

»Melancholia«

Wege zur psychoanalytischen Interpretation des Films

PSYCHOANALYTISCHE BLÄTTER

34

**»Melancholia« –
Wege zur psychoanalytischen
Interpretation des Films**

herausgegeben von
Ralf Zwiebel und Dirk Blothner

Mit 24 Abbildungen

PSYCHOANALYTISCHE
BLÄTTER
Band 34

Vandenhoeck & Ruprecht

PSYCHOANALYTISCHE
BLÄTTER

Herausgegeben von Susann Heenen-Wolff, Brüssel,
und Jörg Wiese, Nürnberg.

- Band 29: Trauma und Wissenschaft
herausgegeben von André Karger
- Band 30: Vergessen, vergelten, vergeben, versöhnen?
herausgegeben von André Karger
- Band 31: Das Motiv der Kästchenwahl:
Container in Psychoanalyse, Kunst, Kultur
herausgegeben von Insa Härtel und Olaf Knellessen
- Band 32: Kino zwischen Tag und Traum
Psychoanalytische Zugänge zu »Black Swan«
herausgegeben von Dirk Blothner und Ralf Zwiebel
- Band 33: Orte des Denkens – mediale Räume
Psychoanalytische Erkundungen
herausgegeben von Insa Härtel, Lars Church-Lippmann,
Christine Kirchhoff, Anna Tuschling und Sonja Witte
-
-

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-525-46125-9

ISBN 978-3-647-46125-0 (E-Book)

Alle Abbildungen © Concorde Home Entertainment

© 2014, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen /
Vandenhoeck & Ruprecht LLC, Bristol, CT, U. S. A.
www.v-r.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen
Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.
Printed in Germany.

Satz: SchwabScantechnik, Göttingen
Umschlag: SchwabScantechnik, Göttingen
Druck und Bindung: ☉ Hubert & Co, Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt

Vorwort	5
<i>Ralf Zwiebel</i>	
Über psychoanalytische Arbeitsmodelle – Eine kurze Einführung in die filmpsychoanalytische Diskussion von <i>Melancholia</i>	7
<i>Marcus Stiglegger</i>	
Verführung zum Untergang – <i>Melancholia</i> als seduktives Konstrukt	26
<i>Gerhard Schneider</i>	
Das Container-Contained-Modell als Zugang zu Lars von Triers <i>Melancholia</i>	43
<i>Andreas Hamburger und Katharina Leube-Sonnleitner</i>	
Wie im Kino. Zur Filmanalyse in der Gruppe – Methodologie der psychoanalytischen Filminterpretation anhand von Lars von Triers <i>Melancholia</i>	72
<i>Dirk Blothner</i>	
Zur Methode der wirkungsanalytischen Filminterpretation	110

Gerhard Bliersbach

Lars von Triers Spiel mit dem Anti-Kino 131

Salek Kutschinski

Wie habe ich mich *Melancholia* angenähert? –
Rückblick auf eine persönliche Rezeptionsgeschichte . 146

Gerhard Bliersbach und Dirk Blothner

Transkription der Diskussion des Arbeitskreises Film-
psychoanalyse am 19. Januar 2013 in Mannheim 155

Ralf Zwiebel

Ein kurzer Rückblick auf die Beiträge 168

Die Autoren 180

Vorwort

Wie gehen Psychoanalytiker vor, wenn sie sich mit einem Film beschäftigen? Wie entstehen psychoanalytische Filminterpretationen? Diese Fragen haben sich aus dem wachsenden Interesse entwickelt, das dem Film seit vielen Jahren von der Psychoanalyse entgegengebracht wird, und sie vereinen einen Kreis von Filmpsychoanalytikern, die darüber miteinander im Gespräch sind. In diesem Buch werden zum ersten Mal ihre Arbeitsmodelle ausführlich dargestellt, diskutiert und voneinander abgegrenzt. Die zusammengestellten Beiträge sind aus einer Klausurtagung entstanden, die im Januar 2013 in Mannheim stattfand. Es kamen dreizehn Psychoanalytiker und Filmwissenschaftler zusammen, um ihren Umgang mit *Melancholia*, dem viel diskutierten Werk von Lars von Trier, darzustellen und zu erörtern. Da die Diskussion fruchtbar verlief, konstituierte sich aus ihren Teilnehmern am Ende der Tagung der »Arbeitskreis Filmpsychoanalyse«. Er beschloss, die begonnenen Gespräche – insbesondere auch mit der Filmwissenschaft – weiterzuführen. Ziel des Arbeitskreises ist es, der sich in großer Geschwindigkeit ausbreitenden Filmpsychoanalyse einen Rahmen zu bieten, in dem ihre methodischen Grundlagen reflektiert und entwickelt werden können.

Der Beitrag »Über psychoanalytische Arbeitsmodelle – Eine kurze Einführung in die filmpsychoanalytische Diskussion von *Melancholia*« von Ralf Zwiebel bietet eine grund-

legende Reflexion des psychoanalytischen Umgangs mit Filmen, auf die der Autor am Ende des Buchs noch einmal zusammenfassend zurückkommt. In den weiteren Beiträgen stellen ein Filmwissenschaftler und fünf Psychoanalytiker ihre Sicht auf *Melancholia* dar und explizieren dabei zugleich ihre persönlichen Arbeitsmodelle. Die Reihenfolge der einzelnen Arbeiten sucht das Spannungsverhältnis von deutendem Zugriff auf der einen und mitbewegendem Erleben auf der anderen Seite abzubilden. Ansätze, die sich mehr von gegebenen Konzepten leiten lassen, machen den Anfang und Untersuchungen, die nah am unmittelbaren Erleben bleiben, schließen die Reihe ab. In der Mitte findet man Beiträge, die sich eher zwischen den beiden Seiten bewegen. Im Anschluss daran präsentieren Gerhard Bliersbach und Dirk Blothner das Protokoll einer zweistündigen Diskussion auf der oben erwähnten Klausurtagung, bei dessen Lektüre die Leser die einzelnen Positionen in einem lebendigen Gespräch wiederfinden können.

Die Herausgeber möchten mit diesem Buch den Grundstein legen für eine fundierte Reflexion des psychoanalytischen Zugangs zum Film und hoffen, damit auch mit anderen interessierten Kollegen und Filmwissenschaftlern in Austausch zu kommen.

