

Dirk Blothner

Der Film: ein Drehbuch des Lebens? – Zum Verhältnis von Psychologie und Spielfilm

2005

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16711>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Blothner, Dirk: Der Film: ein Drehbuch des Lebens? – Zum Verhältnis von Psychologie und Spielfilm. In: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*. Themenheft zu Heft 2, Jg. 1 (2005), Nr. 2, S. 111–124. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16711>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben-3?function=fnArticle&showArticle=75>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Dirk Blothner

Der Film: ein Drehbuch des Lebens? – Zum Verhältnis von Psychologie und Spielfilm

Abstract

Interaction between life and feature film is looked upon from a psychological point of view.

Parallele Strukturen zwischen Leben und Spielfilm werden aus psychologischer Perspektive betrachtet.

1. Einleitung

Manche Romane wie *Der Idiot* von Dostojewski oder *Madame Bovary* von Flaubert imponierten im 19. Jahrhundert als meisterhafte psychologische Erzählungen. Viele Spielfilme führten im 20. Jahrhundert diese Kunst komplexer Darstellungen des menschlichen Lebens in einem anderen Medium fort. Man kann die Geschichte des Films (Toeplitz 1992 oder Faulstich & Korte 1991-95) als ein Ringen um die wirklichkeitsnahe Nachbildung des menschlichen Lebens lesen. Es gab wiederholt Phasen, in denen sich das Medium darin gefiel, seinem Publikum Fluchtwege aus der Wirklichkeit anzubieten. Sie wurden abgelöst von dem Bestreben, den Lauf des Lebens im Kino auf ähnliche Weise darzustellen, wie wir ihn im Alltag unmittelbar erfahren. Letztlich kann kein Film ein größeres Publikum bewegen, wenn er nicht irgendeinen Aspekt des Lebens zum Thema

macht – und sei es nur den Wunsch, dessen Belastungen für ein paar Stunden hinter sich zu lassen. Denn auch die Sehnsucht nach Glück ist ein universales Phänomen.

Man kann die Psyche nicht direkt beobachten, sie ist unsichtbar und bringt sich nur in Anderem zum Ausdruck. Zu solchen Ausdrucksbildungen gehören die Alltagsunternehmungen der Menschen, die Institutionen der Gesellschaft, die Werke der Kunst und schließlich auch des Films. An seinen anschaulichen Nachbildungen lässt sich die Wirkungsweise des Seelischen Schritt für Schritt verfolgen. Weil er in Bildern erzählt, ist der Film in dieser Beziehung dem Roman vielleicht sogar überlegen. Wohl deshalb wurde von philosophischer Seite schon in den 1950er Jahren darauf hingewiesen, dass der Film ein Spiegel der Seele sei (vgl. Morin 1956). Ich möchte diese These im Rahmen der Psychologie weiter verfolgen. Der Film eröffnet einen anschaulichen Einblick in die menschlichen Lebensformen. Er bildet die Ausdrucksformen der Seele nicht nur in ihrem Originaltempo nach, sondern kann in seinen Montagen auch über Jahrhunderte sich hinziehende, kulturelle Entwicklungen fassen. Ob allerdings Psychologen den Film als einen ›Königsweg‹ in die Geheimnisse der Seele aufgreifen, hängt von dem Wissenschaftskonzept ab, das ihre Methode leitet.

2. Unterschiedliche Wissenschaftskonzepte

In den aktuellen Lehrbüchern der Psychologie findet sich kaum ein Verweis auf die Nähe der Bilderwelt des Films zur Wissenschaft vom Seelenleben. Stattdessen sieht man mathematische Formeln, grafische Darstellungen oder medizinische Schaubilder vom Aufbau des Gehirns. Solche abstrakten Erklärungsmodelle basieren auf einem szientifischen Wissenschaftskonzept, dem der Mainstream der Psychologie seit den 60er Jahren verpflichtet ist. Dabei handelt es sich im Wesentlichen um eine Übertragung von in den Naturwissenschaften entwickelten Normen der Forschung (Popper 1934) auf das Gebiet der menschlichen Psyche. Ihnen geht es weniger um die adäquate Beschreibung komplexer seelischer Prozesse im Alltag, als sie vielmehr Wert auf mathematische Exaktheit, Objektivität und Standardisierung legen. So hat sich in der akademischen Psychologie ein Wissenschaftskonzept etabliert, das sich sowohl von den komplexen Romanen der Literatur als auch den vitalen Bilderfolgen des Films entfremdet hat.

