wie nebenbei in einer Unterhaltung, die nichts mit den Verbrechen zu tun hat. Auf Jerrys Antwort „Brainerd“ hakt sie dann auch nicht nach, was er über Brainerd wisse, sondern sagt im Plauderton, daß dort ja die große Statue stehe und erwähnt auch das Hotel „Der blaue Ochs“. Jerry lacht sichtlich angestrengt über diesen Einfall. Sie verabschiedet sich, indem sie sich dafür entschuldigt, seine Zeit in Anspruch genommen zu haben. Als sie auf einer ihrer Patrouillenfahrten plötzlich das Auto der Mörder vor einem Haus im Wald geparkt findet, reagiert sie wie ein Kind, das sein Spielzeug gefunden hat, indem sie dem Kollegen über Funk begeistert und aufgeregt zugleich Mitteilung von ihrem Fund macht. Tatsächlich ist sie am Ziel ihrer schwierigen polizeilichen Untersuchung angelangt, indem sie Gaer, als des vielfachen Mordes schuldig, festnehmen kann.

Marge ist immer wieder essend zu sehen. Während sie von ihren Kollegen über den Stand der Ermittlungen in der Mordsache in Brainerd County informiert wird, nimmt sie genußvoll in der Cafeteria der Polizeistation sitzend Berge von Essen zu sich. Nach der Besichtigung des Tatorts begibt sie sich zur Polizeistation, wo Norm, ihr Ehemann, schon an ihrem Dienstschreibtisch mit einem ausgepackten Lunchpaket auf sie wartete: Pommes frites, Hamburger und Coca-Cola-Becher. Während sie herzhaft in einen Hamburger beißt, bewundert sie das Gewimmel der fetten, glänzenden Regenwürmer,

die sie für Norm, den Hobby-Angler, gekauft hatte. Es liegt nahe, Marges Essensorgien als primitive Identifizierungsprozesse zu interpretieren, über die sie sich selbst und ihre Beziehungen zu Anderen immer wieder neu erschafft. Es handelt sich dabei – im Sinne von Maria Torok, die sich auf Ferenczi bezieht, um Introjektionsprozesse, mit denen lustvoll erlebte Teile eines primitiven Objekts, hier des Essens, vom Subjekt aufgenommen werden. Wie eingangs erwähnt<sup>43</sup>, sind diese Introjektionsprozesse im Wachstum des Ichs anzusiedeln, sie führen zu seiner Erweiterung und münden in Sprache. Marge erschafft ihre Schwangerschaft, ihren Humor, ihr detektivisches Gespür, ihre Klugheit, mit der sie die Mordtaten aufklärt, über primitive Introjektionsprozesse. Ihre Schwangerschaft verweist nicht auf ihre Sexualität mit Norm, ihrem Mann, sondern ist Ausdruck narzißtischer Vollkommenheit und Omnipotenz, die anders als die Jerrys in konstruktive Aktivität mündet. André Green (1986) spricht in diesem Kontext vom positiven Narzißmus, der auf die Objekte bezogen bleibt und den er von einem negativen abgrenzt, der die Abhängigkeit von den Objekten annulliert hat. Sowohl die Szenen, die Marges Zusammensein mit ihrem Mann Norm gestalten, als auch die Sequenzen, die sie im Gespräch mit dem ehemaligen Verehrer in der Hotel-Cafeteria in Minneapolis zeigen, machen ihre Zugewandtheit deutlich und ihre Bereitschaft, sich auf die Wünsche ihrer Partner einzulassen. Als sie später von einer Freundin erfährt, daß der ehemalige Verehrer sie angelogen hatte, als er ihr mitteilte, seine Frau sei an Leukämie verstorben, reagiert sie unmittelbar mit Enttäuschung. Ein Hamburger hilft ihr, sich über die Lüge zu trösten und das eigene Gleichgewicht wieder zu finden. Marge ist keineswegs Sexualobjekt der Männer, wie die Frauen im klassischen amerikanischen *film noir*. Die Szenen, in denen sie ihren ehemaligen Verehrer in einer Hotel-Cafeteria in Minneapolis trifft, zeichnen sich nicht durch

---

<sup>43</sup> Vgl. Kap. IV.

sexuelle Attraktion, sondern durch Marges Witz und Humor aus. Auch die Bettszenen mit ihrem Mann Norm sind eher komischer als sexueller Natur.