Ralf Zwiebel und Dirk Blothner

Ralf Zwiebel

Über psychoanalytische Arbeitsmodelle – Eine kurze Einführung in die filmpsychoanalytische Diskussion von *Melancholia*

Wer braucht die Filmpsychoanalyse?

Wenn der Psychoanalytiker über Filme – einzelne Spielfilme, Filme eines Regisseurs oder aus einer bestimmten geschichtlichen Epoche – schreibt oder mit einem Publikum diskutiert, spricht man heute gern von »Filmpsychoanalyse«. Diese kann man in den größeren Rahmen einer psychoanalytischen Ästhetik oder Kunstpsychoanalyse einordnen, die Literatur, bildende Kunst, Theater und Musik aus einer psychoanalytischen Perspektive untersucht und diskutiert. Die dabei aufgeworfenen kritischen Fragen nach dem methodischen Zugang und Selbstverständnis gelten auch für die Filmpsychoanalyse (Reiche, 2011; Angeloch, 2013). Diese lassen sich in folgender Kernaussage für den Psychoanalytiker verdichten: »Das Kunstwerk braucht uns nicht; aber wir brauchen das Kunstwerk« (Reiche, 2011, S. 306). In Variation dieser Behauptung, die es im weiteren Verlauf dieser einführenden Überlegungen allerdings zu überdenken gilt, könnte man auch fragen: »Braucht« man ein weiteres Buch über Filmpsychoanalyse? Um nicht von vornherein am »Brauchen« hängen zu bleiben, sei dieser zentrale Punkt affirmativ auf ein »Wozu?« eingegrenzt: Die zunehmenden filmpsychoanalytischen Aktivitäten in Form von Publika-

tionen, öffentlichen Filmdiskussionen und Dialogen zwischen Filmwissenschaftlern, Künstlern, Regisseuren und Psychoanalytikern auf Konferenzen signalisieren zumindest ein wachsendes Interesse, das allerdings immer wieder mit einem grundlegenden Problem konfrontiert, das in diesem Beitrag und den folgenden Beiträgen weiter erforscht werden soll. Das Problem nämlich, was die Spezifität des filmpsychoanalytischen Zugangs – etwa im Gegensatz zum durchschnittlichen Zuschauererleben oder dem Zugang des Filmwissenschaftlers – ausmacht. Diese grundlegende Frage möchte ich zugespitzt so formulieren: Können das Filmerleben und das Filmverständnis des Zuschauers (sei er Laie oder Spezialist) durch den psychoanalytischen Kommentar vertieft, erhellt, ja verlebendigt werden?

Die Verlebendigung des Filmerlebens

Die »Verlebendigung« dient hier also als ein erstes, zentrales Stichwort, da dies einen gemeinsamen Bereich der psychoanalytischen Situation und der ästhetischen Erfahrung in grundlegender Weise berührt. Am Beispiel der Traumerfahrung lässt sich dies kurz veranschaulichen: Wenn man mit Moser und von Zeppelin den geträumten, den erinnerten und den erzählten Traum unterscheidet und dabei diesen Transformationsprozess von den präsentischen Bildern des unmittelbaren Traumerlebens und seiner Umsetzung in einen inneren und gesprochenen Text im Auge hat, so kann dieser unvermeidliche Umwandlungsprozess die analytische Beziehung und Erfahrung vertiefen, verlebendigen, aber auch verhindern, verdecken oder sogar »abtöten« (Moser u. von Zeppelin, 1996).

Vergleicht man dieses Traumschicksal mit der unmittelbaren, der erinnerten und der erzählten Filmerfahrung, so kann man hier etwas Vergleichbares beobachten. Robert Bresson hat in seinem berühmten und oft zitierten Ausspruch die-

Über psychoanalytische Arbeitsmodelle

sen kreativen Transformationsprozess als einen Prozess des Lebendigwerdens und Abtötens für den Künstler, aber auch für den Zuschauer angedeutet: »Mein Film wird ein erstes Mal geboren in meinem Kopf, stirbt auf Papier, wird wiedererweckt durch die lebenden Personen und die wirklichen Gegenstände, die ich verwende, die getötet werden auf Filmmaterial, aber die, in eine bestimmte Ordnung gebracht und auf eine Leinwand projiziert, wieder aufleben wie Blumen im Wasser« (Bresson, 2007, S. 22 f.). In Anlehnung an dieses Zitat könnte man ein zentrales methodisches Problem der Filmpsychoanalyse formulieren: Die unmittelbare, präsentische Filmerfahrung wird durch einen Reflexions- und Erinnerungsprozess des Zuschauers unweigerlich ein Stück »getötet« – die präsentischen Filmbilder werden zu Erinnerungen, Gedanken und Worte als gesprochener oder geschriebener Text; diese unmittelbare Filmerfahrung und ihre Umwandlung in einen »Text« können aber »wieder aufleben wie Blumen im Wasser«, wenn dieser die ursprüngliche Filmerfahrung wieder »auferstehen« lässt.

Diese »Wiederauferstehung« wäre dann wohl am ehesten als eine durch emotionale Einsicht der Filmerfahrung hervorgerufene Veränderung der Sicht auf die Welt und das eigene Selbst des Zuschauers zu verstehen: »Ein Film, ein Buch, eine Fernsehserie ist nichts, wenn darin nicht auch die Forderung steckt, das eigene Leben zu überprüfen« (Seidl, 2011). Hier sei nicht zwischen »überprüfen« und »verändern« unterschieden, sondern die selbstreflexive Bewegung besonders betont. Bieri beschreibt den Zusammenhang von Bildung und kultureller Identität, wobei er zwischen »Kultur als Gekanntes und Gelebtes« unterscheidet. Bezogen auf die Filmerfahrung würde man von einem Aneignungsprozess sprechen, der aus dem gekannten Film einen »gelebten« oder »lebendigen« Film macht, der damit Relevanz für mein eigenes Leben gewinnt. Dies wäre eine andere Beschreibung der »Verlebendigung« (Bieri, 2011).