Im deutschsprachigen Kulturkreis findet sich aber auch ein anderes, für die Psychologie relevantes Wissenschaftskonzept. Es geht auf Goethes morphologische Studien und auf die ästhetisch begründete Wissenschaftstheorie von F. W. J. Schelling (1799) zurück. Für Schelling war die Kunst ein Gleichnis für die Produktivität und das unaufhörliche Werden der Wirklichkeit. Die Wissenschaft, die das komplexe Wirken der Natur in seiner Eigenart erfassen will, muss seiner Auffassung nach künstlerische Züge entwickeln. Schellings ästhetisches Wissenschaftskonzept ist Richtungweisend geworden für Diltheys (1894) Überlegungen zu einer eigenständigen, von den Naturwissenschaften emanzipierten Psychologie und leitete schließlich auch Sigmund Freud bei der Entwicklung der Psychoanalyse als ersten systematischen Einblick in die unbewusste Sinnproduktion seelischen Geschehens. Eine Weiterentwicklung dieser Forschungsrichtung wird heute von der Psychologischen Morphologie (Salber 1977 und 2003) vertreten. Sie sieht das Leben als einen spannungsvollen, immer unfertigen Wirkungszusammenhang, in dem die Menschen

nach praktikablen Lebensformen suchen. Die menschliche Wirklichkeit ist demnach riskant, sie findet ihren Dreh- und Angelpunkt in einer Reihe von Grundkonflikten, die im Rahmen individueller lebens- und kollektiver Kulturentwicklungen eine Behandlung erfahren. Wie Freud in den Mythen und der Literatur Vorläufer der wissenschaftlichen Tiefenpsychologie sah, erkennt die Psychologische Morphologie in der Komplexität und Sinnlichkeit, in der Dramatik und Bildgewalt des Films einen anschaulichen Spiegel des menschlichen Lebens. An seinen Zweistundenwelten lässt sich die Breite und Vielfalt der seelischen Ausdrucksbildungen beobachten.

Dieser Ansatz, der an der Kölner Universität seit den 1960er Jahren vertreten wird, hat mich dazu gebracht, den Spielfilm als ein »Drehbuch des Lebens« (Blothner 2003) zu verstehen. Da jeder Film eine zusammenhängende Welt im Werden entstehen lässt, eignet er sich hervorragend dazu, die Eigenlogik seelischer Zusammenhänge zu veranschaulichen. Auf den folgenden Seiten möchte ich dies an einigen Beispielen darlegen.

Wir unterscheiden zwischen Makro- und Mikroanalysen. Mit *Makroanalyse* ist gemeint, dass wir den Film so belassen, wie wir ihn im Kino erleben. Das heißt, wir machen den Film zum Gegenstand unserer Betrachtung, ohne auf die übliche Form seiner Rezeption Einfluss zu nehmen. Der Ansatz der *Mikroanalyse* unterbricht dagegen den Fluss der laufenden Bilder und zerlegt die Sinnzusammenhänge des Films gewissermaßen in *statu nascendi*. Dafür nutzt er die moderne DVD-Technik, mit der es möglich ist, eine Szene zu wiederholen, sie langsamer und schneller laufen zu lassen, Standbilder festzuhalten und auf diese Weise den einbindenden Sog der Filmbilder zwecks Analyse zu durchbrechen. Filme bilden die Handlungseinheiten des Lebens nach. Wenn wir sie Szene für Szene betrachten, lassen sie sich zerdehnen und in ihre für gewöhnlich unbemerkten Wirksamkeiten zerlegen. So eröffnen wir mithilfe der Fernbedienung einen Einblick in die unbewusste Formenbildung des Lebens.

3. Psychoanalyse von Figuren

Die wohl beliebteste Form, den Film makroanalytisch zu betrachten, ist aus der klinischen Psychoanalyse entstanden. Da Psychoanalytiker durch die ärztliche Schweigeregeln gebunden sind und ihre Fallarbeit nur in begrenztem Umfang veröffentlichen können, greifen sie gerne auf fiktionale Figuren in Literatur und Film zurück, um Systematik und Methodik des psychoanalytischen Verstehens zu veranschaulichen. Sie fassen das anschauliche Material des Films als eines Kontextes, der das Verhalten des Protagonisten der Geschichte auslegt. Aus der Story des Films im Ganzen leiten sie unbewusste Konflikte der Figuren ab und verfolgen deren Entwicklung. Letztlich geht dieser Ansatz auf Sigmund Freuds (1907) Analyse der Hauptfigur des Romans *Gradiva* (1903) von Wilhelm Jensen zurück. Hier wurde erstmals der fiktionale Held eines literarischen Werkes einer ausführlichen, psychoanalytischen Analyse unterzogen. Freud gelang es, die seltsamen Liebesempfindungen, Wahnbildungen und Träume des Romanhelden Norbert Hanold aus dem Universum des Romans heraus verständlich zu machen.

