

VERONIKA RALL

KINOANALYSE

**PLÄDOYER FÜR EINE RE-VISION
VON KINO UND PSYCHOANALYSE**

SCHÜREN

Inhalt

Dank	9
1. Einleitung	11
Krise der psychoanalytischen Film-/Kinotheorie	13
Krise der Psychoanalyse	17
Krise des Kinos	20
Die Chance der Krisen	22
Re-Vision als interessierte Erkenntniskritik	24
Ausblick	28
2. Die Genese und Entwicklung der psychoanalytischen Film-/Kinotheorie: Ein historischer Abriss	35
Die Nachträglichkeit der psychoanalytischen Kino-/Filmtheorie	35
Liquidation der europäischen Psychoanalyse 1933–1945	36
Theoretische Aufwertung der Psychoanalyse in den 1960er Jahren	40
Die Frage nach der Filmtheorie	44
Der Einzug der Psychoanalyse in die Kino-/Filmtheorie	51
Analogie vom Apparat: Jean-Louis Baudry	52
Doppelte Psychoanalyse: Christian Metz	59
Psychoanalyse und Repräsentation: Stephen Heath	68
Psychoanalyse als Waffe: Laura Mulvey	73
Das Privileg der Psychoanalyse: Mary Ann Doane	77
Zusammenfassung: Kritik der klassischen psychoanalytischen Kino-/Filmtheorie	86
Analogie zwischen Kino/Film und Psychoanalyse	89
«Die Couch des Armen»: Félix Guattari	90
Filmgeschichten als Fallgeschichten: Cesare Musatti	96
<i>Freud/Film</i> : Georg Schmid	100
Zusammenfassung: Votum für die <i>andere</i> Analogie zwischen Kino/Film und Psychoanalyse	103

3. Die Re-Vision des Kinos und der Psychoanalyse: Die methodische Basis der Kinoanalyse	107
Was ist Psychoanalyse?	109
Was ist Kino? Was ist Film?	117
Dekonstruktion der klassischen psychoanalytischen Kino-/Filmtheorie	130
Symptomatische und laterale Beziehungen: Genealogie	135
4. Ödipales Curriculum zur Schaulust: DER STUDENT VON PRAG	143
Der Psychoanalytiker: Otto Rank	146
Der Film: Autoren & Doppelgänger	149
Psychoanalytische und filmische Szenarien als Symptome	154
Ranks Schaulustentwurf	159
Schaulust, kinematografisch. Teil 1	164
Schaulust, kinematografisch. Teil 2	169
Bürgerliche Kolonialisierungsstrategien?	173
« <i>I am photographed</i> »: Sichtbarkeit statt Blick	176
Ödipales Curriculum	181
Film als Kunst – Psychoanalyse als Wissenschaft?	188
5. Zwei Orte der Psychoanalyse: GEHEIMNISSE EINER SEELE	193
Plastische Darstellbarkeit	197
Psychoanalyse und psychoanalytischer Film in Berlin	201
Geheimnisse eines Films	205
Psychoanalytische Geheimnisse	211
Mütter und Väter in Film und Psychoanalyse	219
Analyse des Publikums	228
6. <i>Loving Analysis</i>: Die Psychoanalytikerin und das Hollywoodkino in SPELLBOUND	233
Psychoanalyse in der Populärkultur	235
Jenseits der unheimlichen Bilder	239
«Eine Art von Weihnachtsbescherung»: Frauen und Psychoanalyse	246
Die Psychoanalytikerin im Hollywoodfilm	253
Weibliche Dominanz	257
Liebe in der Analyse: Gegenübertragung	263

Eine großzügige Liebe: Kinematografische und psychoanalytische Wahrnehmung	268
Mehrfacher Vatermord	274
Aufklärung und Moral	277
Liebe – Psychoanalyse – Kino	281
Der begleitete Gang der Psychoanalyse ins Kino	285
7. «Closer in spirit to the psychotic patients than the wise doctor»: Die psychoanalytische Erkenntnis des Montgomery Clift	292
Doppelagent zwischen Gefühl und Aufklärung	294
Die Söhne des Hollywoodkinos	299
Ausbildung zum psychischen Realismus	302
Debakel auf der Leinwand: John Hustons FREUD	308
Verortung des Wahnsinns: SUDDENLY, LAST SUMMER	313
Das Film-Symptom: Wiederkehr des Verdrängten	318
Psychoanalyse und ästhetische Theorie	322
Re-Vision der Filmtheorie: Die Analytikerin und der Ästhet im Kino	331
8. Der Witz als Kraft der Dekonstruktion: Psychoanalyse in den Filmen von Woody Allen	337
Von Brooklyn nach Manhattan	341
<i>Hope's Psychoanalysis</i> : ANOTHER WOMAN	347
Glückliche Wiederholungen: PLAY IT AGAIN, SAM	354
Die existenzielle Dimension der Psychoanalyse: ANNIE HALL	367
Wahrnehmung als Humanität	376
9. FINAL ANALYSIS oder Hollywoods Abrechnung mit der psychoanalytischen Filmtheorie	379
Postmoderne Geschichten – instabile Genres	382
Psychoanalyse im Thriller der 1980er und 90er Jahre	391
Psychoanalyse im kulturellen Feld: Praktische Denunziation, theoretische Aufwertung	395
Freuds Analysen	398
Die Analyse Freuds	405
Doppelte Maskeraden	408
<i>Summum ius, summa iniuria</i>	412
«Und das Kino?»	419

10. Die Zukunft einer Re-Vision: Schlussbemerkungen zur Kinoanalyse	423
Dialektische Erkenntnis	428
Re-Vision: Der andere Mythos im Kern von Psychoanalyse und Kino/Film	435
Kinoanalytische Filmwissenschaft als Utopie	443
Anhang	447
Bibliografie	447
Filmindex	464
Personenregister	467
Bildnachweise	474

1. Einleitung

Die Wissenschaft besteht nicht
vor der Leistung des Dichters.

Sigmund Freud

Nun wäre es allerdings unsinnig,
einem Film [...] das Recht zuzubilligen,
sozusagen gescheiter zu sein
als die Wissenschaft.

Georg Schmid

In dieser Hinsicht kann die Kinotheorie eines
Tages etwas zur Psychoanalyse beitragen,
selbst wenn diese «Rückwirkung», kraft der
Dinge, im Augenblick ziemlich begrenzt bleibt,
da die beiden Disziplinen sehr
ungleich entwickelt sind.

Christian Metz

Heute zum Thema Kino und Psychoanalyse zu schreiben heißt, unsicheres Gelände zu betreten. Einerseits scheint das Thema «eine Freikarte für einen Gemeinplatz» (Marinelli 2006, 13), auf dem eine zeitlose Anziehungskraft zwischen beiden Kulturtechniken konstatiert wird: Kino und Psychoanalyse teilten das Geburtsjahr; beide beschäftigten sich mit dem, was nur dem inneren Auge sichtbar sei; beiden sei das Interesse an Bildern, Träumen, Erinnerungen und Fantasien gemeinsam.¹ Grundsätzlich gehen diese Denkmodelle von einer Evidenz aus – es läge schlicht auf der Hand, Kino und Psychoanalyse zusammen zu denken.