Aber welches sind die Voraussetzungen, damit diese Art der »Verlebendigung« möglich wird, und welche Rolle spielt

dabei der psychoanalytische Kommentator? Denken wir ihn oder sie hier nicht als eine Art »Hebamme«, die einen Geburtsvorgang ästhetischer Art erleichtert oder sogar ermöglicht? Und was unterscheidet den Psychoanalytiker von einem anderen Dialogpartner, sei dieser ein Freund, ein Filmkritiker, ein Filmwissenschaftler oder ein Künstler?

Die Priorität der psychoanalytischen Methode

Will man den Psychoanalytiker nicht in einer esoterisch anmutenden Weise zu einem »Priester des Unbewussten« stilisieren – nicht wenige erliegen manchmal dieser Versuchung –, sondern seine spezifische Erfahrung darin begründet sehen, dass er als »Hüter der analytischen Situation« eine Fähigkeit entwickelt, diese in ihrer einzigartigen »Beziehung zum Unbekannten« (Laplanche, 2004) zu generieren, aufrechtzuerhalten und schließlich auch zu beenden, so lassen sich die spezifischen Zugänge und die Kompetenzen des Analytikers präzisieren. Dabei wird in der Regel zuerst auf Freuds Definitionen zurückgegriffen, die verstreut in seinem umfangreichen Werk immer wieder auftauchen, wenn er beschreibt, wie der Psychoanalytiker sich selbst und seine Tätigkeit zu verstehen habe und vor allem, wann diese seine Tätigkeit als eine psychoanalytische aufzufassen sei: die Psychoanalyse als Untersuchungsmethode unbewusster Prozesse, als Behandlungsmethode für Neurosen, als allgemeine Psychologie mit genau dieser Priorität des Methodischen (Freud, 1923), als Umgang mit Übertragung und Widerstand (Freud, 1914), als Forscher und Heiler (Freud, 1926) oder noch genereller als Metapsychologe. Letzteres impliziert eine interkontextuelle Betrachtung der seelischen Vorgänge in der analytischen Situation nach den Dimensionen des Bewusstseins bzw. Unbewussten, des innerseelischen Kräfteverhältnisses, der Konflikthaftigkeit, der Struktur der Persönlichkeit, der Genese und der Intersubjektivität (Müller-Pozzi, 2011).

Über psychoanalytische Arbeitsmodelle

Mehr als früher wird aber heute anerkannt, dass der Analytiker in und durch seine konkrete klinische Arbeit diese relativ abstrakte Theorie durch einen Aneignungsprozess individualisieren wird. Mit anderen Worten: Er entwickelt eine »private Theorie« (Sandler, 1983) oder ein individualisiertes Arbeitsmodell (Will, 2008), das als eine angeeignete Legierung von offizieller Theorie, klinischer und persönlicher Erfahrung durch den individuellen Psychoanalytiker zu verstehen ist (wie wird die Problematik des Patienten konzeptualisiert, wie der mögliche Veränderungsprozess, wie der eigene Beitrag zur analytischen Beziehung etc.).

Tuckett (2007) stellt dazu die denkbar einfache Frage: Was ist der Unterschied zwischen einer alltäglichen und einer analytischen Gesprächssituation? Und antwortet ebenso grundlegend: die Entwicklung eben jenes Arbeitsmodells durch den Psychoanalytiker, in dem die expliziten und impliziten Grundannahmen des seelischen Geschehens mehr oder weniger wirksam reflektiert werden. Dieses Arbeitsmodell ist als ein Erklärungsmodell anzusehen, das »basale, häufig durchaus beobachtbare soziale Interaktionsmuster, denen implizite Annahmen zugrunde liegen, erklären hilft. Es stützt sich auf die [...] Annahme, dass die meisten Dinge, die von außen sinnlos erscheinen, sehr wohl einen Sinn ergeben, wenn man sie von innen her sieht« (Tuckett, 2007, S. 1052). Das »abwartende Zuhören« des Analytikers, das von außen betrachtet durchaus befremdlich erscheinen mag, wird verständlich, wenn man die psychoanalytischen Grundannahmen der neurotischen Genese, der Veränderungsmöglichkeiten, der Bedeutung unbewusster Prozesse etc. in Betracht zieht.

Als veranschaulichende Metapher für die Entwicklung und Aktivierung eines Arbeitsmodells könnte man an das Bild einer Brille denken: Im Alltag verhält sich der durchschnittliche Mensch wie ein naiver Realist, der sich selbst und die Dinge der Welt seiner Wahrnehmung entsprechend erlebt und bewertet (mit all den Komplikationen, die dies verursacht, da die Existenz und Wirkung der »Brille« unerkannt bleiben); die

Aktivierung eines Arbeitsmodells ist wie das Bewusstwerden der unvermeidlichen »Brille«, die den Analytiker als relativierenden Pluralisten hervortreten lässt, da verschiedene Sichtweisen je nach Struktur und Einstellung der »Brille« realisiert werden. Die Einrichtung der »working parties« der European Psychoanalytic Federation (EPF), in denen die konkrete Arbeitsweise einzelner Psychoanalytiker genau untersucht wird und über die Tuckett detailliert berichtet (Tuckett, 2007; 2011), kann man als eine Erforschung der individuellen professionellen »Brillen« in einem kollegialen Diskurs verstehen; dies ist wie eine Klärung der Kohärenz, Wirksamkeit und Evidenz der eigenen Arbeitsmodelle der beteiligten Psychoanalytiker zu betrachten. Für die hier interessierende Frage nach der Besonderheit der psychoanalytischen Filmdeutung würde man nach dieser Vorstellung weniger von den allgemeinen Freud'schen Abstraktionen ausgehen, sondern nach dem Arbeitsmodell des jeweiligen klinischen Psychoanalytikers fragen, das er für seinen analytischen Zugang zum Film entsprechend modifizieren wird, da die analytische Situation und die des Kinos nur begrenzt vergleichbar ist. Es wird also um die Frage gehen, wie sich das individuelle Arbeitsmodell des klinischen Analytikers auf seine filmpsychoanalytische Methode auswirken wird.

Kurzer Vergleich zwischen klinischem und filmpsychoanalytischem Arbeitsmodell

Es sind vor allem zwei Aspekte bei der Modifikation der jeweiligen Arbeitsmodelle von der Klinik zum Kino zu bedenken: zum einen die Unterschiede und Ähnlichkeiten im Setting der analytischen Sitzung und des Kinos und zum anderen die Erkenntnis, dass jeder Analytiker ein individualisiertes Arbeitsmodell entwickelt, das allerdings auch noch weiter differenziert werden kann (nämlich generell, spezifisch für jeden einzelnen Patienten und aktuell für jede neue Sitzung).