Freud selbst stand dem Film als einem Medium der Massenunterhaltung eher skeptisch gegenüber. Die heutige Generation von Psychoanalytikern sieht das anders. In renommierten psychoanalyti-

schen Zeitschriften wie *Psyche* oder *Psychoanalyse im Widerspruch* erschienen in der vergangenen Jahren vermehrt nicht nur theoretische Betrachtungen über die Psychoanalyse des Films und der Filmwirkung (z. B. M. Zeul 1994), sondern auch ausführliche Makroanalysen bekannter Filme. Ich möchte in diesem Zusammenhang auf den Aufsatz von Gerhard Schneider (1998) über die unbewusste Dynamik der Höhenangst in Hitchcocks *Vertigo*, auf die Analyse von Mathias Hirsch (2004) über die Schuldproblematik in *Dancer in the Dark* sowie auf die Arbeit von Brigitte Ziob (2005) über die Konflikte zeitgenössischer junger Männer in *Fight Club* verweisen.

Sehr großer Beliebtheit erfreuen sich seit einigen Jahren Filmvorführungen, bei denen Psychoanalytiker ihre Analysen in Form eines Vortrags anbieten. Die Besucher sehen sich zuerst den Film an und erhalten dann eine Darstellung der psychodynamischen Zusammenhänge, die aus Sicht der Psychoanalyse für die Geschichte ausschlaggebend sind. Solche in der Regel sehr gut besuchten Filmvorstellungen haben sich zum Beispiel in den Städten Mannheim, Düsseldorf, Hamburg, Frankfurt, Münster und Köln etabliert. Man kann an dem Interesse ablesen, wie interessiert die Kinogänger Filmstorys als Anschauungsmaterial für unbewusste seelische Zusammenhänge aufgreifen. Eine Übersicht dieser Veranstaltungen wird zweimal jährlich von der Zeitschrift *Psychoanalyse im Widerspruch* (Psychosozial Verlag) veröffentlicht.

4. Wirkungsganzheiten

Man kann den Film heranziehen, um die unbewussten Motive seiner Figuren zu analysieren. Aber er erlaubt es auch, metapsychologische Fragen zu beantworten. Zum Beispiel: Was sind die Grundeinheiten des Seelischen? In der an den Naturwissenschaften orientierten Psychologie gibt es ein Bestreben, diese in Einzelheiten, wie Sinnesreiz, Subjekt und Objekt, zu sehen. Am Spielfilm können wir uns deutlich machen, dass unser Leben nicht aus einer Verknüpfung von Einzelheiten besteht, sondern in untrennbaren *Wirkungsganzheiten aus Psychischem und Gegenständlichem* seinen Lauf nimmt. Denn der Film macht unmittelbar erfahrbar, dass die Welt eines Jugendlichen andere Zentrierungen aufweist, als die eines Erwachsenen. Er führt mitten hinein in den Alltag von Kriminellen, von Rittern, Männern und Frauen ›ohne Eigenschaften‹. Er macht deutlich, dass ein Gegenstand, wie z. B. ein Schwert, in jedem dieser Lebenszusammenhänge eine andere Bedeutung hat. Bei dem einen bestimmt es den Alltag, beim anderen hängt es als Schmuckstück an der Wand. Der Dritte bekommt es in einem Museum zu sehen. So macht der Film darauf aufmerksam, dass wir es im Alltag der Menschen nicht mit ›objektiven‹ Dingen zu tun haben, sondern mit unterschiedlich zentrierten Welten aus Seelischem und Gegenständlichem. Die Psyche ist ein Wirkungszusammenhang, der die Welt behandelt und ordnet.

Die IKEA-Wohnung Jacks (Edward Norton) in *Fight Club* ist ein Ausdruck seiner inneren Leere. Die verlorenen Männer, die er in seinen Boxclubs um sich schart, repräsentieren seine verdrängte Männlichkeit und die terroristischen Aktivitäten seiner ›Befreiungsarmee‹ den unkultivierten Hass auf eine Gesellschaft, die ihm keine Perspektive weist. Sein Alterego Tyler Durden (Brad Pitt) repräsentiert im Universum des Films eine unbewusste Seite des Protagonisten. Der Film von David Fincher trennt nicht zwischen einem ›Innen‹ und einem ›Außen‹. Er entwirft eine psychisch-soziale Wirkungsganzheit und bringt sie in Entwicklung. Mit jeder Wendung ändern sich die Bedeutungen

der einzelnen Dinge. Die Wohnung, die Jack erst ein und alles war, setzt er nach seiner ›Begegnung‹ mit Tyler Durden in Brand. Und Marla Singer (Helena Bonham Carter), vor deren weiblicher Anziehungskraft er sich zu Beginn fürchtete, wird erst zu seinem sexuellen ›Sparringpartner‹ und schließlich zu einer Frau, die er lieben könnte. Wie im Film gibt es auch im Psychischen keine Dinge mit fester Bedeutung. Mit dem Wandel des Ganzen verändert sich der Sinn der Einzelheiten.