Andererseits aber scheint die Schnittmenge zwischen Kino und Psychoanalyse weitgehend ausgereizt; insbesondere aus der Perspektive der Filmwissenschaft lässt sich an die Virulenz der psychoanalytischen Film- und Kinotheorie, die sich in den 1970er Jahren etablierte und in den 1980ern eine unübersehbare Konjunktur feierte, kaum mehr anschließen. Heute distanziert man sich von ihr als «Relikt einer wenig aufgeklärten

1 Vgl. Kappelhoff 2002, 130; Rother 2006, 7; Ballhausen/Krenn/Marinelli 2006, 9.

Epoche» (Lapsley 2009, 15),² zu deren Konzepten der Zugang wenn nicht unmöglich, dann zumindest «erschwert» erscheint (Kappelhoff 2002, 131). Auf wissenschaftlichen Konferenzen und in Publikationen ist die psychoanalytische Filmtheorie kaum mehr präsent, ihre Rolle ist zu einer marginalen geschrumpft, die zwar als Theoriegeschichte noch gelehrt wird, praktisch aber meist verworfen wird. Zudem geht ihre Ablehnung in der Filmwissenschaft häufig einher mit einem Misstrauen gegenüber der Psychoanalyse selbst: Lassen sich ihre vor über hundert Jahren entstandenen Modelle überhaupt für die Gegenwart aktualisieren? Fallen ihre filmischen Interpretationen nicht zu rasterartig aus? Auch als Theorie der Geschlechterdifferenz – die die Basis nicht zuletzt der feministischen psychoanalytischen Filmtheorie bildete – scheint die Psychoanalyse mehr als angreifbar geworden.

Diese Arbeit teilt dieses mehrfache Unbehagen an den etablierten Schnittflächen zwischen Kino und Psychoanalyse und es führt mich in eine Zwickmühle: Nicht bereit, die Pfade der klassischen psychoanalytischen Film-/Kinotheorie noch einmal zu betreten, bin ich gleichwohl nicht willens, die Psychoanalyse generell als epistemologisches Modell zu verwerfen.

Unbehagen aber, so lehrt es nicht zuletzt die Psychoanalyse, setzt auch Wünsche frei: den nach einer anderen Perspektive der Filmwissenschaft auf die Psychoanalyse und nach einem anderen Blick der Psychoanalyse auf das Kino/den Film; nach einer anderen psychoanalytischen Kino-/Filmtheorie genauso wie nach einem neuen Bezug der diskursiven Felder Kino/Film und Psychoanalyse. Diese Wünsche beschreiben mein *Plädoyer* als einen Diskussionsbeitrag, der – so hoffe ich – den Erkenntnisgewinn einer *Re-Vision* plausibel macht. Es setzt sich zum Ziel, die Interferenz zwischen Kino/Film und Psychoanalyse heute *kritisch* anders zu fassen; es ist interessiert und verfolgt ein Erkenntnisinteresse, das sich nicht auf die Evidenz verlässt und mehr sein will als eine Bemängelung der klassischen psychoanalytischen Filmtheorie: Diese *Re-Vision* will heute – und insbesondere anhand eines Blicks zurück auf ihre Geschichte – der Interferenz von Kino und Psychoanalyse mit *Erkenntnis und Interesse* (Habermas 1973) begegnen. Das ist eine erkenntniskritische Verschränkung, die sowohl für die Filmwissenschaft als auch für die Psychoanalyse von Belang sein könnte.

Bevor sich der metatheoretische Rahmen dieser anderen Verschränkung erschließen kann, gilt es jedoch, die gegenwärtige Situation des Kinobereichs, der Psychoanalyse und zuletzt der psychoanalytischen Filmtheorie als

2 Um den Text lesefreundlicher zu gestalten, werden Zitate im Fließtext übersetzt. Diese Übersetzungen sind dort, wo nicht auf eine Übersetzungsquelle hingewiesen wird, meine eigenen.

besonderen Fall der Verschränkung von Film und Psychoanalyse näher zu betrachten. Denn aus heutiger Sicht kann man nicht von einer evidenten, lebendigen Kultur des Kinos oder des Films, der Psychoanalyse oder der psychoanalytischen Filmtheorie ausgehen – vielmehr wären beide Kulturtechniken sowie ihre theoretische Verschränkung aus einem Moment der Krise heraus zu fassen. Was ist Kino heute und welche soziale Relevanz besitzt es? Welche Rolle spielt die Psychoanalyse in der gegenwärtigen Gesellschaft? Wann etablierte sich die psychoanalytische Filmtheorie und warum scheint sie heute so deplatziert? Was gilt es zu bedenken, wenn man die Psychoanalyse und Kino/Film anders verknüpfen will? Weshalb lässt sich gerade heute möglicherweise ein anderer Zugang zu Psychoanalyse und Kino eröffnen? Kino und Psychoanalyse: warum? warum heute?

Krise der psychoanalytischen Film-/Kinotheorie

Die Frage ist nicht neu, schon 1975 wurde sie in Frankreich gestellt: «Psychoanalyse et cinéma: pourquoi? pourquoi aujourd'hui?» schrieben Raymond Bellour, Thierry Kuntzel und Christian Metz in der Einleitung zur umfangreichen Spezialausgabe der Zeitschrift *Communications* zum Thema «Psychoanalyse und Kino» (1975). Die Frage war von großer Neugier und einer ebenso großen Offenheit geprägt. Als Antwort fassen die Autoren zusammen:

Point n'est besoin de convoquer la psychanalyse. D'eux-mêmes, les jeux de l'imaginaire et du symbolique viennent se marquer dans le travail du film, dans l'espace de la salle de projection –, dans la page de celui que fait écrire la poursuite codique, ou la poursuite textuelle. [...]

«Cinéma», «psychanalyse»: une rencontre. Rencontre frontale si on la considère dans son moment, dans l'acte même de ce numéro. Rencontre latérale, pourtant, et comme asymptotique: les deux champs ne seront jamais exactement superposables, il faut savoir renoncer au mythe «méthodologique» des jonctions, des applications (jointures parfaites, injections-miracles), accepter le «jeu» de ces deux grandes plaques, y établir le lieu de son travail [...].

Il existe déjà différents écrits où la psychanalyse et le cinéma, diversement, se trouvent «rapprochés». Certains d'entre eux sont mentionnés dans les articles de ce numéro. Pourtant, nous n'avons pas dressé de bibliographie en règle. Dans l'état actuel des recherches, le thème «Cinéma et psychanalyse» n'a pas encore d'existence historique come rubrique de bibliographie: ce sont des interventions isolées, et trop peu nombreuses pour que s'y organisent des courants, des secteurs, des répartitions.

Aussi, nous n'avons pas voulu, d'entrée, figer les choses, sans doute par méfiance devant tout *forcing* d'attributions et de compétences, devant toute idée d'une «specialité» nouvelle à créer. (Bellour/Kuntzel/Metz 1975, 1f)

Kino und Psychoanalyse – eine Begegnung also, die von neuen Anforderungen an die Filmanalyse und das Nachdenken über das Kino geprägt ist. Eine Begegnung, der etwas Selbstverständliches eignet, weil die Spiele des Imaginären und des Symbolischen sich offensichtlich auf der Leinwand und im Kinosaal niederschlagen. Eine frontale und eine laterale Begegnung, die sich als Spiel verstehen kann, weil sie sich ein Misstrauen vor jedem Zwang bewahrt, Zuschreibungen und Kompetenzen zu definieren. Eine Begegnung, die kein neues Fachgebiet begründen, sondern das Blickfeld der Filmanalyse, einer sich gerade etablierenden Filmtheorie erweitern will. Sie begreift die Kinoleinwand als einen Ort in einer sozialen und mentalen Topografie; die Psychoanalyse bietet sich zur Reflexion dieses Ortes mit großer Evidenz an.

