



Kino im Kopf Psychologie und Film seit Sigmund Freud

Warum gehen wir ins Kino? Was passiert mit den Zuschauern, wenn die Vorführung beginnt? Welche Position nehmen sie im Filmgeschehen ein? Und was geht bei der Filmrezeption in ihnen vor? Solchen Fragen widmet sich seit Jahrzehnten die psychoanalytische Filmtheorie. Die Beziehung zwischen Psychologie und Film ist eng und durchaus auch strukturell begründet. Vertreter beider Disziplinen betonten schon in deren Entstehungszeit die weitreichenden Analogien zwischen Kinematographie und Psyche. 1913 notierte Lou Andreas-Salomé, die in diesem Jahr an den Sitzungen des Wiener Kreises der Psychoanalytiker um Sigmund Freud teilnahm, dass das Kino eine nicht unwichtige Rolle »für uns« zu spielen begonnen habe. In ihrem Tagebuch betonte sie zugleich, dass das populäre Medium besonders geeignet sei, die »Funktionsweisen des Geistes« abzubilden. Der Film allein ermögliche eine »Raschheit der Bildfolge«, die »annähernd unserem eigenen Vorstellungsvermögen entspricht und dessen Sprunghaftigkeit imitiert«.¹ Geradezu euphorisch analysierte der in der Tradition des Positivismus stehende Psychologe Hugo Münsterberg in seinen Veröffentlichungen zum *Lichtspiel* (1916)² das neue Medium. Er untersuchte, wie die psychischen Mechanismen der Aufmerksamkeit, des Gedächtnisses, der Imagination und der Emotion beim Filmleben ineinander greifen: »Zum ersten Mal in der Kunstweltgeschichte implementiert ein Medium den neurologischen Datenfluß selber«, kommentiert der Medientheoretiker Friedrich Kittler Münsterbergs Beobachtungen.³ Ob der Film tatsächlich den »neurologischen Datenfluß« implementieren kann oder nicht viel eher gekannt auf der Klaviatur der Wahrnehmung spielt und damit das Filmleben bestimmt, sei dahingestellt. Der Begriff jedoch leitet zu der Vorstellung über, dass mentale Prozesse, eben auch die der Filmrezeption, auf der Basis neuronaler Ereignisse ablaufen. Sigmund Freud hatte vor der Entwicklung der Psychoanalyse versucht, die Funktionen der Psyche neurologisch zu beschreiben – war aber an den unzureichenden Forschungsmöglichkeiten seiner Zeit

gescheitert. Heute geben moderne Methoden der Gehirnforschung wie die bildgebenden Verfahren neue Einblicke in die organische Struktur des Denkens und Fühlens und könnten damit auch neue Aspekte für die Erforschung der Filmrezeption liefern.

Anliegen des Buches und der Ausstellung ist es, die Fragestellungen aus den Blickwinkeln verschiedener Forschungsrichtungen zu betrachten. Auch Freud hatte die interdisziplinäre Auseinandersetzung gesucht: So belegte er in seinen ersten Studienjahren Kurse in Philosophie, Zoologie, Anatomie, Chemie und Medizin und betrieb jahrelang neurologische Forschungen, bevor er sich der Psychoanalyse widmete. In seiner Bibliothek, die im Londoner Freud-Museum verwahrt wird, finden sich neben naturwissenschaftlichen Werken auch eine ganze Reihe belletristischer und kulturwissenschaftlicher Schriften. Seiner Auseinandersetzung mit den verschiedenen Kunstformen haftete jedoch grundsätzlich etwas Zögerndes, beinahe Unsicheres an. So wagte er die Veröffentlichung seiner Gedanken über die Moses-Statue des Michelangelo in der Zeitschrift *Imago* zunächst nur anonym. Dem Schriftsteller Arthur Schnitzler bekannte Freud, dass er ihn aus einer »Art von Doppelgängerscheu« gemieden habe,⁴ da dieser »durch Intuition – eigentlich aber in Folge feiner Selbstwahrnehmung« all das zu wissen scheine, was er selbst sich mühsam erarbeiten müsse. An Thomas Mann schrieb er, er habe »Dichter immer bewundert und beneidet«.⁵ Ist die künstlerische Intuition der psychoanalytischen Technik überlegen?