Das Psychische ist ein Wirkungszusammenhang, der sich in Dingen, ja in ganzen Kulturen zum Ausdruck bringt. Umgekehrt bieten Gegenstände der Psyche Anhaltspunkte etwas zu werden. Je nachdem, in welches Umfeld ein Mensch gerät, zeigt er unterschiedliche Bereitschaften und Fähigkeiten. Die Kinobesucher wundern sich nicht, wenn im Thriller oder im Abenteuerfilm ein Alltagsmensch mit dem Wandel des Kontextes ungeahnte Fähigkeiten zum Ausdruck bringt. Mit seinen Überzeichnungen kann ein Zeichentrickfilm der Serie *Tom & Jerry* solche Wandlungen unmittelbar verdeutlichen: Tom ist ein entspannter und manchmal humorvoller Kater, solange er in seinem Haus das Sagen hat (vgl. Abb. 1). Wenn er aber aus dem Radio erfährt, ein gefährlicher Löwe sei aus dem Zirkus entkommen, wird er ein anderer. Er setzt sich einen Tropenhelm auf, schnappt sich die Flinte und benimmt sich wie ein Großwildjäger (vgl. Abb. 2). Der veränderte Kontext belebt Seiten in ihm, die unter anderen Bedingungen brach lagen. Aus diesem Grunde wundern sich Psychologen auch nicht darüber, dass zum Beispiel demokratisch erzogene Soldaten unter den Bedingungen des Irakkrieges zu zynischen Menschenschindern werden. Dem Film sind diese schwer zu akzeptierenden Wandlungen ähnlich selbstverständlich. Regelmäßig führt er uns vor Augen, wie sich die Welt einer Figur dreht und dabei Werte und Bedeutungen umgepolt werden.



Abb. 1: Tom entspannt sich



Abb. 2: Tom mit dem Tropenhelm

In *Accidental Tourist* (USA 1988) ist am Anfang der Koffer das Zentrum von Mr. Learys (William Hurt) Leben. In ihm bringt sich seine Leitlinie zum Ausdruck: Immer das Nötigste dabei haben und sich von niemandem einbinden lassen. Dann trennt sich seine Frau von ihm und er lernt eine neue kennen. Diese Begegnung führt ihn in eine schmerzhafteste Krise, aber nach einigem Hin-und-Her zu der Einsicht, dass er ein anderer geworden ist. Am Ende geht er mit demselben Koffer, der in den ersten Einstellungen des Films groß im Bild war, durch die Straßen von Paris. Das Gepäckstück ist ihm schwer geworden. Er zögert kurz, dann lässt er es am Straßenrand stehen. Der Koffer hat

seine zentrale Bedeutung verloren. Zu Beginn war er der zentrale Halt von Mr. Learys Leben, jetzt ist er nur noch eine Last. Mit einer solchen Bildlogik hebt der Film einen Grundzug der seelischen Wirklichkeit heraus. An ihm erfahren die Zuschauer unmittelbar, dass sich unser Leben als Ganzes wandelt und mit ihm die Bedeutung seiner Teile.

5. Grundverhältnisse

Spielfilme wollen Wirkungen erzeugen. Sie sind darauf aus, ihre Zuschauer gut zu unterhalten, sogar sie vergessen zu machen, dass sie sich einen Film ansehen. Ein Mittel für eine solche Fesselung ist die Modellierung von Grundverhältnissen. Was ist damit gemeint?

Gehen wir auch hier von der klassischen Zeichentrickserie *Tom & Jerry* aus, geraten anschauliche Grundverhältnisse in den Blick. Der Kater Tom ist groß, die Maus Jerry dagegen klein (vgl. Abb. 3 und 4). Allein aus diesem Gegensatz erwächst die Dynamik der meisten turbulenten und komischen Geschichten. Denn mit ›groß‹ sind Eigenschaften wie Kraft, Schnelligkeit und damit auch Macht verbunden. Mit ›klein‹ assoziieren wir begrenzte Kräfte und Ohnmacht. Wenn aber der Kleine der Gewitztere ist, können sich die Machtverhältnisse umkehren. Denn der große Kater kann der kleinen Maus nicht in alle Löcher folgen, er kann in der Verfolgungsjagd auch nicht ähnlich wendig wie die Maus die Richtung ändern. Aus solchen Gegensätzen lassen sich zahlreiche witzige Konstellationen gestalten. Sie machen den Kern des Unterhaltungswertes der Zeichentrickserie von William Hanna und Joseph Barbera aus.



