

Rezension: Cinépassion – The Sequel. Eine psychoanalytische Filmrevue.

Yvonne Frenzel Ganz, Markus Fäh (Hrsg.) (2016):
Cinépassion - The Sequel. Eine psychoanalytische
Filmrevue. Gießen: Psychosozial-Verlag. 217 Seiten,
Broschur, 148 x 210 mm. ISBN-13: 978-3-8379-2556-2.
Preis: 29,90 € für 217 Seiten

Katharina Wüstefeld

Kontakt

Dipl.-Päd. Katharina Wüstefeld
katharina.wuestefeld@tu-dresden.de
Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Professur für
Medienpädagogik an der Technischen Universität Dresden

Mit *Cinépassion – The Sequel. Eine psychoanalytische Filmrevue* legt der Psychosozial-Verlag bereits den dritten Band einer Reihe vor und folgt damit der offenkundigen Beliebtheit, die die Verbindung von Film mit Psychoanalyse seit geraumer Zeit und zunehmend bei Filmschauenden, Veranstalter*innen und nicht zuletzt bei psychoanalytisch beleckten und arbeitenden Menschen erfährt. In vielen Städten der Welt finden sich nun schon Veranstaltungsreihen, in denen Filme psychoanalytisch kommentiert werden. Das Zürcher Filmprojekt namens *Cinépassion* ist kaum älter als zehn Jahre und verzeichnet im Filmprogramm auf seiner Website über hundert bisher gezeigte und analysierte Filme, mindestens zehn pro Jahr, exklusive gelegentliche Spezialveranstaltungen.

Psychoanalyse und Film teilen sich ihre ungefähre Geburtsstunde am Ende des 19. Jahrhunderts. Psychoanalytische Filmkommentare stellen eine Parallele her zwischen Film und dem Gegenstand der Psychoanalyse schlechthin, dem Traum. Beide scheinen den gleichen Regeln zu folgen: „Sowohl Traum als auch Film leben vor allem von der Bildsprache. Sie ist den Gefühlen, den Phantasien, dem Unbewussten näher als das gesprochene Wort. Im Traum wie im Film sind die üblichen Gesetze von Raum, Zeit und logischer Darstellung aufgehoben. Alles ist möglich: Schnitt, Umkehrung, Verschiebung, Verdichtung, Tempowechsel. Das Unbewusste kennt keine Zeit.“ Die Initiator*innen von *Cinépassion* beschreiben ihr Anliegen so: „In der Psychoanalyse gilt die Traumdeutung als der Königsweg zum Unbewussten. Der psychoanalytische Blick auf den Film sucht den verborgenen Sinn – den Film hinter dem Film – und eröffnet so zusätzliche Möglichkeiten der Interpretation.“ (Cinépassion o.J., in: <http://www.cinepassion.ch/de/psychoanalyse-und-film/>, 26.09.2017)

Herausgegeben wurde der vorliegende Band, wie auch die beiden vorangegangenen Titel *Cinépassion* (2010) und *Cinépassion Reloaded* (2013), von Yvonne Frenzel Ganz und Markus Fäh. Gegenstand ist eine Auswahl von zwanzig Filmen, die in der Veranstaltungsreihe zwischen Herbst 2012 und Herbst 2015 liefen. Auch das Format bleibt gleich: Auf jeweils acht bis zehn Seiten finden wir zu jedem der ausgewählten Filme zunächst eine Einleitung, die den Film in seinen Entstehungszusammenhang beziehungsweise

sein Genre einordnet und oft interessante Details liefert. Dann folgt der psychoanalytische Kommentar.

Die meisten der elf Autor*innen schrieben bereits für die ersten beiden Bände, zwei – Ulrich Bahrke und Rony Weissberg – sind neu dabei. Von einem der Autoren und langjährigen Vorstand von *Cinépassion* – dem verstorbenen Hans Peter Bernet – verabschieden sich die Herausgeber*innen im Editorial. Sein letzter Beitrag zu *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, GB 1975) ist in diesem Band zu lesen.