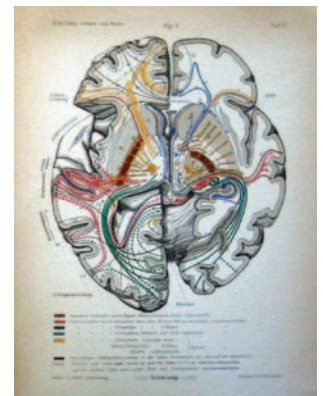
Dass visuelle Eindrücke den Einstieg in die Selbstreflexion erleichtern können, erkannte Freud durchaus an. Seine umfangreiche Sammlung antiker Skulpturen, insgesamt über 3000 Stücke aus verschiedenen Epochen und Kulturen, präsentierte er in seiner Praxis in Schränken und Vitrinen. Diese kulturhistorischen Artefakte verstand er nicht als Repräsentanten eines kunsthistorischen Kanons

1 Modell eines Schnitts durch den menschlichen Kopf

Um 1920
Außenansicht der linken Gesichtshälfte

2 Modell eines Schnitts durch den menschlichen Kopf

Um 1920
Ansicht des Inneren



Schema des Gehirnes

Paul Flechsig
Aus: *Gehirn und Seele*
1896
Aus dem Besitz Sigmund Freuds



3-6

Being John Malkovich

USA 1999

Regie: Spike Jonze

oder eines verfeinerten musealen Verständnisses. Freud betrachtete sie als zufällige Fundstücke, als »Abfall untergegangener Zivilisationen«. ⁶ Sie dienen ihm und seinen Patienten als Träger von Geschichten und als Anregung zur freien Assoziation.

Im 21. Jahrhundert setzen die beiden US-amerikanischen Analytiker John W. Hesley and Jan G. Hesley ebenfalls künstlerische Medien zur Stimulanz in ihrer Praxis ein: In ihrem Ratgeber »Rent Two Films and Let's Talk in the Morning⁷« ermuntern sie Psychologen und Analytiker, populäre Spielfilme zu nutzen, um so mit ihren Patienten einen Einstieg in das Analysegespräch zu finden. Auch in der psychiatrischen Abteilung der Berliner Schlosspark Klinik werden therapeutische Gespräche durch gemeinsames Filmschauen angeregt – mit großem Erfolg. Die Geschichten der Traumfabrik funktionieren, ähnlich wie die Mythen der antiken Skulpturen, als Identifikationsangebot und laden zur Selbstreflexion ein. Spiegelung, Einfühlung und Identifikation kennzeichnen das Verhältnis der Zuschauer zur Leinwand. »[D]ass wir in der Welt der Fiktion Ersatz suchen für die Einbuße des Lebens«, bemerkte auch Freud: »Wir sterben in der Identifizierung mit dem einen Helden, überleben ihn aber doch, und sind bereit, ebenso ungeschädigt ein zweites Mal mit einem anderen Helden zu sterben.« ⁸