Abb. 3: Katz- und Maus-Spiel



Abb. 4: Die Katze hat die Maus fest im Griff

Zeichentrickfilme wie *Tom & Jerry* stellen die Wirksamkeit von Verhältnissen karikiert vor Augen. Sie stoßen uns mit der Nase auf Strukturzüge, die auch unseren Alltag bestimmen. Verhältnisse wie groß und klein bedeuten eine praktische Ordnung der Wirklichkeit. Mit ihnen sind Ergänzungen verbunden, die uns in Entwicklung halten. Sind wir noch klein, wollen wir möglichst schnell groß werden. Kommen wir in einem Auftritt oder durch eine Leistung groß heraus, haben wir Angst, erneut zur Bedeutungslosigkeit zusammenschrumpfen. Groß erscheint uns erstrebenswert. Aber wenn wir das Ziel erreicht haben, spüren wir das damit verknüpfte Gewicht der Verantwortung und

sehnen uns danach, wieder ›klein‹ sein zu dürfen. Ständig schätzen wir Dinge und Menschen in Hinblick auf ihre Größe ein und richten unser Handeln danach aus. Wir machen uns die Dynamik, die aus dem Verhältnis von groß und klein erwächst, nur selten bewusst. Aber manchmal ist sie dafür verantwortlich, dass wir in Bedrängnis geraten und auf ein neues Gleichgewicht drängen. Der Zeichentrickfilm macht deutlich, was die Psychologie nur in komplizierten Umschreibungen zum Ausdruck bringen kann: Die Dynamik des Lebens resultiert aus einer solchen bipolaren Konstruktion der Wirklichkeit. Konflikte zwischen den beiden Seiten von Grundverhältnissen sind zugleich inhaltliche Ausrichtung und Stachel zur Entwicklung der Lebensformen (Blothner 1999: 95 ff.).

Solche und ähnliche Einblicke in die Konstruktion des Seelischen eröffnet der Film, wenn wir ihn so belassen, wie er sich uns im Rahmen einer normalen Filmvorstellung darbietet. Deshalb sprechen wir in diesem Zusammenhang von *Makroanalyse*. Wenn wir die technischen Möglichkeiten moderner DVD-Player nutzen und auf diese Weise die Bilderfolgen des Films künstlich zerdehnen, gehen wir zur *Mikroanalyse* über. Dann stoßen wir auf ein Bild der Wirklichkeit, das unsere gewohnten Auffassungen von Zusammenhang im Seelischen noch mehr in Frage stellt. Wir können zum Beispiel beobachten, dass sich die Stundenwelten des Alltags nur in ständigen Drehungen und Wendungen erhalten.

6. Ungeheuerliche Drehungen des Alltags

The Hours (USA 2002) beschreibt, kunstvoll ineinander verwoben, den Alltag von drei, zu unterschiedlichen Zeiten lebenden Frauen: Schriftstellerin Virginia Woolf 1923 (Nicole Kidman), Hausfrau Laura Brown 1951 (Julianne Moore) und Verlegerin Clarissa Vaughan 2001 (Meryl Streep). Die Frage, die aus jeder Szene des Films von Stephen Daldry spricht, lautet: Was passiert in den Stunden eines Lebens? Der Film zeigt die Frauen in den gleichen Stunden des Tages. Sie stehen morgens auf, sie empfangen Besuch und gehen am Abend zu Bett. Die Bedingungen ihres Lebens führen dazu, dass diese Stunden des Tages zugleich ähnlich und doch verschieden sind.

Der Film stellt heraus, dass die Menschen in den Stunden des Tages die großen Verkehungen ihres Lebens zu behandeln versuchen. So fragt Clarissa in der 34. Minute des Films »Why is everything wrong?« und Virginia möchte in der 78. Minute wissen: »How did this happen?« Alle drei Frauen hatten einmal eine Vorstellung vom Leben. Aber – ohne dass sie das wollten – kam etwas ganz anderes heraus. Virginia, die Schriftstellerin, wollte ihre außergewöhnliche Sensibilität und ihre Intelligenz einsetzen, um das Leben zu beschreiben, wie es wirklich ist. Aber ihre Begabung hat sie erschöpft. Sie ist darüber krank geworden. Nun sitzt sie in einer spießigen Vorstadt Londons fest, beobachtet und beargwöhnt von ihrem zwanghaften Ehemann und ihren unverschämten Diensthofen. Die Welt ist ihr zum Gefängnis geworden. Die Verlegerin Clarissa war als junge Frau in Richard, einen mittelmäßigen Schriftsteller, verliebt. Zu Beginn dieser Liebe war sie glücklich, hatte das Gefühl, dass so »ungeheuerlich viel möglich« ist. Doch Richard erwies sich als homosexuell und erkrankte schließlich an AIDS. Clarissa Liebe hat sich darüber in eine quälende Abhängigkeit verkehrt. Und Laura, die Hausfrau, suchte Schutz und Halt in ihrer Ehe mit Dan. Doch ihr Sicherheitswunsch hat sich in das Gefühl verkehrt, nicht mehr zu leben. Sie ist depressiv geworden und kurz davor sich umzubringen. Alles kam anders als beabsichtigt. In den Stunden ih-

res Tages behandeln die drei Frauen diese Verkehungen ihres Lebens. Damit ›analysiert‹ der Film eine menschliche Grundsituation. Er zeigt, wie sich das Leben als Ganzes in den Unternehmungen des Tages zum Ausdruck bringt. Das ist eine Fragestellung, die in dieser Klarheit und Konsequenz von psychologischen Lehrbüchern selten thematisiert wird.