Ein Blick ins Autor*innenregister enthüllt, dass mit einer einzigen Ausnahme alle Autor*innen Psychoanalytiker*innen in Zürich sind und fast alle eine eigene Praxis betreiben.

Rony Weissberg geht Roberto Benignis Darstellung des Faschismus und des Lebens und Sterbens im Konzentrationslager in *La vita è bella* („Das Leben ist schön“, Roberto Benigni, I 1997) nach. Dabei unterscheidet er eine humoristische Überhöhung des Unglaublichen (aber noch Vorstellbaren) des italienischen Faschismus im ersten Teil des Films von der märchenhaften Darstellung der die menschliche Vorstellungskraft übersteigenden Geschehnisse im Konzentrationslager in der zweiten Hälfte des Films, in der Guido sich weigert, seinem Kind die Wahrheit über ihre Situation zu sagen und diese stattdessen als Spiel um Punkte und einen großen Gewinn, den Panzer, darstellt. Dass er die Verhältnisse im Lager als verharmlosend dargestellt empfindet, entspricht zwar durchaus der Leichtigkeit, die den Film begleitet. Doch ist bekannt, dass sich die Realität des Lagers noch mit keinem Film abbilden ließ und sich die Frage stellt, ob eine realistische (grausamere?) Darstellung denn der historischen Wirklichkeit und ihrer Bedeutung näher zu kommen vermag.

Alexander Moser arbeitet wohlthuend heraus, was Michael Haneke uns im Film *Das weiße Band* (Michael Haneke, D/Ö/F/I 2005) zeigt, nämlich wie Kinder, die andauernd zugunsten einer übergeordneten Moral gedemütigt und unterworfen werden, die gleiche demütigende Moral ihrer Eltern und Erzieher*innen verinnerlichen, um sich auf die Seite der Starken zu schlagen, und in Folge dessen ihrerseits wieder erniedrigen und verletzen müssen. Hanekes Film begreift er als ein Plädoyer für unterstützende Eltern,

die „ihre Kinder so sehen, wie sie sind“, die deren „Entwicklung positiv beantworten“ und ihnen „in ihrer Entwicklung hilfreich unter die Arme greifen“ (S. 64). Haneke ist übrigens gleich mit zwei Filmen im Buch vertreten. Kein Wunder, möchte man anmerken, denn seine verstörenden Filme müssen eine Fundgrube für die Psychoanalyse sein.

Vera Saller nimmt sich mit *Gegen die Wand* (Fatih Akin, D/Türkei 2004) einen wahren Brocken vor und bringt aus eigener Praxis mit türkischen Patient*innen in deren Muttersprache besondere Expertise mit. Ihr Beitrag liest sich schließlich als eine Fürsprache für eine Befreiung aus dem Patriarchat für Frauen und Männer.

Die Lektüre von Markus Fähs Interpretation von *American Beauty* (Sam Mendes, USA 1999) als Darstellung und Abrechnung mit einer oberflächlichen und neurotischen amerikanischen Gesellschaft erfreut zwar einerseits durch seine Thematisierung des Lebens im Kapitalismus, auch dadurch, dass er formuliert, an „Mendes' Frauenbild könnte man beinahe verzweifeln“ (S. 35), wird aber getrübt durch ein antiamerikanisches Geschmäckle seiner Formulierungen und Zuspitzungen. Dieses findet sich auch in seinem Kommentar zu *High Noon* („Zwölf Uhr mittags“, Fred Zinnemann, USA 1952), wenn er den dort ausgetragenen Konflikt nicht als ein universelles Thema menschlichen Zusammenlebens und menschlicher Gesellschaften darstellt, sondern als Problem der amerikanischen Gesellschaft und Demokratie. Will Kanes Gewissenskonflikt, die Überwindung seiner Angst und wie er schließlich ohne Unterstützung das Richtige tut und seinem Gewissen folgt, erklärt Fäh mit dem Konzept des ödipalen Konflikts. Sicher, wer sich mit der Psychoanalyse einlässt, kommt an diesem ungeliebten Konzept nicht vorbei. Und obwohl Fäh um die nicht stereotype Darstellung von Männern und Frauen bemüht ist, fühle ich mich als Leserin spätestens ab Seite 173 abgehängt, wenn sein „wir“ nur noch „wir Männer“ meint. Wenn es darum geht, weder hyperaggressiv noch raffgierig, noch gehemmt zu werden, sportlich und fair zu bleiben und das Richtige im Leben zu tun, sind Frauen, seinen Formulierungen folgend, scheinbar ausgenommen.