Über psychoanalytische Arbeitsmodelle

Ist die analytische Situation grundsätzlich und in einem ganz konkreten Sinne bipersonal zu verstehen, so gilt dies nur im übertragenen Sinn für die Kinosituation; Schneider hat diese Form der Begegnung mit einem Film als Ganzes als »Quasi-Person« beschrieben: »[...] der Unterschied besteht in der Art der Konzeptualisierung des Anderen als Objekt oder als Gegenüber der Beschäftigung« (Schneider, 2008, S. 21). Bliersbach versteht das Kinoerlebnis als einen seelischen Bewegungsprozess des Zuschauers, den er mit einer »Reise« oder einem »Besuch« vergleicht (Bliersbach, 2012).

Als weiterer, wesentlicher Unterschied ist die Modalität der Wahrnehmung zu beachten, die sich in der analytischen Beziehung primär auf das Hören im Sinne der »talking cure«, im Kino auf das Sehen und Schauen fokussiert. Die oft zu schnelle Konstruktion eines filmischen Narrativs – analog der Rekonstruktion der Lebensgeschichte des Analysanden – reflektiert die ungenügende Beachtung dieser zentralen Differenz. Des Weiteren gilt für die Modifikation des klinischen Arbeitsmodells bei der Beschäftigung mit einem Film, dass der Filmpsychoanalytiker jeden Film seinem individualisierten Arbeitsmodell entsprechend auf seine spezifische Weise erleben und interpretieren wird. Dies bedeutet aber auch, dass das filmpsychoanalytische Arbeitsmodell nicht nur von Film zu Film, sondern auch bei mehrfachem Sehen desselben Films variieren kann – dies entspricht dem Prozessgeschehen in der analytischen Arbeit. Daraus folgt allerdings keine Beliebigkeit, sondern die Notwendigkeit, das eigene methodische Verständnis und das interpretative Vorgehen zu erläutern und auf Kohärenz, Evidenz und Überprüfbarkeit zu achten.

Aus diesen nur angedeuteten Überlegungen ergibt sich die Frage, ob nicht jeder filmpsychoanalytische Kommentar (in welchem Rahmen auch immer) einen jedenfalls kurzen Hinweis auf das eigene filmpsychoanalytische Arbeitsmodell (generell und für den kommentierten Film) enthalten sollte, um die Prämissen des Zugangs für den Leser oder Zuhörer zugänglich zu machen. Dies ist bislang keineswegs die Regel;

dieses Buch stellt eine Fortsetzung erster Ansätze in dieser Richtung dar (Zwiebel u. Mahler-Bungers, 2007; Blothner u. Zwiebel, 2012).

Bemerkungen über das eigene klinische Arbeitsmodell

Es ist hier also unvermeidlich, einige knappe Bemerkungen über das eigene klinische Arbeitsmodell zu machen, um die Modifikation und Transformation zum filmpsychoanalytischen Arbeitsmodell sichtbar zu machen. Dieses individuelle Arbeitsmodell fokussiert die innere Arbeitsweise des Psychoanalytikers in der Sitzung, die sich als bipersonal, bipolar und bifokal verdichtend charakterisieren lässt (Zwiebel, 2007a; 2013). Mit bipersonal ist die grundlegende analytische Beziehung angesprochen (Analysand und Analytiker bringen als analytisches Paar gemeinsam die analytische Situation hervor); mit bipolar ist die grundlegende Haltung des Analytikers thematisiert (als ein spannungsvolles Oszillieren zwischen einem »persönlichen Pol« und einem »technischen Pol«, wie sich dies beispielsweise in der Haltung der teilnehmenden Beobachtung ausdrückt); und mit bifokal ist eine spezifische Wahrnehmungseinstellung angesprochen (in der die auftauchenden klinischen Phänomene sowohl aus einer zentrifugalen »Fernsicht« als auch einer zentripetalen »Nahsicht« und ihrem Wechselspiel untersucht werden).

Diese Differenzierung ist allerdings künstlich und berührt unterschiedliche Abstraktionen, wodurch ein im Grunde einheitlicher Prozess gedanklich getrennt wird. Sehr klar bringt Poland meine persönliche Auffassung über diese analytische Arbeitsweise zum Ausdruck: »Ich schlage vor, dass es die disziplinierte Verwendung des eigenen Selbst des Analytikers ist, die im Grunde als Medium für die emotionale Selbsterkundung des Pat. dient, wodurch sich klinische Psychoanalyse von anderen Therapieformen unterscheidet« (Poland, 2012, S. 9). Die kontinuierliche Einübung in diese innere Arbeits-

Über psychoanalytische Arbeitsmodelle

weise ist als »disziplinierte Verwendung des Selbst« des Analytikers zu verstehen – man könnte auch von der »disziplinierten Selbstreflexion« sprechen (siehe die Diskussion in diesem Band) –, die aber ganz in den Dienst des Analysanden im Sinne einer Förderung der analytischen Beziehung gestellt wird. Die Bedeutung der »disziplinierten Verwendung des eigenen Selbst« ergibt sich vor allem daraus, dass es in der Psychoanalyse um die Beziehung zum Unbekannten, zum Unbewussten geht, in das auch der Analytiker unvermeidlich eingelassen ist. Man könnte auch von einer Einübung in das Nichtwissen und Nichtverstehen sprechen, das eine erhebliche Toleranz für Ungewissheit zur Voraussetzung hat. Am Beispiel der Bifokalität lässt sich knapp erläutern, wie der Analytiker zur Generierung der analytischen Situation beiträgt: Das eigene Erleben in der analytischen Begegnung (die »Nahsicht«) wird ebenso beachtet wie das Wahrnehmen und Erleben des Analysanden (die »Fernsicht«); das eigene Erleben wird durch die Beachtung des Nichtwissens, Nichtverstehens, der Brüche und Widersprüche (als Ausdruck des »Unbekannten«) im Vergleich zum Erleben des Anderen zum »Medium für die emotionale Selbsterkundung« des Analysanden, wie dies Poland ausgedrückt hat. Abstrakter formuliert spricht man von Gegenübertragungsanalyse, die für die Entwicklung und Aufrechterhaltung der freien Assoziation und der gleichschwebenden Aufmerksamkeit wesentlich ist.