Im Folgenden möchte ich eine Szene aus *The Hours* mikroanalytisch beschreiben. Wenn man sie im Rahmen eines normalen Kinobesuchs sieht, hat man so gut wie keine Chance, die in ihr wirksamen psychologischen Zusammenhänge zu bemerken. Wenn man sie jedoch Einstellung für Einstellung betrachtet, eröffnet sich ein faszinierender Blick auf die seelischen Mechanismen, die in ihnen zum Ausdruck kommen. Auf diese Weise lässt sich eine Stundenwelt Schritt für Schritt zerlegen und rekonstruieren, wie ihre einzelnen Formierungen auseinander hervorgehen. Bei dem Beispiel handelt es sich um die *Stundenwelt eines Besuches*. Kitty (Toni Collette) kommt zu Laura Brown, der depressiven Ehefrau, ins Haus. Die Szene lebt durch das Spiel der beiden hervorragenden Schauspielerinnen. Wir sehen, wie sie sich im Haus bewegen, ihre Mimik und Gestik, aber durch diese hindurch wird zugleich sichtbar, wie kompliziert, drehbar und wie kipplig das Psychische ist. Die Szene weist drei entscheidende Drehungen auf, mit denen sich die Bedeutungen der Einzelheiten wandeln.

Eine im Stil der 1950er Jahre chic gekleidete Frau bewegt sich auf ein Haus zu (vgl. Abb. 5). Wir sehen, dass Kitty Wert auf ihre Kleidung legt, dass sie bedacht ist, einen ›guten Auftritt‹ zu haben. Besonders wenn wir den Fluss der Bilder anhalten, erkennen wir das Gewollte in ihrem Verhalten. Wir werden darauf aufmerksam, dass die Gestaltung von Auftritten mit unseren Alltagstätigkeiten verbunden ist. Sehr viel öfter, als wir es uns klar machen, wollen wir als eine ›gute Gestalt‹ herauskommen. Manchmal wollen wir sie gegen die peinlichen Verkehungen unserer Absichten festhalten. Doch wie lange können wir diese Demonstration halten?

Im Haus sehen wir ein anderes und zugleich ähnliches Bild. Eine Hausfrau schreckt zusammen, als die Klingel ertönt. Ihr kleiner Sohn beobachtet sie dabei. Ein Blick in den Spiegel zeigt, dass auch Laura darum bemüht ist, ein gutes Bild abzugeben (vgl. Abb. 6). Wir erkennen aber auch, dass es im Sinne der 50er Jahre weitaus weniger ›perfekt‹ ist, als das der Frau vor der Tür. Aus der Handlung des Films wissen wir, dass sie ihrem Mann eine aufmerksame und gut gelaunte Ehefrau vorspielt. Sie versucht gegen die Verkehung ihrer Ziele anzugehen. Tatsächlich aber fühlt Laura sich leer und zweifelt an ihrem Wert. Den Sohn hat sie in ihr zweites Gesicht eingeweiht.



Abb. 5: Gestylter Besuch ist im Anmarsch



Abb. 6: Laura starrt in ihr erschrockenes Gesicht



Abb. 7: Kittys gute Laune wirkt »aufgesetzt«

In der Küche stellt sich Kitty in einer Art und Weise gut gelaunt und unbekümmert dar, dass ihr Auftritt schon fast zu kippen beginnt (vgl. Abb. 7). Wir erkennen daran, in welchem Ausmaß wir manchmal unsere Gefühle zu modellieren versuchen, indem wir uns selbst und anderen etwas vormachen. Ja, wie wir die Unsicherheit anderer benutzen, um uns selbst zu stärken. Das ist bei der Begegnung zwischen Kitty und der depressiven Laura der Fall, der es an diesem Morgen nicht gelungen ist, einen ansehnlichen Geburtstagskuchen für ihren Mann zu backen. Denn schon lange hat sie das Gefühl von Lebendigkeit verloren. Laura versucht zunächst, sich in die gute Laune ihrer Bekannten zu katapultieren, was ihr aber nicht gelingt.