Johannes Binottos Zuspitzung des in der Filmhandlung zentralen und gesuchten Knochens auf ein Symbol der (sublimierten) sexuellen Befriedigung, dessen Abwesenheit Begehren garantiert, so

zu lesen in seiner Analyse von *Bringing Up Baby* („Leoparden küsst man nicht“, Howard Hawks, USA 1938), vermag hingegen zu erstaunen und zu amüsieren. Die Analyse auch der schlussendlichen Akzeptanz der Unzulänglichkeit des Knochens und der andauernden Dekonstruktion der Männlichkeit der Hauptfigur ist mit leichter Hand geführt und reich sowohl an detaillierten Beobachtungen als auch an philosophischen, filmhistorischen und psychoanalytischen Verweisen. Der Gedanke, dass das leichte Format dieses Kommentars sich mit dem leichten Format des Films, einer Komödie, erklären ließe, ist zwar naheliegend, wird aber gleich vertrieben von Binottos zweitem Beitrag, der sogar noch mehr erstaunt. Seine Besprechung von *Tonari no Totoro* („Mein Nachbar Totoro“, Hayao Miyazaki, J 1988) kann als Glanzstück dieses Bandes bezeichnet werden. Endlich findet, dank der Verbindung, die Binotto zwischen Donald Winnicotts Konzept der Fähigkeit zum Alleinsein und dem Film herstellt, das unerklärlich Sanfte und Leise dieses besonderen Filmes eine treffende Beschreibung. Wir lernen, dass Miyazaki seine Figuren allein sein lässt, nicht trotzdem, sondern weil sie einander lieben. Deshalb lassen sie einander Raum zum Alleinsein und sind andererseits auch in der Lage, allein und gerade *nicht* einsam zu sein. Binotto findet im Film auch die von Byung-Chul Han beschriebene Distanz, die Nähe und Liebe nicht verhindert, sondern ermöglicht und von solcher Art ist, dass sie auch die Akzeptanz und Wertschätzung dessen ermöglicht, was wir nicht verstehen. Das gilt für alle Beziehungen in diesem Film und am Ende selbst für die Beziehung zwischen dem Film und uns. Ein Blick in die Informationen zu den Autor*innen des Bandes steuert eine interessante Nebensächlichkeit bei: Binotto ist der einzige „Fachfremde“, das heißt kein ausgebildeter Psychoanalytiker wie alle anderen Beiträger*innen. Welche der Kommentare interessanter und überzeugender sind als andere, bleibt dabei sicherlich der subjektiven Beurteilung jedes einzelnen Lesers überlassen und hat wohl damit zu tun, dass die (psychoanalytische) Auslegung eines Films uns mehr berührt, wenn dieser – wie im Falle von *Totoro* – uns mit Fragen zurücklässt, und wenn sie – wie Binottos Kommentierung – uns zu neuer Erkenntnis verhilft.

Winnicott wird auch von Andrea Kager für den Kommentar zu *Perspolis* (Vincent Paronnaud, Marjane Satrapi, F 2007) gewinnbrin-

gend herangezogen, wenn sie die „doppelte[] Transformationsanforderung von Adoleszenz und Migration“ (S. 81) analysiert, die sich an die jugendliche Protagonistin stellt.