Ihrer Fähigkeit zur Kommunikation und zur spontanen, fast kindlich wirkenden Freude steht im Gegensatz zur Stummheit, Sprachlosigkeit und Fühllosigkeit Jerrys. Wie in meinen weiter oben dargelegten Ausführungen bereits angedeutet, lassen sich die Figuren Marge und Jerry theoretisch formuliert in dem von André Green (1986) in Freudscher Tradition vertretenen Gegensatz zwischen Lebenstrieb und Todestrieb ansiedeln. In Marges Verhalten manifestieren sich Lebenszugewandtheit, Humor, Klugheit, Moral und Ethik. In den dem Leben und dem Verständnis zugewandten Facetten in Marges Verhalten lassen sich theoretisch formuliert Niederschläge des Lebenstriebes ausmachen, so wie er von Green konzeptualisiert wurde. „Wir vertreten die Hypothese, daß die Lebenstrieb vorrangig danach streben, eine *Objektalisierungsfunktion* zu erfüllen. Das bedeutet nicht nur, daß sie eine Beziehung zum (inneren und äußeren) Objekt schaffen soll, sondern auch dazu fähig sein muß, Strukturen in ein Objekt zu transformieren, auch wenn es nicht unmittelbar um das Objekt geht. Anders gesagt, die *Objektalisierungsfunktion* beschränkt sich nicht auf Transformationen des Objekts, sondern kann auch, was keine der Qualitäten, Eigenheiten oder Attribute eines Objekts besitzt, in den Rang des Objekts zu erheben – unter einer Bedingung, daß in der vollzogen psychischen Arbeit ein Merkmal erhalten bleibt, nämlich die *signifikante Besetzung*“ (ebd., S. 873). Die Figur des psychisch erkalteten, hoch aggressiv und autoaggressiv agierenden Jerry Lundegaard, der die Beziehung zu seinen Objekten abgebrochen und deshalb keinen Zugang zu seinem eigenen Fühlen mehr hat, ist theoretisch formuliert im Bereich der Wirkung des Todestriebes anzusiedeln. Green grenzt von der Objektalisierungsfunktion die

Desobjektalisierungsfunktion ab, die er dem Todestrieb zuordnet. „Der Todestrieb dagegen strebt nach der möglichst weitgehenden Erfüllung einer *Desobjektalisierungsfunktion* durch Entbindung. Diese Kennzeichnung erhellt, daß nicht nur die Objektbeziehung angegriffen wird, sondern auch sämtliche ihrer Substitute – etwa das Ich oder sogar *die Besetzung, sofern sie selbst dem Objektivierungsprozeß unterworfen waren*. Meist können wir nur das Konkurrieren der in Beziehung zu den beiden Triebgruppen stehenden Aktivitäten beobachten. Die eigentliche Manifestation des Todestriebes ist der *Abzug der Besetzung*“ (ebd., S. 874). Die gelungene, perfekte filmische Inszenierung, die stringent Destruktion und Autodestruktion in Konfrontation mit der Herstellung von Bindungen gestaltet, die sich in Freude, Lebenszugewandtheit, Mitgefühl und Trauer äußern, läßt sich psychologisch ausgezeichnet mit dem Zusammenspiel von Lebens- und Todestrieb beschreiben. Psychologisch verstanden, stünde die kalte, graue, manchmal auch weiße Winterlandschaft für das Wirken des Todestriebes, die auf der weißen Schneefläche sichtbar werdende Marge für den Lebenstrieb.

## **X. Nachträgliche Überlegungen und offene Fragen**

Ich habe weiter oben<sup>44</sup> auf die Probleme aufmerksam gemacht, die sich beim Erschließen psychoanalytischer Hypothesen aus dem Filmmaterial ergeben. Ich gehe davon aus, daß weitere Reflexionen nötig sind, um den Lesern die erarbeiteten Thesen nachvollziehbar zu machen. Ungelöst bleibt bei diesem Verfahren die schriftliche Vermittlung des ursprünglichen filmischen Materials. Ich habe versucht, über die Darstellung der jeweiligen Filmplots, die einen Vergleich mit meinen Analysen ermöglichen, diese für Dritte nachvollziehbar und kritisierbar zu machen. Film und

---

<sup>44</sup> Vgl. insbes. Kap. VIII

Psychoanalyse werden oft in einem Atemzug genannt; beide hätten es mit dem Unbewußten zu tun. Tatsächlich aber sind sie nur miteinander in Verbindung zu bringen über die Postulierung einer Beziehung zwischen dem Film und seinen Rezipienten. Daß Film aber mehr als andere Kunstrichtungen, beispielsweise das Theater, in engster Weise auf die Zuschauer verweist und diese auf ihn, hängt mit der Simulierung menschlicher Seelentätigkeit mit Hilfe des filmischen Apparats (Baudry) zusammen. Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Machart der Filme, insbesondere ihre Montage, ihr Umgang mit Zeit und Raum den menschlichen psychischen Apparat so perfekt nachbildet, daß sich die Zuschauer relativ problemlos in die ihnen vorgelegten Handlungen (plots) einklinken können, um daraus nach eigener innerer unbewußter und bewußter Einstellung eine Geschichte mit einem unbewußten Kern zu erstellen. Es kann die These formuliert werden, daß Film, anders als andere Kunstrichtungen, durch seine technischen Möglichkeiten den menschlichen psychischen Apparat, Affekte und Emotionen in überzeugender Weise simulieren kann. So wäre es beispielsweise reizvoll, detailliert den Umgang mit der Zeit bei der Konstruktion von Film zu verfolgen und davon ausgehend psychoanalytische Interpretationen zu versuchen. Alle hier versammelten Filme spielen mit der Montage der Zeit. Ich habe jedoch in meiner Arbeit dem Zeitfaktor systematisch keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt.