Im Kopf des anderen

Nicht nur in die Haut, sondern tatsächlich in den Kopf eines anderen zu schlüpfen: in dem Spielfilm BEING JOHN MALKOVICH (USA 1999, Spike Jonze) ist dies gegen einen kleinen Obolus möglich. Atemlos entwickelt sich eine Geschichte, deren Erzählstränge zunächst wahllos verbunden zu sein scheinen. Orgiastische Erlebnisse sind in der Hülle des berühmten Schauspielers ebenso möglich wie Einblicke in seine Kindheit und das Erleben der Urszene. Der Film – nach einem Drehbuch von Charlie Kaufman – wirkt verspielt, unverschämt und übermütig. Kaufman gibt an, das Drehbuch sei in einer Art *écriture automatique* nach dem Muster

der frühen Surrealisten entstanden. Michel Gondry, ein junger französischer Regisseur, der sich wie Jonze zunächst mit Musikvideos einen Namen gemacht hat, verfilmte mit ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND (USA 2004) ein weiteres Kaufman-Drehbuch, in dem dieser mit den klassischen Konventionen des Hollywood-Kinos bricht. ETERNAL SUNSHINE erzählt modern und temporeich von Variationen eines Gedächtnisverlustes, der von den Protagonisten bewusst herbeigeführt wird. Gondry orientiert sich dabei an den Neurowissenschaften und weniger an der Psychoanalyse. Auch in seinem neuesten Werk THE SCIENCE OF SLEEP (Frankreich 2006) visualisiert Gondry mit verspielten und sehr poetischen Bildern unbewusste Wünsche und Sehnsüchte.

Rund 80 Jahre zuvor hatte ein Kollege Freuds, der Wiener Psychoanalytiker Siegfried Bernfeld, ein Filmskript verfasst, das sich als »Entwurf zu einer filmischen Darstellung der Freudschen Psychoanalyse im Rahmen eines abendfüllenden Spielfilms« verstand. Zur Abbildung des Unbewussten forderte Bernfeld eine assoziative Erzähltechnik und eine Ästhetik, die sich realistischer Stilmittel bedient. Die Darstellung von »Träumen, visionären Erscheinungen und Tagtraumstücken« sollte »nicht durch verschiedene Grade der Deutlichkeit, durch Schleier oder dergleichen übliche Regiemaßnahmen unterschieden« werden, sondern durch »Stilunterschiede«: »Wo innerhalb der realen Umgebung phantastische Elemente auftreten, (...) ist nicht der phantastische Einschluss schattenhaft in die deutliche Realität zu stellen, sondern es ist umgekehrt die Realität, ohne ihren Stil zu wechseln, zum Verschwimmen zu bringen.« ⁹ Gondry und Jonze inszenieren keine schattenhaften Bilder, die Ebene des Unbewussten ist bei ihnen so augenfällig und aufdringlich wie die reale Welt. Bernfelds unrealisiertes Projekt erscheint wie ihr gedanklicher Vorläufer. Die Faszination, die von den Bildern des Unbewussten ausgeht, ist für Filmemacher und -macherinnen bis heute ungebrochen.



Geflügelter Eros

ca. 300–250 v. Chr.

Hellinistische Periode

Aus dem Besitz Sigmund

Freuds



Wie die Ausstellung gliedert sich auch dieses Buch in drei Abschnitte: Ein einführender Prolog zeichnet Freuds gedankliche Entwicklung von der Neurologie zur Psychologie nach und stellt die ersten Berührungspunkte von Kinematographie und Psychologie vor. Freuds Auseinandersetzung mit dem Film sowie der Einfluss der Psychoanalyse auf Filmemacher Anfang des 20. Jahrhunderts wird an dem Spielfilm *GEHEIMNISSE EINER SEELE* (Deutschland 1926, G. W. Pabst) exemplarisch aufgezeigt.