In der Einleitung zum Beitrag zu *Barbara* (Christian Petzold, D 2012) wird leider die sogenannte Wende als die kontinuierliche und homogene Bewegung dargestellt, als die sie heute in den allermeisten medialen Repräsentationen unter dem Stichwort der „Friedlichen Revolution“ eingehegt wird und dort auch in ihren vermeintlichen Zielen, dem Fall der Mauer und dem Anschluss der DDR an die BRD, aufgeht. Auch die Verallgemeinerung, dass die Weigerung, der Ausbürgerung von Wolf Biermann zuzustimmen, generell Veröffentlichungen für Künstler*innen verunmöglicht hätte, entspricht nicht den Tatsachen. Dem Umkehrschluss, dass jede Veröffentlichung nach 1976 mit besagter Zustimmung zu erklären sei, würde sicher auch der Autor nicht zustimmen wollen. Dass der Band überhaupt einen Film zu diesem Abschnitt der deutschen Geschichte enthält, macht aber viel eher eine Lücke sichtbar, als sie zu schließen. Es bleibt anzuregen, die DDR nicht nur in der Retrospektive zu thematisieren, sondern künftig in das Programm von *Cinépassion* auch DDR-Produktionen und Filme aus Osteuropa aufzunehmen.

Yvonne Frenzel Ganz' Analyse von Amélies Entwicklung vom neurotischen, von der Außenwelt isolierten Kind zu einer normalen erwachsenen Frau, die sich schließlich in Nino verliebt und soziale Bindungen eingeht, ist äußerst erhellend und erklärt, wie versprochen, sehr gut, inwiefern es Regisseur Jeunet mit *Amélie de Montmartre* („Die fabelhafte Welt der Amélie“, Jean-Pierre Jeunet, F/D 2001) gelungen ist, „ein durch und durch optimistisches Werk zu drehen“ (S. 140).

Mit dem Kommentar zu *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (Fritz Lang, D 1931) erklärt uns Frenzel Ganz den Wiederholungszwang des Kindermörders Hans Beckert und die Bedeutung der Massenpsychologie für den Konflikt zwischen Lynchjustiz und Rechtsstaatlichkeit im präfaschistischen Deutschland.

Und für den verwirrenden Plot von *Being John Malkovich* (Spike Jonze, USA 1999) bietet Frenzel Ganz uns eine erstaunlich klare

Interpretation an und bricht ihn herunter auf das Phänomen der psychischen Bisexualität und den Wunsch nach Unsterblichkeit.

Dass in ihren Beiträgen wiederholt Wikipedia zitiert wird, entspricht zwar höchstwahrscheinlich den Informationsbeschaffungsgewohnheiten der meisten Leser*innen. Trotzdem wäre es wünschenswert gewesen, für die Buchausgabe die Originalquellen zu sichten und auszuweisen.

Lesevergnügen und -verständnis könnten ein wenig gesteigert werden, wenn sich in den Kommentaren nicht Irrtümer und Fehler fänden. Da werden mehrmals die Namen von Filmprotagonist*innen verwechselt, wie im Beitrag von Fäh (*High Noon*): Amy und Helen (und damit Ehefrau und ehemalige Geliebte), weniger tragisch bei Frenzel Ganz (*Amélie de Montmartre*): Nico statt Nino, aber auch bei Saller: Yilmaz (der Bruder in *Gegen die Wand*) und Acar (der Bruder im Film *Die Fremde*). Markus Fäh vertut sich in der Angabe der Handlungszeit in *American Beauty* und gibt einen Tag statt eines Jahres an.

Unbenommen ist, dass das Buch großes Lesevergnügen bereitet, wenn man die Filme kennt, was ja ganz dem Veranstaltungsformat entspricht, zuerst die Filme zu sehen und im Anschluss zu kommentieren und zu diskutieren. Wer einzelne Filme nicht kennt, wird neugierig gemacht und erhält mit dieser Veröffentlichung eine Liste sehenswerter Streifen mit überwiegend inspirierenden Analysen. Und wer einzelne Filme schon kennt, möchte sie erneut sehen, um den Beiträger*innen in ihren Gedankengängen zu folgen oder auch sie zu verwerfen sowie schon Bekanntes zu vertiefen. Aus fast allen Kommentaren spricht große Liebe zum thematischen Gegenstand und zum jeweiligen Film.