Der französische Filmtheoretiker Bellour (2006) vergleicht das filmische Dispositiv mit der Hypnose, mit ihrem Induktionsprozeß und dem hypnotischen Zustand (vgl. Kubie/Margolin 1944). Während der Induktionsprozeß den Zuschauer in einen Zustand zwischen Wachsein und Schlafen versetzt, erhöht der hypnotische Zustand im Kino die Aufmerksamkeit und Wachsamkeit der Zuschauer – sie dürfen ja nicht wirklich einschlafen. Es handelt sich um eine sehr spezifische, erst durch die Hypnose verursachte Aufmerksamkeit. Dieser Vergleich hebt auf das aktive, handelnde Element

des Dispositivs ab. Mit dieser These steht Bellour im Gegensatz zu der von Baudry angenommenen passiv rezipierenden Haltung der Zuschauer, den gefesselten Gefangenen in Platons Höhle gleich, und dessen Orientierung an Lewins Traumleinwandkonzept. Ich habe Bellours Ansatz nur kurz erwähnt, stelle mir aber vor, daß er in einer gesonderten Arbeit in Abgrenzung gegen die Annahme von Film und Traum (Baudry 1975; Metz 1975) ausführlich untersucht werden sollte. Meine weiter oben dargelegten Überlegungen über Film verdanken sich dem Vergleich des Kinos mit dem Traum im Hinblick auf die Beschreibung regressiver Bewußtseinszustände.

Die These vom aktiven Zuschauer-Säugling ist in meiner Arbeit nur skizzenhaft angesprochen worden. Bellour (2002) hatte auf die Verwendung der Ergebnisse aus der Säuglingsbeobachtung von Daniel Stern für filmtheoretische Überlegungen aufmerksam gemacht. Auch ich hatte mich mit dem Ansatz Sterns vom aktiven Säugling und dessen Verwendung für einen theoretischen Entwurf von Film beschäftigt. Dieser Ansatz hat, wie der des Vergleichs des Dispositivs mit der Hypnose, den aktiven Zuschauer zum Gegenstand, der nicht nur passiv dem Dargebotenen ausgeliefert ist, sondern der auch handelnd damit umgeht. Auch meine Filminterpretationen ließen sich gut mit diesem Ansatz beschreiben – wenngleich ich, wie weiter oben ausgeführt – vom triebtheoretischen Ansatz der Wiederbelebung der Traumleinwand und der damit verbundenen von einer oralen Objektbeziehung ausgegangen bin.

Anhand der formalen Gestaltung der hier zusammengestellten Filme habe ich psychoanalytische Hypothesen formuliert, die im Verlauf der Interpretation eines Films sich erst langsam herauschälen, sich weiterentwickeln lassen oder aber auch aufgegeben werden können. Die Bedeutung, die der Blick des Protagonisten Alec Harvey in *Brief*

*Encounter* einnimmt, hat dazu geführt, unter Zuhilfenahme von Übertragungen und unmittelbaren Reaktionen, die vom Ansatz Daniel Sterns geprägt sind, eine primitive, affektiv intensive, aber zugleich auch extrem störanfällige Liebesbeziehung zwischen den beiden Protagonisten zu entwerfen, die von kurzer Dauer ist. Der direkte Blickaustausch der Protagonistin mit mir im Film *Gilda* ermöglicht es mir, Zugang zu ihrem Erleben, Fühlen und Handeln zu erlangen, in ihr nicht den Vamp zu sehen. Wenn sie – insbesondere in einer ihrer Tanznummern – als solcher auftritt, dann geschieht dies aus meiner Sichtweise des Austausches weiblicher Blicke aufgrund aktiver Inszenierung und nicht aufgrund männlicher Zuschreibungen. Meine Ausführungen zur Weiblichkeit und die von Studal angenommenen Blickbotschaften der präödpalen Mutter<sup>45</sup> haben ihren Stellenwert in dieser Analyse. In *Ensayo de un crimen (Das verbrecherische Leben des Archibaldo de la Cruz)* leitet mich bei meinen Interpretationen der Kinderkullerblick des kleinen Archi, der die tot am Boden liegende Erzieherin gebannt anblickt, weil er phantasiert, er habe sie mit seinen Wünschen getötet. Spätere Filmsequenzen bestätigen diese Annahme. Meine eingangs entwickelte Theorie vom Filmsehen und Filmessen geht in die Interpretation dieses Filmes ein. Das Rund der Räume und des gekippten Fensters in seinem Arbeitszimmer in der französischen Botschaft in Peking, in denen sich der Protagonist René Gallimard im Film *M. Butterfly* aufhält, veranlassen mich anzunehmen, daß er in eine Phantasie eingeschlossen ist, in welcher der Figur der Madame Butterfly eine besondere Bedeutung für sein Erleben zukommt. Die Interpretation dieses Films unterscheidet sich von allen anderen durch die Verwendung nur minimaler psychoanalytischer Theoriestücke. Das formale Element der blicklosen Marmorstatue in *The Barefoot Contessa (Die barfußige Gräfin)* wird zum Dreh- und Angelpunkt meiner Interpretation des ödipalen Wunschs der Protagonistin,