Ein Buch – der Roman *Mrs. Dalloway* von Virginia Woolf – ist der Anhaltspunkt für die *erste Drehung* der Szene (vgl. Abb. 8). Kittys Blick fällt darauf und teils amüsiert, teils überheblich sagt sie: »Du liest ein Buch?« Laura fasst den Inhalt des Romans kurz zusammen. Es handele sich um eine Frau, die eine Party gibt und ihren Gästen vormacht, es gehe ihr bestens. Tatsächlich aber gehe es ihr nicht gut, sie sei traurig und verzweifelt. An Kittys veränderter Mimik sehen wir, dass diese Zusammenfassung etwas zum Ausdruck bringt, was die Frau zutiefst bewegt (vgl. Abb. 9). Sie fühlt sich ertappt, aber auch verstanden. Nun kann sie über das sprechen, was sie mit ihrer betont guten Laune zu überspielen suchte: Man hat bei ihr Krebs im Unterleib festgestellt und sie wird am Nachmittag ins Krankenhaus gehen. So kipplig sind die Unternehmungen des Alltags. Der Kurzinhalt eines Romans kann unter bestimmten Umständen ihre Richtung völlig herumdrehen.

Kittys Not lässt Vertrautheit zwischen den Frauen entstehen. Laura fühlt sich ihrer Bekannten nahe, denn nun teilen beide das Schicksal der Verkehrung. Laura möchte die Nähe zu ihrer Bekannten unterstreichen und nimmt Kitty tröstend in den Arm (vgl. Abb. 10). Dann passiert etwas,



Abb. 8: Kitty wundert sich über Lauras Leselust



Abb. 9: Auch Kitty hat Probleme



Abb. 10: Laura tröstet Kitty

was eine *zweite Drehung* der Szene in Gang setzt. Für sie selbst völlig überraschend wird Laura in der körperlichen Nähe zu Kitty von dem Wunsch erfasst, die besorgte, schöne Frau zu küssen (vgl. Abb. 11). Ehe sie weiß, was sie tut, kommt sie diesem Impuls nach. Kitty reagiert überrascht, aber nicht geschockt. »Du bist süß!« lautet ihre Reaktion. Auch damit stellt der Film die ungeheure Wendigkeit des Seelischen vor Augen. Und wenn wir ihn mittels Fernbedienung anhalten, können wir uns über die Implikationen solcher Drehungen klar werden. Wir leben in einer Wirklichkeit, in der sich das Ganze unseres Tages, unseres Lebens dreht und wendet. Ein blendender Auftritt in Verzweiflung, das Leeregefühl der Depression in eine homoerotische Anziehung. Der Seelenbetrieb funktioniert weder logisch noch über die Verknüpfung von Elementen. Wir haben seine oft ungeheuerlichen Drehungen nicht im Griff und werden von ihnen mitgerissen. Das beunruhigt uns, denn wir sind gerne Herren im eigenen Haus. Aber wir können solche Verkehungen nicht vermeiden. Sie sind Teil unserer riskanten Existenz und dafür ausschlaggebend, dass wir uns in



Abb. 11: Laura und Kitty küssen sich



Abb. 12: Der fragende Blick des Sohnes zur Mutter



Abb. 13: Laura herrscht ihren Sohn an

Abwehrmustern festsetzen, aus denen wir uns ohne fremde Hilfe nicht mehr befreien können. Oft versuchen wir, die Dinge sofort wieder zurückzudrehen.

Damit komme ich zu der *dritten Drehung* der Szene. Laura hat wegen ihres impulsiven Verhaltens ein schlechtes Gewissen. Sie schämt sich für ihren homoerotischen Impuls. Sie kann nicht wissen, dass sie für einen Moment in der homoerotischen Anziehung eine Chance sah, die Verkehrung ihrer Liebe zu behandeln. Der lebendige Impuls schien sie aus der Depression herauszubringen. Besorgt fragt sie ihre Freundin, ob sie einen Fehler gemacht hat. Doch Kitty findet zu ihrem anfänglichen, glatten Auftritt zurück und tut so, als sei nichts passiert. Sie wirkt nun wieder genauso kontrolliert wie sie das Haus ein paar Minuten zuvor betrat. Laura, die sensiblere der beiden Frauen, kann die letzte Wendung nicht so elegant überspielen. Als Kitty das Haus verlassen hat, wird sie auf den fragenden Blick ihres Sohnes aufmerksam (vgl. Abb. 12). Er hat den Vorgang stumm beobachtet. Und jetzt können wir anschaulich beobachten, wie Verleugnung und Verdrängung



Abb. 14: Die Torte ist im Eimer

funktionieren. Laura sucht sich von ihrer eigenen Handlung zu distanzieren, indem sie das Kind anherrscht und es wegschickt (vgl. Abb. 13). In ihrer Verwirrung glaubt sie, die peinliche Wendung ungeschehen zu machen, wenn sie sich aus dem wissenden Blick des Kindes befreit. Doch das scheint sie noch nicht zu beruhigen. Denn hierauf geht sie energischen Schrittes in die Küche und wirft die missratene Geburtstagstorte in den Mülleimer. Der Deckel schließt sich und der Kuchen ist nicht mehr zu sehen (vgl. Abb. 14).