Es ist wichtig, sich diese Offenheit der 1970er Jahre zu vergegenwärtigen, denn aus der heutigen Perspektive sieht die Beziehung zwischen Kino, Film und Psychoanalyse anders aus. Just jene Ausgabe von *Communications* hat (gemeinsam mit den fast gleichzeitigen Publikationen in der britischen Filmzeitschrift *Screen*) den Grundstein für etwas gelegt, das heute umfassend dem Namen «psychoanalytische Film- oder Kinotheorie» subsumiert wird. Bei näherer und systematischer Betrachtung kann man diese Theorien unterscheiden, allerdings verlaufen die Grenzen zwischen den verschiedenen Ansätzen nicht ganz scharf. Vorläufig lassen sich vier verschiedene Konzepte benennen: 1. die ideologiekritische psychoanalytische Apparatustheorie, wie sie insbesondere Jean-Louis Baudry formuliert; 2. eine semiologisch-psychoanalytische Theorie des Kinodispositivs, wie sie Christian Metz vorstellt; 3. eine ideologiekritische Filmtheorie, die Stephen Heath durch die Verbindung von Semiologie und Psychoanalyse entwickelt; 4. die feministische psychoanalytische Filmtheorie, die mit Laura Mulvey in Großbritannien beginnt, später in den USA aufgenommen wird und nicht zuletzt als Filmlektüre relevant wurde.

Wenn heute so etwas wie ein Kanon der psychoanalytischen Film- oder Kinotheorie existiert, so basieren fast alle Werke insbesondere im angloamerikanischen, aber auch im französischen und deutschen Sprachraum auf diesen Ansätzen, die in den 1970er Jahren formuliert wurden. Man hat im Anschluss an diese vier großen Entwürfe versucht zu ergänzen, Details aus- oder neu zu formulieren, das Funktionieren der Struktur für einzelne Zuschauer- und Zuschauerinnengruppen zu erfassen und ihre Aporien aufzulösen. An den Grundkonzepten änderten die inzwischen

etablierten psychoanalytischen Film- und Kinotheorien wenig. Besonders der Verzicht auf den «methodologischen Mythos», den Bellour, Kuntzel und Metz forderten, wurde nicht geleistet: Die Begegnung von Psychoanalyse und Kino hat sich in einer psychoanalytischen Film- oder Kinotheorie eine Form gegeben, die sich relativ hermetisch von anderen Möglichkeiten abgrenzt, über Film nachzudenken.

Zudem entfaltete sie insbesondere in den 1980er und 90er Jahren in der Filmwissenschaft eine Virulenz, die Vergleiche zu anderen Disziplinen in den Schatten stellt: Weder in der Kunstwissenschaft noch in der Literaturwissenschaft sollte die psychoanalytische Theoriebildung je die dominante Rolle spielen, die sie in der Filmwissenschaft innehatte. Hier markierte die psychoanalytische Filmtheorie – insbesondere im angloamerikanischen Raum, aber auch in feministischen Arbeiten, die sich mit der Darstellung der Geschlechterdifferenz beschäftigen – nicht etwa einen Blickwinkel unter anderen, sie war insbesondere in den 1980er Jahren *das* Paradigma, anhand dessen Filme gelesen und das Kino, das heißt die abstrakte Beziehung des Zuschauers/der Zuschauerin zur Leinwand, erklärt wurde.

Diese Virulenz mag auch damit zu tun haben, dass die Entwicklung der psychoanalytischen Kino- und Filmtheorie mit der Institutionalisierung der Filmwissenschaft Hand in Hand ging: Just in den 1980er Jahren, als diese theoretische Entwicklung auch international an Relevanz gewinnt, wurden in Europa und in den USA filmwissenschaftliche Institute und Seminare an Universitäten gegründet, wurden die filmhistorische und die filmtheoretische Arbeit zusammengefasst und unter dem Namen *Film Studies* als Disziplin etabliert.³ Die psychoanalytische Film- und Kinotheorie mit ihren komplexen systematischen und erkenntnistheoretischen Ansprüchen leistete dabei einen Anstoß zur Genese der Disziplin und trug unterstützend zu ihrer Formation bei.

Heute aber ist die Absage an die psychoanalytische Film- und Kinotheorie unübersehbar geworden, schon Ende der 1980er Jahre geriet sie unter Verdacht: Sie mystifiziere das Kino, argumentiert beispielsweise Noël Carroll (1988), und David Bordwell subsumiert die psychoanalytische Filmtheorie unter die *Grand Theories*, die von falschen Prämissen ausgehen, um später ebenso falsche Schlüsse zu ziehen (Bordwell/Carroll 1996). Aber auch bei den feministischen Vertreterinnen einer psychoanalytischen Film- und Kinotheorie stellte sich letztlich keine Freude daran

3 Dass es schon vor 1980 Versuche gab, eine Filmwissenschaft an der Universität zu verankern, und dass spätestens seit den 1950er Jahren die Kinematheken eine wichtige Rolle in der Filmgeschichtsschreibung übernahmen, soll nicht bestritten werden. Aber die systematische und flächendeckende Aufnahme als universitäre Disziplin erfolgte erst in den späten 1970er respektive frühen 80er Jahren.

ein, die Unterlegenheit der Frau im Machtgefüge der Gesellschaft sowohl filmisch als auch film- oder kinotheoretisch gespiegelt zu sehen. Die feministische Theorie der 1980er und 90er Jahre lässt sich als Versuch beschreiben, an Laura Mulveys Aporien vorbei eine psychoanalytische Theorie der Zuschauerin zu entwerfen.⁴ Politisch bereitete nicht zuletzt der Postkolonialismus, die Reflexion der Sektionalität und der Intersektionalität (der Differenzierungsprozess von historisch, sozial, geschlechtsspezifisch und ethnisch definierten Identitäten und ihren Mischformen) – dem rigiden psychoanalytisch orientierten Strukturmodell ein Ende: Lassen sich psychoanalytische Theorien, die im Kontext der patriarchalisch geprägten westeuropäischen Familie des 19./20. Jahrhunderts entstehen, überhaupt räumlich wie zeitlich exportieren und universalisieren?⁵

Gegenwärtig widmet sich die Filmwissenschaft eher den Emotionstheorien, den neoformalistischen Kognitionstheorien, den Zuschauertheorien oder auch wieder klassisch den Autoren- und Genretheorien sowie den Narrationstheorien. Dies hat vermutlich viel mit der ehemaligen Virulenz der psychoanalytischen Theorie und einer aus ihr resultierenden Übersättigung zu tun: Man mag sich nicht mehr durch Texte quälen, die zudem die komplexe Kenntnis differenzierter Konzepte der Psychoanalyse voraussetzen, um schließlich bei einer fest gefügten und teilweise ideologisch begründeten Beziehung zwischen Zuschauer/Zuschauerin und Leinwand zu enden.