---

<sup>45</sup> Vgl. Kap. VI

ihres Scheiterns und der Inkorporation des Liebesobjekts, um es sich auf diese Weise verfügbar zu machen. In *Mme. Bovary* ist es ein winziges formales Detail – ein Lorbeerkranz, den sich die Protagonistin aufsetzt, während sie zu Bovary sagt, ihre tote Mutter wäre glücklich gewesen, wenn sie sie so hätte sehen können –, welches mich dazu veranlaßt, von einer Identifizierung Emmas mit der toten Mutter zu sprechen, die einer Inkorporation gleicht. In *Ryan's Daughter* (*Ryans Tochter*) wird mir die Gestaltung der Meereslandschaft zum Leitfaden meiner Interpretation, die darum kreist, daß beide Protagonisten, Rosy Ryan und der Major Doryan, in der äußeren, filmisch hergestellten Schönheit inneres Heilsein, innere Ruhe angesichts psychischer Traumatisierung und innerer Leere suchen. Die abweisende, graue, manchmal auch strahlend weiße Winterlandschaft in *Fargo* führt mich zur Annahme einer inneren Kälte des Protagonisten, der seine Beziehungen zu den Objekten gelöst hat. Diese Auflösung der Objektbeziehungen habe ich mit André Greens Todestriebhypothese theoretisch gefaßt.

Die hier versammelten unterschiedlichen Filme enthüllen nicht nur – wie bereits erwähnt – eine orale Objektbeziehungsstruktur mit ihren Progressionen, sondern sie geben auch Auskunft über allgemeinere Fragen nach der Wirkweise von Film. Meine Ausführungen konnten, so hoffe ich, aufzeigen, daß das Unbewußte zwar den Bildern äußerlich ist, daß aber die bereits erwähnte Konstruktion von Film, die den psychischen Apparat simuliert, es erleichtert, unbewußte Botschaften in ihn hineinzuprojizieren. Unter der Annahme von Sehen und Essen von Film habe ich einen theoretischen Zugang zum Medium entworfen, in dem regressiv-primitive Wahrnehmungen und damit verknüpfte Bewußtseinszustände konstitutiv für das filmische Dispositiv sind.

