

Filmsoziologie und psychoanalytische Filmtheorie

Andreas Hamburger

Inhalt

1	Einleitung	1
2	Psychoanalytische Filmtheorie	2
3	Fazit	13
	Literatur	14

Zusammenfassung

Der Begriff „Psychoanalytische Filmtheorie“ bezeichnet die filmästhetischen Theorien, die im psychoanalytischen Diskurs entwickelt worden sind, zum anderen aber auch film- und medienwissenschaftliche Ansätze, die sich auf die Psychoanalyse als Theorie (meist auf Lacan) berufen. Der Beitrag verbindet beide Theorielinien und verbindet sie mit der Filmsoziologie.

Schlüsselwörter

Filmpsychoanalyse · Filmtheorie · Psychoanalyse · Filminterpretation · Kulturanalyse

1 Einleitung

Als massenkulturelles Phänomen hat gerade der Film die Psychoanalyse zur Reflexion auf Gesellschaft herausgefordert und dabei auch umgekehrt deren familialistische Beschränkung bloß gelegt. In seinem einflussreichen Aufsatz „Zum Verhältnis von Psychoanalyse und Soziologie“ (1952) hat schon Theodor W. Adorno der amerikanischen Ich-Psychologie eine Abkehr von der „radikalen Psychoanalyse“ und ihrem Konzept der „Libido als ein Vorgesellschaftliches“ vorgehalten. Heute ist die einst

A. Hamburger (✉)

International Psychoanalytic University, Berlin, Deutschland

E-Mail: andreas.hamburger@ipu-berlin.de

umkämpfte Front zwischen kritischer Theorie und Ich-Psychologie weitgehend verwaist. Dennoch bleibt ein Moment von Adornos Kritik weiterhin tragend: Ohne einen radikalen, konstitutiven Begriff des Unbewussten kommt Psychoanalyse nicht aus. Ihre Methode verlangt ein Überraschungsmoment, sie widersetzt sich dem Herunterdeklinieren von Bekanntem – freilich nicht aus einem „vorgesellschaftlichen“ Triebbegriff, sondern aus der psychoanalytischen Sprach- und Beziehungstheorie, wie sie durch die Arbeiten von Alfred Lorenzer zum szenischen Verstehen (1970b, 1972, 1986) und Axel Honneths Philosophie der Anerkennung (2010 [1992]) in den soziologischen Diskurs eingehen.

Moderne psychoanalytische Theorien und Interpretationsansätze zum Film, die im Folgenden dargestellt werden, bauen auf diesen intersubjektiven Ansätzen auf. Eine Schlüsselstellung nimmt dabei die Auseinandersetzung zwischen der analytischen Kulturtheorie und den Konzepten aus der Lacan-Tradition ein. Letztere hatten den filmwissenschaftlichen Diskurs vorübergehend stark beeinflusst, (→ Filmsoziologie und Poststrukturalismus, → Filmsoziologie und Diskursanalyse), wurden jedoch später als Übergeneralisierung kritisiert (→ Filmsoziologie und Medienwissenschaft; vgl. Hamburger 2018a, Abschn. 5.6). Heute ist eine Wendung zur Interdisziplinarität an die Stelle der „Grande Théorie“ getreten (Stiglegger und Hamburger 2019).

2 Psychoanalytische Filmtheorie

2.1 Anfänge einer psychoanalytischen Filmtheorie – von der Pathografie zur Strukturanalyse

Die psychoanalytische Kunsttheorie war in den ersten Jahrzehnten überwiegend kreativitätstheoretisch und psychopathografisch orientiert (vgl. Gedo 1973), was dem Gemeinschaftskunstwerk Film noch weniger angemessen ist als anderen Künsten (Greenberg und Gabbard 1990; Gabbard 2001). Einzelne Beiträge freilich weisen voraus auf eine spätere Rezeptionstheorie. Hanns Sachs (1929) diskutiert an Eisensteins *Battleship Potemkin* [*Panzerkreuzer Potemkin*] (UdSSR 1925) die körperliche Wirkung der Montage und die zeitliche Affektsteuerung. Auch Montani und Pietranneri (1946) entwerfen ein Embodiment-Modell: Neben der Schaulust, die den Zuschauer an die Leinwand fesselt, gelingt dem Film auch durch die Identifikation mit rhythmisch bewegten Bildern eine Freisetzung von Bewegungslust (S. 188).

2.1.1 Film als Kulturanalyse

In ihrer ich-psychologischen Phase bis zu den 1970er-Jahren wandte sich das Interesse der Psychoanalyse sozialen Themen zu. Dabei wurden Filme weniger unter formästhetischen denn unter inhaltlichen Gesichtspunkten als soziale Indikatoren erfasst, etwa in Siegfried Kracauers sozialhistorischer Studie *From Caligari to Hitler* (2012 [1947]), die „tiefenpsychologische Dispositionen“ der Zeit vor dem Faschismus anhand von Filmanalysen aufzeigt. Bereits 1943 untersuchte Gregory Bateson (1943) mit einem psychoanalytischen Ansatz *Hitlerjunge Quex* (D 1933), um

Aufschluss über implizite Propagandawirkung zu geben (s. a. Bateson 2000 [1953]; s. a. Mead und Métraux 2000 [1953], part V). Eine bedeutende Rolle für die Arbeit der *Culture and Personality School* spielte die Kinderanalytikerin Martha Wolfenstein, deren mit Politologen Nathan Leites verfasstes *Movies: A psychological study* (1977 [1950]) als Meilenstein der soziologisch orientierten Filmpsychologie gilt.