Das modifizierte filmpsychoanalytische Arbeitsmodell

Was bedeutet dies nun für die Annäherung des Analytikers an einen Film und für die Vermittlung seiner Erfahrung an einen Zuschauer, bei dem der Film »wie Blumen im Wasser wieder aufleben« kann? Wie kann man also die vergangene Filmerfahrung »wässern«, eine Art »Erweckungsvorgang« auch im Sinne einer Nachträglichkeit ermöglichen und was sind dazu mögliche Komponenten? Wenn man davon ausgeht, dass bei

aller Berücksichtigung der Unterschiede zwischen der klinischen Situation und des Kinos der Filmpsychoanalytiker sein modifiziertes Arbeitsmodell auf die filmspezifische Situation anwendet – also auch hier die bipersonale, bipolare und bifokale innere Arbeitsweise zur Wirkung kommen lässt –, dann lassen sich folgende Kontexte näher beschreiben:

In der *bipersonalen* Einstellung geht es um die Auffassung eines Dialogs zwischen Film, Filmen, Filmkünstler und dem Psychoanalytiker, wobei man wie schon angesprochen von einem »Quasi-Dialog« sprechen müsste, denn es ist fast immer ein fiktiver Dialog im Gegensatz zum realen Gespräch zwischen Analytiker und Analysand. Als Filmpsychoanalytiker begeben sich dabei in einen meist inneren Dialog mit dem Regisseur, seinem Werk, den Protagonisten und dem Film als Ganzem (der Regisseur als »Kollege« oder als »Visu-Psychoanalytiker«, wie dies Schneider, 2008, formuliert hat). Ich begeben mich dabei noch spezifischer formuliert in einen Dialog zwischen seiner und meiner »Theorie« (über zentrale menschliche Thematiken und den darin zum Ausdruck kommenden Alltagsmodellen), seiner und meiner Veränderungstheorie (wie sind Veränderungen von Menschen möglich, auch außerhalb therapeutischer Modelle) und in einen selbstreflexiven Dialog, etwa in der Auffassung vom Film als ungeträumten Traum des Analytikers oder Zuschauers. Der Regisseur »träumt« mit seinem Film die ungeträumten Träume des Zuschauers, in dem er Bilder für das bislang Unbekannte und Unausprechliche findet. In eindrücklicher Weise beschreibt dies P. Roth unter dem Motto des »Stimmenbrunnens«: Modifiziert für die Filmpsychoanalyse könnte man von dem Finden der Stimmen des eigenen Unbewussten sprechen, der Stimme, die uns von außen begegnet (zum Beispiel in Form des Films), und das Finden der eigenen Stimme, in dem das Äußere (der Film) mit dem Inneren (des Zuschauers) verbunden wird (Roth, 2012; Zwiebel, 2008). Den erwähnten Beziehungsaspekt zwischen dem Filmpsychoanalytiker und einem spezifischen Film als »Quasi-Per-

Über psychoanalytische Arbeitsmodelle

son« beschreibt ein vergleichbares Vorgehen wie mit einem Patienten, nämlich die intensivere »Beziehung« mit einem Film, seinen Protagonisten und seiner Thematik, und zwar durch häufiges Sehen, Nachdenken, Schreiben und Diskutieren (Schneider, 2008). Der einzelne Film bekommt damit eine besondere emotionale Besetzung, die im günstigen Fall auch dem Leser oder dem Filmzuschauer vermittelt werden kann, der dann Zugang zu seinen nichtgeträumten Träumen, seiner eigenen ihm bislang unbekanntem »Stimme« gewinnt.

Die *bipolare* Einstellung beschreibt die spezifische Haltung des Filmpsychoanalytikers beim Betrachten und Nachbetrachten eines Films. Schaut er wirklich anders als der gewöhnliche Zuschauer? Sicherlich nicht immer. Aber man kann vermuten, dass er aufgrund seiner klinischen Erfahrungen besondere Antennen oder Rezeptoren entwickelt hat, die bei bestimmten Filmerfahrungen aktiviert werden. Bei einer Aktivierung der teilnehmenden Beobachtung – ein oszillierender Spiralprozess zwischen naivem Schauen und einem methodisch-technischen Vorgehen (siehe den Beitrag von Blothner in diesem Band) – fängt er dann an, auch seine eigenen Reaktionen stärker zu berücksichtigen und sie in Verbindung mit den Bildern und der Thematik des Films, aber auch seiner eigenen Person und seiner Geschichte zu bringen. Vermutlich hat er dann eine besondere Sensibilität für Brüche, Widersprüche, Unverständliches, auftauchende Fragen, Verwirrendes im Film, die einen Deutungswunsch dem Träumen vergleichbar auslöst. Hier ist der Analytiker dann plötzlich in ganz vertrautem Gebiet, denn dies erlebt er alltäglich in seiner Arbeit mit seinen Analysanden: Vieles bleibt auch dort erst einmal unverständlich, auch die mitgeteilten Erzählungen, Assoziationen, Bilder und Träume seines Analysanden. Die so wesentliche Tugend des Analytikers, die man als Geduld und eine »forschende Grundhaltung« (Leuzinger-Bohleber, 2007) beschreiben kann, kann sich an dieser Stelle der Filmerfahrung gegenüber voll entfalten. Der fast unbegrenzte Bedeutungsüberschuss eines Films ist hier durchaus mit dem