## Literatur

- Abraham, Hilda C. u. Ernst u. Lucie Freud (Hg.): (1965): *Sigmund Freud – Karl Abraham. Briefe 1907 – 1926*. Frankfurt/M (Fischer) 1980 (zweite korr. Aufl.).
- Abraham, Karl (1924): Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido auf Grund der Psychoanalyse seelischer Störungen. In: *Gesammelte Schriften, Bd. II*. Frankfurt/M. (Fischer Tb) 1982, 32 – 83.
- Andreas-Salomé, Lou (1958): *In der Schule bei Freud. Tagebuch eines Jahres (1912/1913)*. Frankfurt/Berlin/Wien (Ullstein) 1983.
- Baudry, Jean-Louis (1975): Das Dispositiv: Metapsychologische Bemerkungen des Realitätseindrucks. In: *Psyche – Z. Psychoanal.* 48 (1994), 1047 – 1074.
- Beland, Hermann (1991): Nachwort zur Taschenbuchausgabe der *Traumdeutung*. Frankfurt/M. (Fischer). S. 629 – 634.
- Bellour, Raymond (2001): Wie man mit Daniel Stern das Kino besser fühlen/denken kann. In: Nagel, Ludwig (Hg.): *Film denken/Thinking Film*. Wien 2004, 213 – 236.
- (2006) Hypnose und Film. In: Koch, Gertrud (Hg.): ... *kraft der Illusion*. München (im Druck).
- Bergstrom, Janet: (1979): Enunciation and Sexual Difference. In: *Camera Obscura*, 33 – 70.
- Bernfeld, Siegfried (1925): Drehbuch *Entwurf zu einer filmischen Darstellung der Freudschen Psychoanalyse im Rahmen eines abendfüllenden Spielfilms*. In: Sierek, Karl u. Barbara Eppensteiner (Hg.): *Der Analytiker im Kino*. Frankfurt/M. (Stroemfeld/Nexus) 2000, 37 – 98.
- Bernstein, Doris (1983): Das weibliche Überich. Eine andere Perspektive. In: *Psyche – Z. Psychoanal.* 50 (1996), 617 – 643.
- (1990) Weibliche genitale Ängste und Konflikte und die typischen Formen ihrer Bewältigung. In: *Psyche – Z. Psychoanal.* 47 (1993), 530 – 559
- Blum, Harold, P. (1996): Female Psychology in Progress. In: *JAPA*. 44, Supl, 3 –9.
- Boesky, Dale (1990): The Psychoanalytic Process and its Components. In: *Psychoanal. Quart.* 59, 550 – 584.
- Bordwell, David u. Kristin Thompson (2001): *Film Art. An Introduction*. New York (McGraw Hill)
- Buñuel, Luis (1923): El ciego de las tortugas. In: Sánchez Vidal, Agustín, Gabriel. Figueroa Flores, Rafael. Aviña u. Carlos. Monsaviás (Hg.): *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*. Barcelona (Turner) 2004, 14.
- (1923): Los suburbuios. In: Sánchez Vidal, Agustín et al, 14
- (1982): *Mi último suspiro*. Esplugues de Lobregat (Plaza & Janes) 1982
- Chasseguet-Smirgel, Janine (1969): *Letztes Jahr in Marienbad*. Zur Methodologie der psychoanalytischen Erschließung eines Kunstwerks. *Psyche – Z. Psychoanal.* 24 (1970) 801 – 826.
- (1971): Unterhaltung über das Kino. In: Dies.: *Kunst und schöpferische Persönlichkeit*. München/Wien (Verlag Internationale Psychoanalyse) 1988, 82 –87.
- Chodorow, Nancy (1978): *Das Erbe der Mütter*. München (Frauenoffensive) 1985.
- Chused, Judith F. (1991): The Evocative Power of Enactment. In: *JAPA* 39, 615 – 639.
- Dervin, Daniel A. (1977): Creativity and Collaboration in Three American Movies. In: *Am. Imago* 34, 179 – 204.
- Der Spiegel* 12. 9. 1983, 112.
- Eppensteiner, Barbara, Karl Fallend u. Johannes Reichmayr (1987): Die Psychoanalyse im Film 1925/26 (Berlin/Wien). In: *Psyche – Z. Psychoanal.* 41, 129 – 139.

- Fallend, Karl u. Johannes Reichmayr (Hg.) (1992): *Siegfried Bernfeld oder die Grenzen der Psychoanalyse*. Frankfurt/M. (Stroemfeld/Nexus).
- Fast, Irene (1984): *Von der Einheit zur Differenz*. Berlin/Heidelberg/New York (Springer) 1991.
- Ferenczi, Sándor (1909): Introjektion und Übertragung. In: *Gesammelte Schriften, Bd. I*. Frankfurt/M. (Fischer Tb.) 1982, 12 – 47.
- (1912): Zur Begriffsbestimmung der Introjektion. In *Gesammelte Schriften, Bd. I*. Frankfurt (Fischer Tb.) 1982, 100 – 102.
- Freud, Sigmund: Die Traumdeutung, GW II/III, 1 – 642.
- (1905): Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, GW V, 27 – 159.
- (1915): Triebe und Tribschicksale, GW X, 210 – 232.
- (1921): Massenpsychologie und Ich-Analyse, GW XIII, 71 – 161.
- (1925): Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds, GW XIV, 17 – 30.
- (1929): Das Unbehagen in der Kultur, GW XIV, 419 – 506.
- (1931): Über weibliche Sexualität, GW XIV, 515 – 537.
- Gabbard, Glen O. (1994): Sexual Excitement and Countertransference Love in Analysis. In: *JAPA* 42, 1083 – 1106.
- (1995): Gegenübertragung. Die Herausbildung einer gemeinsamen Grundlage. In: *Psyche- Z. Psychoanal.* 53 (1999), 972 – 990.
- (Hg.) (2001): *Psychoanalysis and Film*. London (Karnac)
- Green, André (1986): Todestrieb, negativer Narzißmus, Desobjektalisierungsfunktion. In: *Psyche – Z. Psychoanal.* 55 (2001), S. 869 – 877.
- Greenacre, Phyllis (1948) Anatomical Structure and Superego Development. In: Dies. *Trauma, Growth and Personality*. London (The Hogarth Press) 1953, 138 – 152.
- Harris, Aadrinne u. Robert Sklar (1998): Wild Film Theory, Wild Film Analysis. In: *Psa. Inquiry* 18, 222 – 237.
- Horney, Karen (1923): Zur Genese des weiblichen Kastrationskomplexes. In: Dies. *Die Psychologie der Frau*. München (Kindler) 1977, 11 – 35.
- Isakower, Otto (1936): Beitrag zur Psychopathologie des Einschlafphänomens. In: *Int. Z. Psychoanal.* 22, 466 – 477.
- Jacobs, Theodore, J. (1986): On Countertransference Enactments. In: *JAPA* 34, 289 – 307.
- Jones, Ernest (1935): Über die Frühstadien der weiblichen Sexualentwicklung. *Int. Z. Psychoanal.* 21, 331 – 341.
- Kernberg, Otto (2004): The Influence of the Gender of Patient and Analyst on the Psychoanalytic Relationship. In: Ders. *Contemporary Controversies in Psychoanalytic Theory, Techniques and their Applications*. New Haven/London (Yale Univ. Press), 246 – 266.
- Kimble Wrye, Harriet (1993): Erotic Terror: Male Patient's Horror of the Eary Maternal Erotic Transference. In: *Psa. Inquiry* 13, 240 – 257.
- Koch, Gertrud (1981): Warum Frauen ins Männerkino gehen. In: Gorsen, Peter u.a. (Hg.) *Frauen in der Kunst*, Bd. 1 Frankfurt/M, 15 – 29.
- (1988): *Was ich erbeute sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film*. Frankfurt/M. (Stroemfeld/Roter Stern).
- (2002): Traumleinwand – filmtheoretische Ausdeutungen eines psychoanalytischen Konzepts. In: Hau, Stephan, Wolfgang Leuschner u. Heinrich Deserno (Hg.): *Traum-Expeditionen*. Tübingen (diskord), 277 – 288.
- Kubie, Lawrence S. u. Sydney Margolin (1944): The Process of Hypnotism and the Nature of the Hypnotic State: In: *The American J. of Psychiatry*, 100, 611 – 622.