Nicht zuletzt versteht sich die Kritik der psychoanalytischen Film-/Kinotheorie dabei auch als Kritik der Psychoanalyse selbst. Rob Lapsley fasst diese Kritik in einem Beitrag zum Jubiläumsheft von *Screen* 2009 zusammen:

Today the standing of psychoanalysis has altered dramatically. It appears to survive only thanks to the intelligence and insight of the work of Slavoj

- 4 Vgl. die Arbeiten von Teresa de Lauretis, Kaja Silverman, Mary Ann Doane, Barbara Creed, Vicky Lebeau, Gaylyn Studlar u.a. Im deutschen Sprachraum beschreiben die Arbeiten von Autorinnen um die Zeitschrift *Frauen und Film* den Versuch, Mulveys Aporie aufzulösen, vgl. die Texte von Heide Schlüppmann, Gertrud Koch, Renate Lipfert, Annette Brauerhoch, Heike Klippel, Mechthild Zeul.
- 5 So schreibt beispielsweise Jane Gaines in einer ersten Auseinandersetzung mit der psychoanalytischen Filmtheorie aus der Perspektive der *cultural studies*, ihrem Essay «White Privilege and Looking Relations» aus dem Jahr 1986: «Where we use a psychoanalytic model to explain Black family relations [/ Black looking relations], we force an erroneous universalization, and inadvertently reaffirm white middle-class norms» (1988 [1986], 12f). Zur postkolonialen Kritik an der psychoanalytischen Filmtheorie vgl. bell hooks 1992, 123f. Sie kritisiert, anders und umgekehrt als Jane Gaines, dass schwarze Frauen in der feministischen Filmtheorie erst gar nicht vorkommen. Die (weiße) feministische Filmtheorie hat indes schnell auf diese Einwürfe der postkolonialen Theorie reagiert und versucht, sie in ihre Modelle zu integrieren, vgl. Doane 1991a.

Žižek, Alenka Zupančič and a handful of others. In the eyes of many, it is a discredited relic of a less enlightened time. Of the crimes on its charge sheet, four are particularly salient: its reductionism; its pernicious sexual politics; its philosophical naiveté – more precisely what Derrida termed its «phallogocentrism»; and, following Deleuze, its life-denying misunderstanding of the nature of desire. (Lapsley 2009, 15)

Diese Vorwürfe wiegen schwer und sind nicht einfach auszuräumen.

Krise der Psychoanalyse

Von einer ganz anderen Seite trifft die Krise die Praxis der klinischen Psychoanalyse. Dieser Prozess lässt sich einerseits als Restauration im gesellschaftlichen Denken und in der Philosophie beschreiben, andererseits auch als Dominanz der Naturwissenschaft auffassen. Mit ersterem Prozess hat sich Jacques Derrida in seiner Streitschrift «Vergessen wir nicht – die Psychoanalyse» auseinandergesetzt:

Was haben uns die Berichte über diese philosophische *doxa* zu sagen? Dass unter vielen Philosophen und in einer bestimmten «öffentlichen Meinung» [...] die Psychoanalyse nicht länger in Mode ist, nachdem sie in den 60er und 70er Jahren exzessiv in Mode gewesen war, als sie die Philosophie weit aus dem Zentrum herausgedrängt und den philosophischen Diskurs genötigt hatte, mit einer Logik des Unbewussten zu rechnen, auf die Gefahr hin, es zulassen zu müssen, dass seine grundlegendsten Gewissheiten aus den Fugen gehoben werden [...]. Im heutigen Meinungsklima legen die Leute nunmehr ein Verhalten an den Tag, als ob überhaupt nichts gewesen wäre, als ob nichts geschehen wäre, als ob die Einbeziehung des Ereignisses Psychoanalyse, einer Logik des Unbewussten und gar von «unbewussten Begriffen» nicht länger angebracht, erforderlich wäre, ja nicht länger mehr einen Platz hätte in so etwas wie einer Geschichte der Vernunft: als ob man in aller Seelenruhe den guten alten Diskurs der Aufklärung fortsetzen, auf Kant zurückgehen und uns zur ethischen oder juridischen oder politischen Verantwortung des Subjekts zurückerufen könnte, indem man die Autorität des Bewusstseins, des Ich, des reflexiven Cogito, eines «Ich denke» ohne Mühe bzw. ohne Paradoxon wiederherstellt. (Derrida 1998, 8f)

Derrida sieht in den 1990er Jahren eine «philosophische Restauration» am Werk, die jeden, der sich nach dem «Grund der Vernunft (*la raison de la raison*)» erkundigt, der «Obskuranz oder des Irrationalismus» bezichtigt (1998, 9). Die Selbstreflexion, so lässt sich Derridas Position skizzieren, die

das Kerngeschäft der Psychoanalyse ausmacht, verliert in Zeiten, in denen die «vorausgesetzten Vernunftansprüche von allen Unebenheiten» befreit werden, in einem «Diskurs, der rein kommunikativ, informationell und glatt sein soll» (ibid.), ihre erkenntniskritische Relevanz.

In der zweiten Facette des Prozesses kapituliert die öffentliche Meinung vor der Dominanz der Neurowissenschaften; die zunehmende Quantifizierung und Lokalisierung psychischer Prozesse bedrängt die Psychoanalyse.⁶ Die Begründer des Zürcher Netzwerks *entresol*, das sich mit Philosophie, Psychoanalyse und Wissenschaften der Psyche beschäftigt, beschreiben das Dilemma:

In den letzten Jahrzehnten hat sich, angeführt von den so genannten Neurosciences, in den Wissenschaften und in der Öffentlichkeit die Vorstellung durchgesetzt, dass sich die menschliche Psyche mit Gehirnfunktionen identifizieren lasse. [...] Dieser diskursive Paradigmenwechsel verändert nicht nur das wissenschaftliche Verständnis unserer Welt, er greift über die Gestaltung von Institutionen wie Schule, psychiatrische Klinik, Gesetzgebung etc. unmittelbar in die Lebenswelt ein. Insbesondere für die Behandlung psychisch kranker Menschen hat dieser Paradigmenwechsel weit reichende Folgen: In der Psychotherapie wird das Gespräch immer öfter durch die Verabreichung von Medikamenten und durch Techniken der Verhaltensmodifikation ersetzt, während Fragen zur Bedeutung der Sprache, der Interaktion, des Sinns und der unbewussten Wünsche systematisch unterbelichtet bleiben. Dies hat zu einer tief greifenden Entfremdung von Wissenschaft und beruflicher Praxis geführt. Auch die Psychoanalyse bleibt von dieser Entwicklung nicht unberührt, steht ihre Auffassung von unbewussten Bedeutungen und damit ihr Festhalten an lange dauernden Prozessen emanzipatorischer Selbstaufklärung heute gängigen Maximen doch diametral entgegen. Die Vertreter und Vertreterinnen der Psychoanalyse reagieren unglücklich auf dieses veränderte gesellschaftliche Umfeld: Zum einen lässt sich eine zunehmende Dogmatik, ein fast verzweifelt festhalten an bekannten Positionen feststellen, zum anderen – im Versuch, die Psychoanalyse um jeden Preis mit der Neurophysiologie und der Gesundheitsdoktrin zu versöhnen – eine Anpassung an den Zeitgeist.

(<http://www.entresol.ch/zielsetzung>; Zugriff 5.7.2010)

Diese Bedrängnis, in die die Hirnforschung, aber auch neue biochemische und pharmakologische Erkenntnisse (und Produkte) die Psychoanalyse bringen, greifen Gesetzgebung und Krankenkassen auf, um an der therapeutischen Wirkung der Psychoanalyse überhaupt zu zweifeln: Man ent-

6 Zur Krise der Psychoanalyse seit den 1950er Jahren vgl. auch Roudinesco 2002. Zur Krise der Psychoanalyse in einer globalisierten Welt vgl. Derrida 2002, 18ff.

fernt sie aus dem Leistungskatalog der Grundversorgung und bevorzugt Therapien mit eindeutig messbaren Erfolgen wie medikamentöse oder Verhaltenstherapien.