einer analytischen Sitzung vergleichbar: Im Grunde kann man diesem nur durch eine besondere Toleranz für Unge-
wissheit, Nichtverstehen und einer Abstinenz gegenüber vor-
eiligen Deutungen (die sogenannte »wilde Analyse«) bege-
gen. Wird also diese spezifische Kompetenz des Analytikers
durch einen Film geweckt – und das muss allerdings keines-
wegs die Regel sein –, dann entwickelt sich gerade durch den
beschriebenen Bedeutungsüberschuss und die aufgeworfenen
Fragen ein Deutungswunsch, der, so eine weitere Hypothese,
zur Entstehung oder auch Entdeckung einer zentralen Deu-
tungsphantasie des Filmpsychoanalytikers führt. Diese kann
man als Ausdruck der latenten Interpretationsmuster verste-
hen, mit denen Menschen generell die Welt, ihr Selbst und
die kontinuierlichen Lebenserfahrungen einordnen – und dies
im speziellen Fall des Filmpsychoanalytikers geformt durch
sein psychoanalytisches Vokabular. Die intensivere Beschäf-
tigung mit einem spezifischen Film kann man dann als die
Ausarbeitung dieser zentralen Deutungsphantasie auffassen,
die nicht selten in ein schriftliches oder mündliches Deu-
tungsopus mündet. Auf diese Weise macht sich der Filmpsy-
choanalytiker immer wieder seine »Brille« bewusst, mit der
er die Welt und sich selbst betrachtet: Er überwindet damit
ein Stück weit den naiven Realismus des normalen Filmzu-
schauers. Lässt der Filmpsychoanalytiker diesen gleichsam
»normalen« Zuschauer an diesem Prozess nachvollziehbar
teilnehmen, dann kann so etwas wie eine »Erweckung« oder
eine »Wässerung« der Filmerfahrung, eine Verlebendigung,
beim Zuschauer entstehen, etwa auch in der Form, dass der
Zuschauer in Kontakt mit seinen eigenen latenten Interpre-
tationsmustern kommt, einen Zugang zu seiner eigenen »Brille«
oder seiner eigenen »Stimme« des Unbewussten bekommt
und erst dann auch seine Filmerfahrung kritisch hinterfra-
gen und modifizieren kann.

Die *bifokale* Einstellung betont die spezifische Wahrneh-
mungseinstellung des Filmpsychoanalytikers, die ich in einer
Wechselbeziehung zwischen der zentrifugalen, distanzieren-

Über psychoanalytische Arbeitsmodelle

den »Fernsicht« und der zentripetalen, identifizierenden »Nahsicht« sehe. Zur »Fernsicht« gehört danach die genauere Betrachtung der formalen Aspekte des Films (der Duktus und die Gestaltung der Filmsequenzen, die Gestaltung der Narration, die Beziehung von Bild und Dialog, die Farbgestaltung, Musik etc.), der historische bzw. zeitliche Hintergrund, die Analyse der Psychodynamik der Protagonisten (vielleicht sogar vergleichbar einer psychoanalytischen Krankengeschichte), die Beachtung des thematischen Hintergrundes (am Beispiel eines Filmes wie »Black Swan« von Darren Aronofsky beispielsweise die Thematisierung von Metamorphose und Perfektion), die spezifische Beachtung und Einordnung des jeweiligen Genres (etwa das Subgenre »Psychoanalyse im Film«) oder auch Beachtung der Stilmittel eines jeweiligen Regisseurs oder einer bestimmten Filmepoche (Besonderheiten des Stummfilms oder Filme einer bestimmten zeitlichen Epoche, siehe Bliersbachs Untersuchung des deutschen Nachkriegsfilms, geplant 2014).

Unter der »Nahsicht« könnte man die identifizierende Bewegung verstehen, in der man sich beispielsweise empathisch den Bildern, der Thematik oder der Hauptfigur des Films annähert. Hier entdeckt der Filmzuschauer sich selbst, seine eigenen Konflikte, seine Lebensgeschichte in der Thematik oder in den Filmfiguren, etwa in einem Film wie Hitchcocks »Vertigo«, wenn man Scotties Höhenangst bei sich selbst erlebt, also den »Scottie« in sich selbst entdeckt; oder die Thematik der Katastrophe in *Melancholia* in den eigenen Ängsten vor kosmischen, relationalen oder professionellen Katastrophen entdeckt. Diese identifizierende »Nahsicht« führt also zu einer Selbsterfahrung, die aber durch den notwendigen Rückbezug zur »Fernsicht« nicht naiv bleibt – diese Naivität entspräche der »normalen« Filmerfahrung, bei der die unbewusste Identifizierung zwar vom Filmemacher intendiert ist, aber vom Zuschauer in der Regel nicht vertiefend reflektiert wird –, sondern gerade durch die distanzierende »Fernsicht« im günstigen Fall durch die emotionale Einsicht (dieser

Film hat etwas mit meinem Leben zu tun) zu einer durchaus auch nachträglichen »Verlebendigung« der Filmerfahrung führen kann. Es ist, als ob man sich nicht nur der grundsätzlichen »Brille« der Selbst- und Welterfahrung bewusst wird, sondern auch der Art dieser Brille, die einer bifokalen Gleitsichtbrille gleicht, mit der man in die Ferne, aber auch in die Nähe abwechselnd schauen kann. Die schon erwähnte Arbeit von Roth erscheint mir selbst durchdrungen von diesem »bifokalen Blick«, etwa wenn er beschreibt, wie er mit seinem Auto durch das ihm fremde Los Angeles fährt, dabei auf der Audiokassette eine Geschichte von Johan Peter Hebel hört und dies in Verbindung mit den realen, aktuellen Dingen zu bringen versucht: »Ich werde reden vom Wunsch, das Ferne nah zu bringen, von einer Sehnsucht mithin, der Einsicht auch, im Fernen immer wieder auch das Allernächste zu finden [...]. Ich habe mir das fremde Land durchs Eigene, Nächste angeeignet« (Roth, 2012, S. 11).

Für den Film bedeutet dies, in dem zunächst Fremden das Vertraute, das Eigene zu entdecken und sich dies anzueignen im Sinne einer Verlebendigung mittels Erinnerung, emotionalem Erleben und Entdeckung der eigenen, vorher unbewussten Bilder. Bei der Beschäftigung mit einem Film wie *We Need to Talk About Kevin* (GB, 2012), bei der es sich um den Versuch einer Mutter handelt, den Amoklauf ihres Sohnes (ein School Shooting) zu begreifen und zu verarbeiten, ginge es also nicht nur allgemein um dieses gesellschaftliche Phänomen, die Frage von Verantwortung bei der Elternschaft, der möglichen Zunahme von Gewalt etc., sondern um die ganz persönliche Auseinandersetzung mit der eigenen Elternschaft. Gerade dieses Beispiel macht aber noch einmal deutlich, dass jeder Filmzuschauer und auch der Filmpsychoanalytiker spezifische Rezeptoren als Ausdruck seiner eigenen Geschichte und Persönlichkeit hat, mit denen er sich auf einen Film einlassen oder auch nicht einlassen wird.