- Kubie, Lawrence S. u. Milton H. Erickson (1948): Instincts and Homeostasis. In: *Psychosomatic Medicine*, 10, 15 – 30.
- Lampl-de Groot, Jeanne (1927): Zur Entwicklungsgeschichte des Ödipuskomplexes der Frau. In: *Int. Z. Psychoanal* 13, 267 – 282.
- Laplanche, Jean u. J.-B. Pontalis (1967): *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1972.
- Leuzinger-Bohleber, Marianne (1995): Die Einzelfallstudie als psychoanalytisches Forschungsinstrument. In: *Psyche – Z. Psychoanal.* 49, 434 – 480.
- et al. (2002): „*Forschen und Heilen*“ in der Psychoanalyse. *Ergebnisse und Berichte aus Forschung und Praxis*. Stuttgart (Kohlhammer).
- Lewin, Bertrand (1946): Sleep, the Mouth and the Dream Screen. *Psychoanal. Quart.* 15, 419 – 434.
- (1950): *Das Hochgefühl. Zur Psychoanalyse der gehobenen, hypomanischen und manischen Stimmung*. Übers. und mit einem Nachwort von H. Deserno. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1982.
- (1953): Reconsideration of the Dream Screen. *Psychoanal Quart* 22, 174 – 199.
- (1968): *The Image and the Past*. New York (Int. Univ. Press).
- Lorenzer, Alfred (1971): *Sprachzerstörung und Rekonstruktion*. Frankfurt (Suhrkamp).
- Lippert, Renate (1994): „Ist der Blick männlich?“ Texte zur feministischen Filmtheorie. In: *Psyche – Z. Psychoanal.* 48, 1088 – 1100.
- Mahler, Margaret unter Mitarbeit v. Manuel Furer (1968): *Symbiose und Individuation. Psychosen im frühen Kindesalter*. Stuttgart (Klett) 1972.
- McLaughlin, James T. (1991): Clinical and Theoretical Aspects of Enactment. In: *JPA* 39, 595 – 614.
- Montani, Angelo u. Giulio Pietranera (1946): First Contributions of the Psychoanalysis and Aesthetics of Motion-Picture. In: *Psychoanal Rev.* 33, 177 – 196.
- Mulvey, Laura (1978): Visuelle Lust und narratives Kino. In: Gorson, Peter u.a.. (Hg.): *Frauen in der Kunst*. Bd. I. Frankfurt (Suhrkamp) 1980, 30 – 46.
- Poluda-Korte, Eva, S. (1993): Der „lesbische Komplex“. Das homosexuelle Tabu und die Weiblichkeit. In: Alves, Eva Maria (Hg.): *Stumme Liebe*. Freiburg (Kore), 73 – 132.
- Pontalis, J.-B. (1984): Vorwort. Drehbuch Freud, Drehbuch Sartre. In Sartre, Jean-Paul: (1984): *Freud. Das Drehbuch*. Reinbek b. Hamburg (Rowohlt) 1993, 7 – 30.
- Pratt, John (1943): Notes on Commercial Movie Technique. In: *Int. J. Psychoanal* 24, 185 – 188.
- Projections. The Forum of the Psychoanalytic Study of Film* 1966.
- Racker, Heinrich (1968): *Übertragung und Gegenübertragung*. München/Basel (Reinhard) 1978.
- Ries, Paul. (2000): Film und Psychoanalyse in Berlin und Wien 1925. In: Sierek, Karl u. Barbara Eppensteiner (Hg.): *Der Analytiker im Kino*. Frankfurt/M. (Stroemfeld/Nexus), 171 – 196.
- Robson, Kenneth, S. (1967): The Role of the Eye to Eye Contact in Maternal-Infant Attachment. In: *J. of Child Psychology and Psychiatry*, 13 – 25.
- Rodowick, D. N. (1982): The Difficulty of Difference. In: *Wide Angle* 5, 4 – 15.
- Sabbadini, Andrea (Hg.) (2003): *The Couch and the Silver Screen*. Hove/New York (Brunner-Routledge).
- Sachs, Hanns (1929): Zur Psychologie des Films. *Die psychoanalytische Bewegung* 1, 122 – 126.
- Sánchez Vidal, Agustín (1991): *Luis Buñuel*. Madrid (Cátedra) 2004.