Das entzieht einem Berufsstand nicht nur den finanziellen Boden, sondern schädigt auch insgesamt das in Europa ohnehin nicht besonders positive Image der Psychoanalyse, das seit dem Nationalsozialismus in der Gesellschaft vorherrscht.⁷ August Ruhs beschreibt die Situation in Österreich:

Durch das vom österreichischen Gesetzgeber 1991 erlassene Psychotherapiegesetz, an dessen Zustandekommen Vertreter aus den eigenen Reihen keineswegs eine nur untergeordnete Rolle gespielt haben, ist nunmehr die Psychoanalyse, zu deren Selbstverständnis und zu deren gesellschaftlichem Auftrag das Infragestellen von Gesetzen gehört, selbst einer staatlichen Gesetzesregelung unterworfen. Unter Verlust ihrer kultur- und gesellschaftskritischen Dimensionen hat sie sich damit in ein Arsenal bisweilen höchst fragwürdiger psychotherapeutischer Methoden einzureihen, deren mitunter ebenso fragwürdige Ergebnisse auch ihr Prestige zu schmälern im Stande sind.

(Ruhs 2003, 19f)

Diese Einschätzungen könnten pessimistischer nicht sein, die hier beschriebenen wissenschaftlichen Entwicklungen treffen die Psychoanalyse im Kern und werden nicht rückgängig zu machen sein. Aber lässt sich diese Krise auch als Chance begreifen? Ruhs betont, dass es hinsichtlich der Psychoanalyse darum gehen wird, einen neuen Prozess der Selbstbestimmung einzuleiten, der sowohl von «vorwärtsgewandten Visionen» als auch von rückblickenden «Re-Visionen» geprägt ist (*ibid.*, 21), und fordert zu einer rückblickenden Neueinschätzung der Texte der Psychoanalyse, zu einer Neudefinition ihres Gegenstands auf. Dass er mit «Re-Vision» eine Wortwahl trifft, die sowohl die Technik der Psychoanalyse als auch die des Kinos beschreibt, ist möglicherweise kein Zufall.

7 Die Diffamierung der Psychoanalyse durch den Nationalsozialismus werde ich in Kapitel 2 ausführlich beleuchten.

Krise des Kinos

Auch eine dritte Krise erschwert den Zugang zur Schnittmenge Kino/ Psychoanalyse: Häufig ist bemerkt worden, dass Kino und Psychoanalyse Ende des 19. Jahrhunderts gleichzeitig entstehen, übersehen wurde dagegen, dass beide, das Kino wie die Psychoanalyse, Ende des 20. Jahrhunderts ebenso gleichzeitig in eine prekäre Situation geraten sind. Dem Kino macht dabei die rasante technische Entwicklung der letzten zwei Dekaden zu schaffen: Nicht nur hat sich eine Verlagerung von den analogen zu den digitalen Techniken vollzogen, die digitalen Apparate sind auch ungleich kleiner und damit vor allem wesentlich billiger als die analogen. Sich privat einen Filmprojektor zu leisten und dazu Kopien zu erwerben, war bis in die 1960er Jahre ein erheblicher Luxus. Schon die Entwicklung der 16-mm-Technik aber machte die Benutzung der analogen Technik für unabhängige Filmemacher, die Entwicklung der Super-8-Technik sogar für den Heimgebrauch erschwinglich; heute gehören ein Fernseher, ein Videorecorder, ein DVD-Player oder ein DVD-fähiger Computer zur Grundausstattung nahezu jeden Haushalts. Das Kino – das heute ebenfalls von analog auf digital umstellt – nimmt deshalb als Rezeptionsort für Filme keine zentrale Marktposition mehr ein, das Geschäft mit Filmen spielt sich insbesondere über den Verkauf und den Verleih von DVDs ab; nur noch ein Drittel der Einnahmen der Filmwirtschaft werden an der Kinokasse erzielt. Die weitere digitale Vermarktung von Filmen ist mit Playern als Programmen einerseits und Plattformen (wie beispielsweise kino.to oder YouTube) andererseits, von denen sich Filme und TV-Serien herunterladen oder als *live stream* anschauen lassen, vorgespurt: Ähnlich wie im Musikbereich schon etabliert, arbeiten die Film- und TV-Konzerne daran, ihre Inhalte losgelöst von Speichermedien (DVDs oder VHS) zur Verfügung stellen. Und auch die Hardware – also Geräte, auf denen man Filme schauen kann – wird weiter schrumpfen: Die iPods/MP3-Player und Handys sind nicht nur verbreiteter als Computer, sie lassen Filmrezipienten immer unabhängiger und mobiler werden.

Das Kino als Ort der öffentlichen Filmpräsentation wird dadurch aus kommerzieller Perspektive immer uninteressanter: Konnte der Rücklauf der Kinobesuche in den 1990er Jahren noch knapp durch die Einführung der Multiplexe und die damit beginnende Veränderung der Sehgewohnheiten und Qualitätsansprüche aufgefangen werden (vgl. Rall 2002), ist es zweifelhaft, ob dies auch in Zukunft beispielsweise anhand des 3D-Kinos gelingen wird.⁸ Dieses Verschwinden der öffentlichen Filmpräsentation

8 Zu den entsprechenden Hoffnungen der amerikanischen Kinobranche vgl. Tyron 2009, 69ff.

schlägt sich gleichzeitig im Verschwinden der öffentlichen Repräsentation eines Publikums nieder: Das *Homeviewing*- oder *Mobileviewing*-Publikum bildet zwar theoretisch eine Gemeinschaft, praktisch wird man sich zunehmend weniger leibhaftig begegnen. Und: Schon heute bilden insbesondere Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene das Gros des Kinopublikums; das sind Menschen, die ein Interesse haben, den Raum der häuslichen Intimität und Kontrolle zu verlassen.⁹ Damit ist nicht gesagt, dass sich nur Kinder oder Jugendliche diese Filme anschauen, aber es lässt sich beobachten, dass für Erwachsene das Kino eine immer geringere Rolle spielt, sie nimmt proportional zum Alter sogar noch einmal ab.

Das heißt wiederum nicht, dass nur noch wenige Filme angeschaut werden: Für Erwachsene aber verlagert sich die Rezeption in die Intimität des Heims; Mann und Frau sind durchaus bereit, für große Flachbildschirme und Heimkinoanlagen sowie für DVDs und PayTV viel Geld auszugeben. Gingen Schweizer beispielsweise im Jahr 2005 durchschnittlich 2,6-mal ins Kino, schauten doch 48% der Bevölkerung zuhause mehrere Filme pro Woche (Moeschler 2006, 3). Die Einrichtung «Kino» wird neben Computer, DVD-Player, TV-Bildschirm, iPads, iPods und Handys als Hardware und dem Internet als Plattform nur noch eine marginale Rolle spielen.