Das Spezifische des filmpsychoanalytischen Zugangs

Gerade am Beispiel der bifokalen Wahrnehmungseinstellung des Filmpsychoanalytikers kann man das Spezifische und das Besondere – auch im Vergleich etwa zu filmkritischen oder filmwissenschaftlichen Arbeiten – noch einmal stärker herausarbeiten. Die Vorgehensweise der Filmwissenschaftlicher ist sehr viel stärker zentrifugal betont, während der zentripetale Pol eher implizit bleibt. Es ist also gerade diese bipersonale, bipolare und bifokale Modalität des Zugangs zu einem Film oder dem Filmwerk eines Filmkünstlers, in der man das Spezifische des filmpsychoanalytischen Kommentars erkennen kann. Blothner beschreibt dies in seinem Vokabular in der Form zweier Polaritäten von »naivem Schauen« und »methodisch-technischem Vorgehen« auf der einen Seite und »persönlichem Berührtsein« und »theoretischem Durchdringen« auf der anderen Seite, die sich in ihrer Mitte als das »Ganze« des Filmerlebens und seiner Verlebendigung realisieren (siehe den Beitrag von Blothner in diesem Band).

Blothner hat dies am Beispiel von *No Country for Old Men* der Coen-Brüder exemplarisch gezeigt. Mittels der Erforschung unterschiedlicher Zuschauererfahrungen dieses Films mit Hilfe direkter Befragung zeichnet er drei Wirkungsmuster dieses Films nach, die sich auf die Erfahrung und Verarbeitung von Gewalt beziehen: Überwältigtwerden, Erkennen der eigenen Gewaltbereitschaft und der abstandnehmende, reflektierende Umgang mit der Gewalt. Die eigene Filmerfahrung dieses Films wird durch diesen Kommentar nachträglich vertieft und dann »verlebendigt«, wenn die »Nahsicht« aktiviert werden kann (Blothner, 2010).

Ein anderes Beispiel ist die horizontale Betrachtung von Filmwerken eines Künstlers wie etwa die Arbeit von Mahler-Bungers über Polanski oder Schneiders Arbeit über das narzisstische Universum in Hitchcocks berühmten Filmen *Vertigo*, *North by North West*, *Psycho* und *Birds* (Mahler-Bungers, 2004; Schneider, 2014). Hier wird ein latenter Subtext für den Leser

und Zuschauer sichtbar und erlebbar gemacht, der allerdings auch das Spezifische der erwähnten Deutungsphantasie des Interpreten erkennen lässt: Während Schneider den Einbruch in das narzisstische Universum der Protagonisten für diese Filme herausstellt, habe ich selbst beispielsweise als latenten Subtext im gesamten Werk von Hitchcock auf die Angstthematik fokussiert, die als agoraphob-klaustrophobes Dilemma zu beschreiben wäre (Zwiebel, 2007b).

Aber überzeugen diese Überlegungen auch die Filmkünstler, die Filmkritiker, die Filmwissenschaftler und die Zuschauer? Damit komme ich noch einmal auf die eingangs gestellten Fragen zurück. Am wenigsten braucht wohl der Filmkünstler den Psychoanalytiker, es sei denn, der Film handelt selbst von der Psychoanalyse oder der Psychotherapie (zum Beispiel *In Treatment* oder Morettis *Das Zimmer meines Sohnes*) oder der Filmautor interessiere sich für psychoanalytische Fragen aus persönlichen Gründen (wie etwa bei Bernardo Bertolucci oder Woody Allen). Wenn aber erkannt wird, dass auch der kreative Künstler ähnlich wie ein Psychoanalytiker arbeitet, nämlich mit der »disziplinierten Verwendung seines Selbst«, in diesem Fall aber nicht im Dienste eines realen Analysanden, sondern im Dienste des Kunstwerkes und vielleicht noch weitergehend im Dienste aller Menschen, dann könnte sein Interesse an einem Dialog durchaus geweckt werden. Und wieso sollte er sich nicht dafür interessieren, wie sein Werk von seinen Zuschauern aufgenommen wird?

Sehr viel mehr braucht wohl der Psychoanalytiker den Film, etwa zur Überprüfung und Erweiterung seiner Theorien, weil er Filmkünstler und sich – vielleicht zu unbescheiden – als Kollegen betrachtet, die in und mit unterschiedlichen Medien und aus einer anderen Perspektive mit den gleichen menschlichen Fragen befasst sind. Den größten Gewinn mag wohl der durchschnittliche Zuschauer von einem psychoanalytischen Kommentar haben, wird er doch durch die disziplinierte Selbstreflexion des Analytikers angeregt, die Bedeutung des Filmerlebnisses für sein eigenes Leben

Über psychoanalytische Arbeitsmodelle

zu überdenken, sich seiner »Brille« bewusst zu werden und die bislang unbekannte Stimme des Unbewussten zu entdecken.

Und die Filmwissenschaftler? Sie verwenden oft die psychoanalytische Theorie, aber ohne sich selbst als Person in ihren Prozess der Auseinandersetzung mit dem Film einzubringen. Eine Filmtheorie wie die von Elsaesser und Hagen (2007), in der der Zuschauerkörper in der Beziehung zum Film als Leitlinie für die Theoriebildung konzipiert wird, stellt aber einen Schritt zur Einbeziehung der zentripetalen »Nahsicht« dar.

Als letztes bleibt die Frage, ob diese Fokussierung des hier vorgeschlagenen filmpsychoanalytischen Arbeitsmodells auf die Funktion der Verlebendigung für den Zuschauer nicht eine zu große Einengung darstellt. Es betont womöglich zu stark einen quasi-therapeutischen Anspruch und unterschätzt damit den wissenschaftlichen, philosophischen oder auch nur spielerischen Aspekt der Beschäftigung mit dem Film. Mir scheint aber, dass das hier vorgeschlagene Arbeitsmodell diese Spielräume bewahrt, gerade wenn man das eigene Arbeitsmodell immer wieder an jedem neuen Film überprüft und in Frage stellt.