- Sierek, Karl u. Barbara Eppensteiner (Hg.) (2000): *Der Analytiker im Kino*. Frankfurt/m (Stroemfeld/Nexus).
- Simmel, Ernst (1944): Self-Preservation and the Death Instinct. *Psychoanal Quart* 13, 160 – 185.
- Sopena, Carlos (2002): *Verhängnis*. Eine todbringende Leidenschaft. In: *Psyche – Z. Psychoanal* 56, 1250 – 1255.
- Spitz, René (1955): Die Urhöhle. In: *Psyche – Z. Psychoanal*. 9, 641 – 667.
- (1965): *Vom Säugling zum Kleinkind. Naturgeschichte der Mutter-Kind-Beziehungen im ersten Lebensjahr*. Übers. v. G. Theusner-Stampa. Stuttgart (Klett-Cotta) 1985.
- Stern, Daniel N. (1977): *Mutter und Kind. Die erste Beziehung*. Übers. v. Thomas M. Höpfner. Stuttgart (Klett-Cotta) 1979.
- (1990): *Tagebuch eines Babys. Was ein Kind sieht, spürt, fühlt und denkt*. Übers. v. Gabriele Erb. München u. Zürich (Piper) 1991.
- (1985): *Die Lebenserfahrung eines Säuglings*. Übers. v. Wolfgang Krege; überarbeitet v. Elisabeth Vorspohl. Stuttgart (Klett-Cotta) 1992.
- (2000): Die Relevanz der empirischen Säuglingsforschung für die psychoanalytische Theorie und Praxis. In: *Z. psychoanal. Theorie u. Praxis*, IV, 2000, 467 – 483.
- (2004): *Der Gegenwartsmoment. Veränderungsprozesse in Psychoanalyse, Psychotherapie und Alltag*. Übers. v. Elisabeth Vorspohl. Frankfurt/M (Brandes & Apsel) 2005.
- et al. (1998): (The Boston Change Process Study Group): Nicht-deutende Mechanismen in der psychoanalytischen Therapie. Das „Etwas-Mehr“ als Deutung. In: *Psyche – Z. Psychoanal*. 56, 2002, 974 – 1006.
- Stoller, Robert, J. (1976): Primary Femininity. In: *JAPA, Suppl.* 24, 59 – 78.
- Studlar, Gaylyn (1985): Schaulust und masochistische Ästhetik. In: *Frauen und Film* 39, 15 – 19.
- Thompson, Kristin (1988): Neoformalistische Filmanalyse. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Ditzingen (Reclam) 2003, 427 – 464.
- Torok, Maria (1968): Trauerkrankheit und Phantasma des „Cadavre exquis“. In: *Psyche – Z. Psychoanal*, 37, 1983, 497 – 519.
- Tyson, Phyllis (1996): Female Psychology: An Introduction. In: *JAPA, Supl.* 44, 11 – 20.
- Zeul, Mechthild (1993): Die homosexuelle Phase in der weiblichen Entwicklung. In: *Z. Sexualforschung*, 7, 313 – 325.
- (1993a): Klinische Anmerkungen zur weiblichen Homosexualität. In: *Psyche – Z. Psychoanal*. 47, 107 – 129.
- (1994): Bilder des Unbewußten. Zur Geschichte der psychoanalytischen Filmtheorie. In: *Psyche – Z. Psychoanal* 48, 975 – 1003.
- (1994a): Editorial zu Bilder des Unbewußten. In: *Psyche – Z. Psychoanal*. 48, 971 – 974.
- (1995): *Rückreise in die Vergangenheit. Zur Psychoanalyse spanischer Arbeitsremigrantinnen*. Opladen (Westdeutscher Verlag).
- (1997): *Carmen und Co. Weiblichkeit und Sexualität im Film*. Stuttgart (Verlag Internationale Psychoanalyse).
- (1999): Zwei Sprachen einer Körperphantasie. Zur Dynamik der Gegenübertragung. In: *Psyche – Z. Psychoanal*. 53, 1015 – 1041.
- (2000): Männerträume vom ewig Weiblichen. In: Sierek, Karl u. Barbara Eppensteiner (Hg.). *Der Analytiker im Kino*. Frankfurt/M. (Stroemfeld/Nexus), 99 – 109.