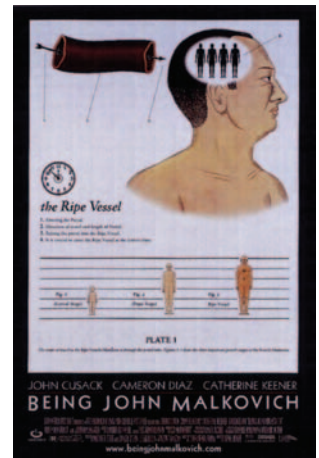
Der zweite Teil widmet sich dem von Freud eingeführten dialogischen Beziehungsgeflecht, das auch die Lesart und die Erklärungsmuster von bewegten Bildern entscheidend geprägt hat: Das Verhältnis des Psychoanalytikers zum Patienten, das sich im Setting von Couch und Fauteuil ausdrückt, findet sich trivialisiert in der klassischen Krimikonstellation von Profiler und Psychopath wieder und kann auch auf die Beziehung von Leinwand und Zuschauer übertragen werden. Wie werden bei Filmzuschauern Gefühle ausgelöst? Auch dieser Frage geht das Buch aus neurologischer und psychologischer Sicht nach.

Der dritte Abschnitt beschäftigt sich mit dem Zusammenhang von psychologischen, auch von Freud untersuchten Phänomenen mit dem Film und der Filmwahrnehmung. Je zwei Wissenschaftler haben für uns die Bilderwelten von Traum, Verdrängung, Rausch, Narzissmus und Schaulust analysiert. Vom wilden Sehen der Surrealisten bis zu Erkenntnissen aus dem Schlaflabor reicht das Spektrum der Beiträge. Es sind Dialoge zwischen Film- und Kulturwissenschaftlern, Neurologen, Analytikern und Psychologen entstanden, deren Standpunkte manchmal konträr sind, die sich aber auch ganz direkt berühren können. Freuds Psychoanalyse ist dabei ein Bezugspunkt unter anderen, mit den französischen Strukturalisten um Jacques Lacan, mit der feministischen Filmtheorie, auch mit Erkenntnissen aus der Hirnforschung stehen eine Vielzahl von Modellen bereit, die bei der Erklärung unbewusster

Phänomene hilfreich sein können. Wie in einem Gespräch ergänzen sich die verschiedenen Kompetenzen und lassen das gewonnene Bild facettenreicher, auch widersprüchlicher erscheinen. Das Kino im Kopf kann nicht mit einer einzigen wissenschaftlichen Theorie erklärt werden, sinnliche Erlebnisse, ästhetische und strukturelle Konzepte, neurologische und psychologische Ebenen spielen zusammen, wenn die Bilder vor unserem äußeren und inneren Auge ablaufen.

Kristina Jaspers und Wolf Unterberger

- ¹ Lou Andreas-Salomé: In der Schule bei Freud. Frankfurt am Main: Ullstein 1983. S. 102f.
- ² Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916). Hg. v. Jörg Schweinitz. Wien: Synema 1996.
- ³ Friedrich A. Kittler: Gramophon, Film, Typewriter. Berlin: Brinkmann & Bose 1986.
- ⁴ Sigmund Freud an Arthur Schnitzler, 14. 5. 1922. Zit. n.: Sigmund Freud: Briefe 1873–1939. Frankfurt am Main: S. Fischer 1960. S. 249f.
- ⁵ Sigmund Freud an Thomas Mann, 23. 11. 1929. In: Thomas Mann: Briefwechsel mit Autoren. Frankfurt am Main: S. Fischer 1988. S. 183.
- ⁶ Lydia Marinelli: »Meine alten und dreckigen Götter«. Aus Sigmund Freuds Sammlung. Frankfurt am Main: Stroemfeld 2002. S. 12.
- ⁷ John W. Hesley/Jan G. Hesley: Rent Two Films and Let's Talk in the Morning: Using Popular Movies in Psychotherapy. New York: John Wiley & Sons 2001.
- ⁸ Sigmund Freud: Zeitgemäßes über Krieg und Frieden (1915). In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. X. Frankfurt am Main: S. Fischer 1999. S. 343f.
- ⁹ Karl Sierek (Hg.): Der Analytiker im Kino. Frankfurt am Main: Stroemfeld 2000. Hier: Abdruck des Bernfeld'schen Entwurfes, Szene 5a, S. 45.



Being John Malkovich

USA 1999

Regie: Spike Jonze

Filmplakat