Literatur

- Angeloch, D. (2013). Die Beziehung zwischen Text und Leser. *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, 67 (6), 526–555.
- Bieri, P. (2011). *Wie wollen wir leben?* St. Pölten: Residenz-Verlag.
- Bliersbach, G. (2012). Der heutige Käfig des adoleszenten Erschreckens. Der Beitrag des Kinos zum psychischen Überleben in schwierigen Zeiten. In: D. Blothner, R. Zwiebel (Hrsg.), *Kino zwischen Tag und Traum. Psychoanalytische Zugänge zu »Black Swan«* (S. 88–106). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Blothner, D. (2010). Unterhaltung mit Gewalt – Wirkungsanalyse des Films »No Country for Old Men«. *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, 64 (2), 172–178.

- Blothner, D. (2013). Filmische Behandlungsprozesse. Vortrag auf der Tagung »Behandlung als Kunst«, 22./23. November 2013, Berlin.
- Blothner, D., Zwiebel, R. (2012). Kino zwischen Tag und Traum. Psychoanalytische Zugänge zu »Black Swan«. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Bresson, R. (2007). Notizen zum Kinematographen. Berlin: Alexander-Verlag.
- Elsaesser, T., Hagener, M. (2007). Filmtheorie zur Einführung. Hamburg: Junius.
- Freud, S. (1914). Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung. GW Bd. X (S. 43–113). Frankfurt a. M.: Fischer.
- Freud, S. (1923). »Psychoanalyse« und »Libidotheorie«. GW Bd. XIII (S. 211–233). Frankfurt a. M.: Fischer.
- Freud, S. (1926). Die Frage der Laienanalyse. GW Bd. XIV (S. 207–286). Frankfurt a. M.: Fischer.
- Laplanche, J. (2004). Die rätselhaften Botschaften des Anderen und ihre Konsequenzen für den Begriff des »Unbewussten« im Rahmen der Allgemeinen Verführungstheorie. *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, 58 (9–10), 989–913.
- Leuzinger-Bohleber, M. (2007). Forschende Grundhaltung als abgewehrter »common ground« von psychoanalytischen Praktikern und Forschern? *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, 61 (9–10), 966–994.
- Mahler-Bungers, A. (2004). Die Metamorphosen des »Bösen«. Roman Polanski und seine Filme. *Merkur*, 58 (12), 1101–1110.
- Moser, U., von Zeppelin, I. (1996). Der geträumte Traum. München: Kohlhammer.
- Müller-Pozzi, H. (2008). Eine Triebtheorie für unsere Zeit. Bern: Huber.
- Poland, W. (2012). Die analytische Haltung: Neugier im Dienste des Anderen. Vortrag auf der DPV-Tagung in Bad Homburg, 2012.
- Reiche, R. (2011). Das Tabu der Schönheit und der Vorrang des Objekts in der Analyse von Kunstwerken. *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, 65 (4), 289–317.
- Roth, P. (2012). Die amerikanische Fahrt. Stories eines Filmbesessenen. Göttingen: Wallstein.
- Sandler, J. (1983). Die Beziehungen zwischen psychoanalytischen Konzepten und psychoanalytischer Praxis. *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, 37 (7), 577–595.
- Schneider, G. (2008). Filmpsychoanalyse – Zugangswege zur psychoanalytischen Interpretation von Filmen. In P. Laszig, G. Schnei-

Über psychoanalytische Arbeitsmodelle

- der: Film und Psychoanalyse. Kinofilme als kulturelle Symptome (S. 19–38). Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Schneider, G. (2014). Tetralogie mit Vorabend – Hitchcocks visuo-psychoanalytische Untersuchung des narzisstischen Universums. Im Druck.
- Seidl, C. (2011). Nachruf auf M. Althen. Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 13.5.2011. Zugriff am 11.02.2014 unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/zum-tode-von-michael-althen-liebling-ich-bin-im-kino-1640336.html>
- Tuckett, D. (2007). Wie können Fälle in der Psychoanalyse verglichen und diskutiert werden. *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, 61 (9–10), 1042–1071.
- Tuckett, D. (2011). Inside and outside the window: Some fundamental elements in the theory of psychoanalytic technique. *The International Journal of Psychoanalysis*, 92 (6), 1367–1390.
- Will, H. (2008). Über die Position eines Analytikers, der keiner Schule entstammt. *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, 62 (1), 289–309.
- Zwiebel, R. (2007a). Von der Angst Psychoanalytiker zu sein. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Zwiebel, R. (2007b). Zwischen Abgrund und Falle. Filmpsychoanalytische Anmerkungen zu Alfred Hitchcock. *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, 61 (1), 65–73.
- Zwiebel, R. (2008). Der letzte Traum. Filmpsychoanalytische Überlegungen zu *Stay*. In: P. Laszig, G. Schneider (Hrsg.), *Film und Psychoanalyse. Kinofilme als kulturelle Symptome* (S. 207–234). Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Zwiebel, R. (2013). Was macht einen guten Psychoanalytiker aus? Stuttgart: Klett-Cotta.
- Zwiebel, R., Mahler-Bungers, A. (2007). *Projektion und Wirklichkeit*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Die Herausgeber

Prof. Dr. med. Ralf Zwiebel, ehemals Professor für Psychoanalytische Psychologie an der Universität Kassel, ist Psychoanalytiker und Lehranalytiker.

Dr. phil. Dirk Blothner, apl. Professor an der Universität zu Köln, ist Psychoanalytiker und Berater für Drehbuchentwicklung.

Sieben Psychoanalytiker und ein Filmwissenschaftler interpretieren das Werk »Melancholia« des Regisseurs Lars von Trier. Dabei geben sie nicht nur Rechenschaft über die Schritte ihres Vorgehens, sondern stellen sich auch einer methodologischen Auseinandersetzung. Alle Autoren legen die Schritte ihres Vorgehens bei der psychoanalytischen Interpretation eines Spielfilms explizit dar und reflektieren sie. Der Film »Melancholia« ist ihnen gemeinsamer Bezugspunkt, an dem sie ihre unterschiedlichen Arbeitsmodelle exemplifizieren und diskutieren. Das Buch erhellt die Voraussetzungen, Erkenntnismöglichkeiten und das Selbstverständnis der noch jungen, aber sehr beliebten Filmpsychoanalyse.

ISBN: 978-3-525-46325-9



9 783525 463259

www.v-r.de**Vandenhoeck & Ruprecht**