Zwiebel, Ralf (2006): Ist psychoanalytisches Denken interkontextuell? In: Zwiebel, Ralf u. Annegret Mahler-Bungers (Hg): *Projektion und Wirklichkeit. Die unbewußte Botschaft des Films*. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht, im Druck).

## Filmographie

*A Passage to India (Eine Reise nach Indien)* (1984), David Lean, USA.

*Blithe Spirit (Geisterkomödie)* (1944), David Lean, GB.

*Brief Encounter (Begegnung – Brief Encounter)* (1945), David Lean, GB.

*Carmen (Carmen)* (1983), Carlos Saura, Spanien.

*Dr. Zhivago (Dr. Schiwago)* (1965), David Lean, USA.

*Ensayo de un crimen (Das verbrecherische Leben des Archibaldo de la Cruz)* (1955),  
Luis Buñuel, Mexiko.

*Fargo (Fargo)* (1996), Joel und Ethan Coen, USA.

*Geheimnisse einer Seele* (1925), G. W. Pabst, Deutschland.

*Gilda (Gilda)* (1946), Charles Vidor, USA.

*Lawrence of Arabia (Lawrence von Arabien)* (1962), David Lean, USA.

*Los olvidados (Die Vergessenen)* (1950), Luis Buñuel, Mexiko

*Madame Bovary (Madame Bovary)* (1949), Vincente Minnelli, USA

*Madame Bovary (Madame Bovary)* (1992), Claude Chabrol, Frankreich.

*M. Butterfly (M. Butterfly)* (1993), David Cronenberg, USA.

*Nineteen Nineteen* (1985), Hugh Brody, GB.

*Ryan´s Daughter (Ryans Tochter)* (1970), David Lean, USA.

*The Barefoot Contessa (Die barfüßige Gräfin)* (1954), Joseph L. Mankiewicz, USA.

*The Bridge on the River Kwai (Die Brücke am Kwai)* (1957), David Lean, USA.

*The Passionate Friends (Die große Leidenschaft)* (1949), David Lean, GB.

- I -

**Erklärung**

Hiermit versichere ich, daß ich die vorliegende Dissertation selbstständig und ohne unerlaubte Hilfe angefertigt und andere als die in der Dissertation angegebenen Hilfsmittel nicht benutzt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten und unveröffentlichten Schriften entnommen sind, habe ich als solche kenntlich gemacht. Kein Teil ist in einem anderen Promotions- oder Habilitationsverfahren verwendet worden.

- II -

**Erklärung über Vorveröffentlichung von Teilen der Dissertation**

Kapitel I: Einige Gedankengänge sind veröffentlicht: Zeul, Mechthild (2006): Film- und Kinotheorie. In: Lohmann, Hans-Martin u. Joachim Pfeifer (Hg.): *Freud Handbuch*. Stuttgart (Metzler), 402 – 411

Kapitel II: Veränderte Fassung: Zeul, Mechthild (1994): Bilder des Unbewußten. Zur Geschichte der psychoanalytischen Filmtheorie. In: *Psyche – Z. Psychoanal.* 48, 975 – 1003

Kapitel IV: Zeul, Mechthild (im Druck): Einführende Überlegungen zur Erstellung einer psychoanalytischen Filmtheorie. In: Zwiebel, Ralf u. Anngret Mahler-Bungers (Hg.): *Die unbewußte Botschaft des Films*. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht)

Kapitel IX, 1, c: Veränderte Fassung: Zeul, Mechthild (2002): *Ensayo de un crimen*. In: *Edipo, amor y muerte*. Madrid (Isabel de España), ohne Seitenzahl

Kapitel IX, 2, a: Veränderte Fassung: Zeul, Mechthild (2005): Augenmaske. Psychoanalytische Methode als Filmanalyse am Beispiel des Blicks im Film *Die barfüßige Gräfin*. In: *Psyche – Z. Psychoanal.* 59, 431 – 443

Kapitel IX, 3, b: Veränderte Fassung: Zeul, Mechthild (2001): Die Gewalt des Biedermanns am Beispiel von Joel und Ethan Coens *Fargo*. In: *Psyche – Z. Psychoanal.* 55, 1110 – 1118

Madrid, den 2. Mai 2006