Obwohl der Tenor vieler Marktanalysen, die den «Tod des Kinos» beschwören, sicherlich auch mit Skepsis zu betrachten ist (vgl. Tyron 2007, 76f), sind die Veränderungen der Kinolandschaft unübersehbar. Darüber, wie sich diese veränderte Art der Rezeption auf Publikum, Kino und Film auswirken wird, gibt es verschiedene Prognosen, optimistische und pessimistischere. Sicher ist, sie stehen im Kontext eines grundsätzlichen «Strukturwandels der Öffentlichkeit», der weit über den hinausgeht, den Jürgen Habermas 1961 diagnostizierte. Wir bewegen uns in einer zunehmend mediatisierten Gesellschaft, in der Bilder eine immer größere Rolle spielen werden und in der die Differenz zwischen medialen und realen Räumen und Zeiten vermehrt abhanden kommen wird. Wie Annette Kuhn deziert beschreibt, war der Kinobesuch für die 1930er Generation eine *heterochronische* Zeiterfahrung: «Erinnerungen daran beziehen ihre Qualität, ihre Struktur genau aus dem Unterschied zwischen der Kinozeit und der Zeit der realen Außenwelt» (2010, 34). Heute verwischen sich diese Unter-

9 Vgl. die All-Time Worldwide Box Office der Internet Movie Database unter <http://www.imdb.com/boxoffice/alltimegross?region=world-wide>; Zugriff 10.7.2010. Hier spiegelt sich der jugendliche Konsum in der Top-15-Liste der «erfolgreichsten Filme aller Zeiten», darunter elf Kinder- oder Jugendfilme. Zu beachten ist, dass diese Liste Einspielergebnisse in US-Dollar erfasst, also weder inflationsbereinigt ist noch die Zunahme der Weltbevölkerung reflektiert. Zudem privilegiert die Rechnung in US-Dollar teure Kinobesuche in den Industrienationen und wertet billigere Eintritte in anderen Ländern ab (und damit auch beispielsweise durchaus erfolgreiche Filme Bollywoods).

schiede, während kleinere visuelle Fragmente sich nahtlos in den Alltag einfügen und der Raum der utopischen Differenz, der Raum der Wahrnehmung und Reflexion dieser Differenz schrumpft: Mediale Räume oder Zeiten funktionieren heute eher homochron und homotop – wie sich in Anschluss an Michel Foucault (1993 [1967]) und Annette Kuhn argumentieren ließe – und sie bestimmen uns nachhaltig. Aber hat sich deshalb das utopische Potenzial des Kinos erledigt?

Die Chance der Krisen

Genauso interessant wie die gegenwärtigen Krisen von Kino und Psychoanalyse ist die Tatsache, dass beide Kulturtechniken seit jüngster Zeit innovativ verschränkt werden: Das Freud-Jahr 2006 (anlässlich Sigmund Freuds 150. Geburtstag) hat das Interesse an der Beziehung zwischen Kino und Psychoanalyse neu und anders entfacht. Es etablierte sich eine historische Betrachtungsweise, die eine gemeinsame Genese und Entwicklung untersucht. In Berlin fand eine Ausstellung des Museums für Film und Fernsehen unter dem Titel «Kino im Kopf» statt, die unter dem gleichen Titel einen Band mit zahlreichen Essays zu den «Wechselbeziehungen zwischen den bewegten Bildern und den Einsichten in die Psyche» (Rainer Rother in Jaspers/Unterberger 2006, 7) ergänzt. Hier werden unter verschiedensten Perspektiven historische und medientechnische Analogien von Kino und Psychoanalyse untersucht, die weit über eine psychoanalytische Filmtheorie oder Filmlektüre hinausgehen.

Mit *Psyche im Kino* erschien in Wien ein Band zu dem «spannungsreichen Dialog» der «Themenbereiche ‹Kino› und ‹Psychoanalyse›» (Ballhausen/Krenn/Marinelli 2006, 9), der einerseits auf Darstellungen der Psychoanalyse im Film verweist, andererseits auch neue psychoanalytische Perspektiven auf den Film eröffnet oder ältere, vergessene aktualisiert. In seinem Buch *Freud/Film oder das Kino als Kur* (2006) schlägt der Historiker und Schriftsteller Georg Schmid einen neuen Zugang zur Verflechtung von Kino und Psychoanalyse vor, der weder von der Filmwissenschaft noch von der klinischen Psychoanalyse geprägt ist, sondern im Medium Film eine therapeutische Kraft wirken sieht, egal wie und wo es rezipiert wird.

Ebenso zeichnet sich ein verstärktes Interesse der Psychoanalyse und der Psychoanalytiker am Film oder Kino ab. Seit Mitte der 1990er Jahre, schreibt die Psychoanalytikerin Mechthild Zeul, die sich schon seit geraumer Zeit mit dem Verhältnis von Film und Psychoanalyse beschäftigt, kam es innerhalb der Psychoanalyse zu einem Filmboom:

Auf dem Kongress der Internationalen Psychoanalytischen Vereinigung in San Francisco im Jahr 1995 hatte der Film nach einer Pause von ungefähr 20 Jahren wieder in die Psychoanalyse Einzug gehalten. Innerhalb eines sich an den Hauptkongress anschließenden Filmkongresses in Santa Monica wurde dem Film eine bedeutsame Rolle im psychoanalytischen Diskurs zuerkannt. Seit dieser Zeit vergeht kein nationaler, europäischer oder internationaler Kongress, der nicht die eine oder die andere Filmanalyse in seinem Programm aufweist. (Zeul 2007, 7)

Aktuell lassen sich folgende Beispiele im deutschsprachigen Raum anführen: Die Wiener Psychoanalytische Akademie organisiert seit 2008 gemeinsam mit «Synema – Gesellschaft für Film und Medien» unter dem Titel «Psynema – Licht in dunklen Räumen» eine Veranstaltungsreihe zum Thema «Psychoanalyse, Film und Kino», in der sowohl Analytiker wie auch Filmwissenschaftlerinnen zu Wort kommen. An der Universität Kassel fanden 2004/5 am Psychoanalytischen Seminar eine Tagung und eine Ringvorlesung unter dem Titel «Psychoanalyse im Film – Psychoanalyse des Films» statt, viele der Vorträge wurden 2007 in dem Band *Projektion und Wirklichkeit – Die unbewusste Botschaft des Films* veröffentlicht (Zwiebel/Mahler-Bungers, 2007). In Zürich läuft seit 2006 unter dem Titel «Cinépassion» eine Veranstaltungsreihe, die zur Annäherung zwischen dem Medium Film und der Psychoanalyse beitragen will, indem Psychoanalytiker einzelne Filme kommentieren und diskutieren (vgl. Ganz/Fäh 2010); in Bern sind, angeleitet vom Sigmund-Freud-Zentrum, unter dem Titel «CinemAnalyse» Filme zu sehen, die sich mehr oder weniger mit Psychoanalyse beschäftigen, aber auf jeden Fall psychoanalytisch beleuchtet werden. Mechthild Zeul veröffentlichte mit *Das Höhlenhaus der Träume* (2007) einen Band, der viele ihrer Ansätze und Arbeiten zu Kino und Psychoanalyse zusammenstellt, die zuvor in *Psyche* oder in *Frauen und Film* erschienen sind.¹⁰

Die Situation scheint also nicht ganz hoffnungslos und bietet Anlass zum Optimismus. Sowohl in den neuen Verschränkungen von Kino und Psychoanalyse wie auch im Interesse der Psychoanalyse am Kino scheint eine neue Auseinandersetzung vorgespurt: Nicht länger lässt sich die Interferenz von Psychoanalyse und Kino auf die psychoanalytische Film- oder Kinotheorie beschränken. Zudem fordern die gegenwärtigen Krisen von Kino und Psychoanalyse dazu auf, einen Blick zurück zu werfen, einen neuen Prozess der Selbstbestimmung einzuleiten, der sich auf Visio-

10 Vgl. zudem eine Reihe Publikationen, die sich als psychoanalytische Filminterpretationen verstehen, darunter Piegler 2010 sowie Piegler 2008, oder psychoanalytische Interpretationen kulturanalytisch wenden wie Laszig/Schneider 2008.

nen besinnt und Re-Visionen einleitet, wie Ruhs angesichts der Krise der Psychoanalyse formulierte.