Der Film zeigt in seinen Bildern, wie die Formierungen einer seelischen Stundenwelt auseinander hervorgehen. Eins zieht das andere nach sich. Die Mechanismen, die diese Entwicklung gestalten, lassen sich an der Bilderfolge beobachten. Oder gibt es ein anschaulicheres Bild für den Mechanismus der Verdrängung als das Schließen des Mülleimerdeckels über der missratenen Torte, die die Verkehrung von Lauras Lebensplänen symbolisiert?

7. Schluss

Das ist nur ein kleiner Ausschnitt aus dem Drehbuch des Lebens. Ich wollte den Spielfilm als den ›Wahlverwandten‹ einer psychologischen Forschungsrichtung vorstellen, die das Seelische in seiner schwer fassbaren Eigenlogik zu beschreiben sucht. Schon in ihrer Tradition (Goethe, Schelling, Freud) steht sie der Kunst näher als den Naturwissenschaften, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – vielleicht auch unter dem Eindruck der unglaublichen Gräueltaten des 2. Weltkrieges – zum Vorbild der akademischen Psychologie geworden sind. Wie der Film vor keiner Ungeheuerlichkeit der menschlichen Natur Halt macht und es liebt, die kunstanaloge Konstruktion der seelischen Wirklichkeit nachzubilden, so sucht auch diese Psychologie die Wirklichkeit zu beschreiben, wie wir sie erfahren.

Als Zuschauer lieben wir den Film, weil er uns in die Drehungen und Wendungen der Wirklichkeit hineinführt, ohne uns mit den damit verbundenen Konsequenzen zu belasten. Das macht den Genuss des Filmerlebens aus: Verwandlung auf einem sicheren Stuhl. Als Psychologen greifen wir ihn gerne als eine anschauliche Nachbildung der seelischen Wirklichkeit auf und nutzen die moderne Technik dazu, deren Entwicklungen und Zwischenschritte im Originaltempo zu rekonstruieren. Vielleicht wird man in hundert Jahren sagen, dass die DVD-Technik dazu beigetragen hat, das Bild der Psychologie von ihrem Gegenstand zu revolutionieren.

Literatur

Blothner, Dirk: *Erlebnisswelt Kino – Über die unbewusste Wirkung des Films*. Bergisch Gladbach [Lübbe/Bastei] 1999

Blothner, Dirk: *Das geheime Drehbuch des Lebens – Kino als Spiegel der menschlichen Seele*. Bergisch Gladbach [Lübbe/Bastei] 2003

Dilthey, Wilhelm: Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie (1894). In: Dilthey, W.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, Stuttgart [Teubner] 1957, S. 139-240

Faulstich, Werner & Korte, Helmut (Hrsg.): *Fischer Filmgeschichte*. Bde. 1-5. Frankfurt am Main [Fischer] 1994-95

Freud, Sigmund: Der Wahn und die Träume in W. Jensens ›Gradiva‹ (1907). In: Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke*, Bd. VII, Frankfurt am Main [Fischer], S. 31-125

Goethe, Johann Wolfgang: Naturwissenschaftliche Schriften. In: Goethe, J.W.: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Bd. 16 und 17. Zürich [Artemis] 1949

Hirsch, Mathias: Dancer in the Dark von Lars von Trier. In: *Psychoanalyse im Widerspruch*, 32, 2004, S. 97-105

Jensen, Wilhelm: *Gradiva*. Dresden / Leipzig [Reissner] 1903

Morin, Edgar: *Der Mensch und das Kino*. Stuttgart [Klett] 1958

Popper, Karl: *Logik der Forschung* (1934). Tübingen [Mohr] 1971

Salber, Wilhelm: *Kunst Psychologie Behandlung*. Bonn [Bouvier] 1977

Salber, Wilhelm: *Fünfundsiebzig Notizen zur Metapsychologie*. Bonn [Bouvier] 2003

Schelling, F.W.J.: Einleitung zu dem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie. Oder ueber den Begriff der speculativen Physik und die innere Organisation eines Systems dieser Wissenschaft (1799). In: Schelling, F.W.J.: *Sämtliche Werke*, Bd. I/3, Stuttgart [Cotta] 1856-61, S. 271-326

Schneider, Gerhard: Alfred Hitchcocks Vertigo – eine psychoanalytische Interpretation. In: *Psychoanalyse im Widerspruch*, 20, 1998, S. 62-71

Toeplitz, Jerzy: *Geschichte des Films*. Bd. 1-5. Berlin [Henschel] 1992

Zeul, Mechthild: Bilder des Unbewussten. Zur Geschichte der psychoanalytischen Filmtheorie. In: *Psyche*, 11, 1994, S. 975-1003

Ziob, Brigitte: »Wir sind doch immer noch Männer?« Eine psychoanalytische Betrachtung des Films *Fight Club* von David Fincher. In: *Psyche*, 4, 2005, S. 361-371

Zeitschrift *Psychoanalyse im Widerspruch* (Psychosozial Verlag)