Re-Vision als interessierte Erkenntniskritik

Dieser Prozess der Selbstbestimmung lässt sich insofern metatheoretisch als Erkenntniskritik fassen, als er aufs Neue eine Verschränkung von *Erkenntnis und Interesse* anstrebt. Jürgen Habermas, der Ende der 1960er Jahre für eine erkenntnistheoretische Wende plädiert hatte und damit einen Einspruch gegen den Positivismus in den Wissenschaften leisten wollte, schreibt zur Einleitung seines gleichnamigen Buchs:

Ich unternehme den historisch gerichteten Versuch einer Rekonstruktion der Vorgeschichte des neueren Positivismus in der systematischen Absicht einer Analyse des Zusammenhangs von Erkenntnis und Interesse. Wer dem Auflösungsprozess der Erkenntnistheorie, der an ihrer Stelle Wissenschaftstheorie zurücklässt, nachgeht, steigt über verlassene Stufen der Reflexion. Diesen Weg aus einer auf den Ausgangspunkt zurückgewendeten Perspektive wieder zu beschreiten, mag helfen, die vergessene Erfahrung der Reflexion zurückzubringen. (Habermas 1973 [1968], 9, *Herv.i.O.*)

Der Verschränkung von Erkenntnis und Interesse eignet deshalb einerseits ein Rückbezug auf praktische «Lebenserfahrung» und «Lebensverhältnisse» (1973, 240), andererseits aber auch auf eine «Selbstreflexion», die sich «inhaltlich im Begriff des Bildungsprozesses» artikuliert (*ibid.*, 244). Diese Forderung lässt sich zunächst wissenschaftstheoretisch verstehen – insbesondere die Wissenschaft ist dazu angehalten, immer wieder ihr Verständnis zu überprüfen und ihre Methoden, ihre Ziele sowie ihre Voraussetzungen zu hinterfragen.

Als Zusammenfassung der Filmgeschichtsschreibung und der Filmtheorie befindet sich die Filmwissenschaft, so lässt sich bemerken,¹¹ seit einiger Zeit mitten in einem solchen Verständigungsprozess, der sie ihre Prämissen, ihre historische Entwicklung und das «Theoretisieren» (Kuhn 2009, 5) noch einmal anders und aus der Perspektive der Gegenwart betrachten lässt. Man plädiert für einen «offenen und interaktiven Prozess» (*ibid.*), der versucht, sowohl die medialen Veränderungen als auch die Position des Zuschauers, der Zuschauerin als historisch konkrete mit in den Blick einer Kinogeschichte als einer Geschichte der Kinoöffentlichkeit zu

11 Vgl. beispielsweise die Jubiläumsausgabe von *Screen* 2009 oder auch die Jubiläumskonferenzen der Society for Cinema and Media Studies 2009 («Mobilizing the Future/ Archiving the Past») und 2010 («Archiving the Future/Mobilizing the Past»).

nehmen. Die *Grand Theories* (Bordwell/Carroll 1996) finden keine einheitliche Zustimmung mehr, aber es gilt, auch sie – und darunter die psychoanalytische Film- oder Kinotheorie als eine ihrer wichtigsten Ausprägungen – noch einmal in den Blick zu nehmen, um die Fäden möglicherweise anders aufzunehmen.

Zudem figuriert für Habermas die Psychoanalyse als «das einzige greifbare Beispiel einer methodisch Selbstreflexion in Anspruch nehmenden Wissenschaft» (1973, 262), mit der er gegen den Positivismus, der in 1960er Jahren in den Natur-, aber auch der Geisteswissenschaft herrschte, Einspruch erheben konnte. Er begründet dieses Verständnis der Psychoanalyse mehrfach und insbesondere im Rekurs auf die *Praxis* der Psychoanalyse als Therapie: 1. Die analytische Therapie kann nicht ohne «Bezugnahme auf die Erfahrung der Reflexion» durchgeführt werden. 2. Die ihr eigene «kritische Überwindung der Bewusstseinsperren und das Durchdringen falscher Objektivationen» initiiert die «Aneignung eines verlorenen Stücks Lebensgeschichte» und nimmt «somit den Abspaltungsprozess» zurück. 3. «Sie ist Kritik in dem Sinne, dass der Einsicht die analytische Kraft der Auflösung», (von griechisch ἀναλύσειν: auflösen), «dogmatischer Einstellungen innewohnt». 4. Sie hängt vom «Gang einer Selbstreflexion des Kranken» ab, die «nur in Gang [bleibt], solange die analytische Erkenntnis gegen die motivationalen Widerstände durch *das Interesse an Selbsterkenntnis* angetrieben wird». 5. Die Einsicht, in der die Analyse mündet, soll dazu führen, dass sich das «*Ich* des Patienten in seinem durch die Krankheit repräsentierten Anderen als in *seinem* ihm entfremdeten *Selbst* wiedererkennt». Die analytische Erkenntnis ist deshalb zugleich eine «sittliche Erkenntnis». 6. Die Lehranalyse, die jeder praktizierende Psychoanalytiker zunächst absolvieren muss, lässt ihn auch die Rolle des Analysanden erfahren, nicht zuletzt deshalb macht der Psychoanalytiker «sich selbst zum Instrument der Erkenntnis, aber nicht durch Ausschaltung, sondern gerade durch den kontrollierten *Einsatz seiner Subjektivität*» (alle Zitate *ibid.*, 280–290, Herv.i.O.).

Diese Thesen von Habermas möchte ich aufgreifen und mit ihrer Hilfe mein Projekt konkretisieren: Manifestiert sich derart das selbstreflexive Interesse schon innerhalb der Psychoanalyse, müsste sich mit ihr auch eine Selbstverständigung in den Prozess der Filmwissenschaft einschreiben lassen. Anders formuliert: Ein gegenwärtiger Rekurs der Film-/Kinotheorie auf die Psychoanalyse hätte ihr Kerngeschäft – die Selbstreflexion – wieder aufzunehmen und für eine Analyse des Kinos und der Psychoanalyse fruchtbar zu machen.

Umgekehrt lässt sich freilich genauso fragen, inwiefern der Prozess der Selbstreflexion schon im Kino oder Film eine Rolle spielt. Fraglos gibt

es eine ganze Reihe Filme, die das Medium selbst ausstellen und betrachten. Noch wenig untersucht ist bislang aber die Selbstreflexion des kinematografischen Prozesses selbst, das heißt die Art, «wie das Kino in seinen Filmen im Lauf der Geschichte den Zuschauer oder das Zuschauen thematisiert und dargestellt hat»; diesen «Aspekt der oft ironischen Selbstreflexion von Film und Kino» bezeichnen Irmbert Schenk, Margrit Tröhler und Yvonne Zimmermann noch weitgehend als *terra incognita* der Zuschauerforschung (2010a, 14). Theoretisch ist dieses selbstreflexive Moment des Kinos schon erörtert worden: So hat beispielsweise Heide Schlüpmann die Philosophie mehrfach als «Vorgeschichte des Kinos» oder umgekehrt das Kino als Fortsetzung der Philosophie betrachtet.¹² Das Kino stellt für sie

eine Selbstaufklärung der bürgerlichen Gesellschaft dar, der gegenüber die ästhetischen Philosophien des 19. Jahrhunderts in einem Prozess der Selbstaufklärung und -auflösung philosophischer Konstruktion der Erkenntnis sich öffnen. (Schlüpmann 1998, 37)

Wie aber vertreten Filme als Medien diese Selbstaufklärung? Danach ließe sich einerseits in «Filmen-vom-Kino» suchen, andererseits könnten aber auch «Filme-von-der-Psychoanalyse» ein solch reflexives Potenzial aufweisen und kinematografisch wenden. Dieser Möglichkeit will ich an dieser Stelle nachgehen und untersuchen, welches Licht Filme als Sediment einer kinematografischen, aber auch psychoanalytischen Selbstreflexion auf das Verhältnis von Kino und Psychoanalyse werfen. Das heißt, ich möchte eine *Kinoanalyse* entwerfen, in der Filme selbst nach dem utopischen, erkenntnistheoretischen Potenzial des Kinos und der Psychoanalyse befragt werden.

Diese Untersuchung will ich einerseits kinotheoretisch wenden und fragen: Wie wäre das Verhältnis zwischen Kino und Psychoanalyse im Kontext einer *anderen* psychoanalytischen Film- oder Kinotheorie neu zu bestimmen? Lassen sich emphatisch andere Entwürfe einer produktiven Ergänzung von Psychoanalyse und Kino/Film konzipieren? Ist dies auch aus der Perspektive einer Filmwissenschaft oder einer Kinotheorie möglich? Kann sie sich von den alten strukturalistischen oder apparaturtechnischen Entwürfen absetzen und neue Perspektiven entfalten? Gelingt es ihr anhand des Rekurses auf das Potenzial der Selbstreflexion – und damit abweichend von den abstrakten Zuschauer- und Zuschauerinnenmodellen – einen an der individuellen Rezeption orientierten Entwurf der psychoanalytischen Kinotheorie zu entwickeln, der die spezifische Person, den spezifischen Film und das Verhältnis von Zuschauer oder Zuschauerin zur Leinwand berücksichtigt?

12 Vgl. insbesondere Schlüpmann 1989, 1998, 2002b, 2007.

Andererseits lässt sich der Blickwinkel auch metapsychologisch und epistemologisch verstehen und in seiner Fragestellung an die Psychoanalyse zurückgeben: Inwiefern differieren psychoanalytische und kinematografische Erkenntnis? Welche Mittel, die allein dem Kino offenstehen, lassen gleichwohl Erkenntnisse auch der Psychoanalyse zu? In welcher Weise überschreitet das Kino dabei gelassen die Tabus und Gesetze der Psychoanalyse, und wie führt es die Psychoanalyse mit anderen Mitteln fort?

Zuletzt lässt sich diese Re-Vision und Selbstreflexion mit Habermas auch als Einspruch gegen den Positivismus verstehen, dessen Tendenzen auch heute spürbar sind – so etwa in der Ablehnung der Psychoanalyse als wissenschaftsrelevanter «Disziplin» oder in der Verschulung der Filmwissenschaft im Zuge der Bologna-Reform. Diese Entwicklungen aber ziehen heute Einsprüche nach sich, die auf eine erkenntnistheoretische Relevanz zielen. So schreiben etwa die Veranstalter der Tagung «Wie generiert die Psychoanalyse ihr Wissen? Für eine neue Wissenschaftstheorie der Psychoanalyse» des Netzwerks Entresol (Zürich, November 2009):

Um zu einer der Psychoanalyse angemessenen Wissenschaftstheorie zu kommen, muss vielmehr gefragt werden, was in der Psychoanalyse als Tatsache gelten kann, unter welchen konkreten Bedingungen die Psychoanalyse ihr Wissen generiert und vermittelt und auf welchen verschlungenen Wegen aus der konkreten psychoanalytischen Erfahrung Theorien entstehen.

(www.entresol.ch/Tagungen; Zugriff 27.6.2010)

Ähnlich plädiert die Filmwissenschaft für einen neuen Zugang zur klassischen Theoriebildung, der dem «Theoretisieren» den Vorzug vor der strikten Theorie einräumt und auch die Selbstreflexion einbezieht:

The suggestion is that there could be a place in today's screen theorizing for a friendlier, a more modest, «cinepsychoanalysis,» a tool rather than an orthodoxy or a straitjacket – an approach that offers the means, in Rob Lapsley's words, to «continue the work of the text by other means»; and that, even accepting the notion of a «post-medium condition,» there is still some gain, in terms of theorizing, to be obtained from reframing psychoanalysis for any renewed conceptualization of moving image media. *(Kuhn 2009, 6)*

Für eine selbstreflexive, kritische Perspektive auf eine Neuverknüpfung von Kino/Film und Psychoanalyse, die eben genau den gegenwärtig notwendigen Einspruch gegen den Positivismus formuliert, scheinen dabei zwei Momente von Belang: Einerseits ein historischer Blick, der sowohl das Kino wie auch die Psychoanalyse als Projekte des 20. Jahrhunderts kulturanalytisch und sozial verortet, der sich auf den «Ausgangspunkt zurückwendet» (Habermas 1973 [1968], 9) und beiden zumindest rückblickend

eine Relevanz zusprechen kann. Andererseits ginge es auch um eine De-konstruktion der etablierten Zuschreibungen, theoretischen Formationen und wissenschaftlichen Institutionalisierungen (oder Ausschlüsse), die nicht nur die diesen inhärenten Herrschaftsmomente beschreiben kann, sondern ebenso versucht, sie anders anzuschauen und, wenn möglich, rückgängig zu machen und neu zu fassen.

Ausblick

Dieses Interesse soll in *Kinoanalyse – Plädoyer für eine Re-Vision von Kino und Psychoanalyse* vertreten werden. Ich will das Verhältnis von Kino/Film und Psychoanalyse neu als das zweier sich gegenseitig anziehender, selbstreflexiver Wissenskulturen verstehen, das nicht länger hierarchisch als eines zwischen einer Methode und einem Material, einer Hochkultur und einer Popkultur, einem Träger und einem Sediment gefasst wird. Es geht mir vielmehr um eine Rekonstruktion einer sich wechselseitig einflussierenden Begegnung, die auch die Gegenwart dieser Beziehung einer Revision unterziehen kann. Diese Re-Vision findet in der *Kinoanalyse* einen Begriff, ein Verfahren, das untersucht, wie beide, die Psychoanalyse und das Kino/der Film selbstreflexiv Wissen generieren und wie sich diese Wissensgenerierung kulturanalytisch und filmwissenschaftlich verorten lässt. Dieses re-vidierende Interesse will ich wie folgt vertreten:

In einem längeren theoriehistorischen Abschnitt (Kapitel 2) skizziere ich zunächst die Genese der psychoanalytischen Film- und Kinotheorie. Dabei liegt der Fokus auf der Frage, warum Filmwissenschaftler und Kinotheoretikerinnen insbesondere Anfang der 1970er Jahre auf die Psychoanalyse zurückgriffen. Wie entwarfen sie das Verhältnis von Kino und Psychoanalyse? Wie kommentierten sie ihre Motivation und Methodik? Welche psychoanalytischen Texte benutzten sie und warum genau diese? Was an ihrer Art der Verschränkung von Psychoanalyse und Kino löst heute Unbehagen aus und warum? Aufgrund der Vielfalt der psychoanalytischen Film- und Kinotheorie wird sich diese Arbeit auf einige zentrale Denkmodelle beschränken müssen. Ich werde dabei insbesondere die Genese der psychoanalytischen *Kinotheorie* in Frankreich und ihre Ausformung in strukturalistischen Apparat-Theorien bei Jean-Louis Baudry und in der Theorie vom imaginären Signifikanten bei Christian Metz verfolgen. In der Folge soll der eher *filmtheoretische*, semiologische Entwurf von Stephen Heath diskutiert werden, der auf französische Denkmodelle zurückgreift. Als dritte Facette der psychoanalytisch orientierten Kino-/Filmtheorie scheint mir Laura Mulveys feministischer Ansatz von entscheiden-