Seit den 1970er-Jahren erschienen in psychoanalytischen Kulturzeitschriften Beiträge zum Kino, etwa in der *American Imago* oder im *Psychoanalytic Review*, und Greenberg legte mit *Movies on Your Mind* (1975) eine Monografie vor. In dem von Roy Huss, Psychoanalytiker, Autor des Standardwerks *Film Experience* (1968) und Leiter des Film Study Programs am New Yorker Queens College zusammen mit Kenneth Burke, Esther Mennaker, Pinchas Noy, Arnaldo Rascovsky u. a. herausgegebenen *Psychocultural Review* erschienen neben literaturkritischen Arbeiten auch Aufsätze zum Film. 1980 wurde das Journal in *Film/Psychology Review* umbenannt, erlebte jedoch nur zwei Ausgaben im ersten Jahr. Nach einem Aufruf von Greenberg und Gabbard (1990), den Film nicht zu vernachlässigen, veranstaltete die American Psychological Association (APA) ein Panel unter dem Titel „Fetishism: Images of Women in Films“ und im gleichen brachte die *American Imago* ein Sonderheft zum Thema Psychoanalyse und Kino heraus (vgl. Kaplan 1993a). Darin finden sich überwiegend Beiträge zum Genderthema (Haskell 1993; Gabbard und Gabbard 1993; Kaplan 1993; Kaplan 1993b). 1995 fand auf dem IPA-Kongress ein Panel zum 100. Jahrestag von Film und Psychoanalyse unter dem Titel „Psychic Reality: Projections of Gender and Power on the American Film Screen“ statt (Diamond und Wyre 1998; Gabbard 1998; Stevenson 1998). Ab 1997 richtete das *International Journal of Psychoanalysis* eine regelmäßige Rubrik für Filmanalysen ein. Die Beschleunigung des innerpsychoanalytischen Filmdiskurses seit den 1980er-Jahren war nicht unabhängig von der intensiven Bewegung auf der anderen Seite. 1982 war Christian Metz' Buch *Le signifiant imaginaire* (Metz 2000 [1977]) ins Englische übersetzt worden, das die Lacansche Wende in der Filmwissenschaft markiert.

2.2 Die Lacansche Wende

Eine Wende der psychoanalytischen Filmtheorie ging von Jacques Lacans zentralem Theorem über das Spiegelstadium aus (1973 [1949]). Mit dem Erkennen des eigenen Spiegelbildes konstituiert sich das Ich des „Je spéculaire“, und zugleich eine quasi von außen gesehene bildhafte Vorstellung, die Lacan das „Imaginäre“ nennt. Dieses Selbst-Erkennen („me connaître“) ist ihm zufolge zugleich ein Verkennen („méconnaître“), denn im nunmehr errichteten imaginären Ideal-Ich ist irreversibel das vorgängige, nur leibhaft gefühlte und noch nicht als solches erfasste Selbst untergegangen. Das Imaginäre ist jene Existenzweise des Subjekts, die auf dem Blick und der Identifikation beruht. Von ihr aus kann das Subjekt in die symbolische Ordnung der Sprache eintreten, welche noch wesentlich weitergehend die Formulierbarkeit des Subjektiven reguliert (nämlich im Verhältnis zum Begehren des Anderen) und das Bewusstsein ebenso wie das Unbewusste als sprachliche Ordnung bestimmt.

Der erste Schnitt, den schon das Spiegelstadium bewirkt, macht die vorreflexive Erfahrung zu einer rätselhaften Leerstelle, der Lacan später den Begriff des „Realen“ zuordnen wird. Es ist tiefer verborgen als das durch die sozialen Regeln wie das Gesetz des Vaters konstituierte Verdrängte. Vom Realen, verstanden als Rand zwischen dem Vorstellbaren und dem Unvorstellbaren, gehen immer wieder drängende, aber gestaltlose Impulse aus. Dieses Drängen ist auch der Motor der Kunst. Die These, das Kunstwerk als Ausdruck des „Realen“, der ungedachten Welt jenseits des symbolisch Geordneten und Fassbaren zu sehen (vgl. hierzu Lacan 1986 [1957]), gab den Anstoß zu einem breiten Diskurs psychoanalytischer Kunstinterpretationen.

2.2.1 Psychoanalyse und strukturelle Linguistik

Die Schnittstelle von Lacans struktureller Psychoanalyse zur Filmtheorie war die strukturelle Linguistik. Christian Metz, ein Exponent dieses Brückenschlags, sah Linguistik und Psychoanalyse als „die beiden einzigen Disziplinen, die durch und durch semiotisch sind“ (Metz 1994 [1975], S. 24). Den linguistischen Ansatz hatte er zuvor in seiner „Großen Syntagmatik“ geliefert (Metz 1972 [1968]), in der er eine quasi-syntaktische Taxonomie der Montagetypen entwirft. Dieses Modell passte gut in Roland Barthes' allgemeine Semiologie (vgl. Barthes 1981 [1964]), das auch von Jacques Lacan (1986 [1957]) aufgegriffen wurde, der den psychoanalytischen Begriff der Verdichtung (Ersetzung durch ein Ähnliches) als metaphorisch-paradigmatische Beziehung beschreibt, während die Verschiebung (Ersetzung durch ein syntaktisch Verknüpftes) als metonymisch-syntagmatische Beziehung bestimmt wird. Seine strukturelle Theorie baut darauf auf, dass mit dem Spiegelstadium und der Benennung des Ich eine Kluft zwischen dem (sprachlichen) Denken und dem vorsymbolischen Subjekt entsteht. „Ich denke, wo ich nicht bin, also bin ich, wo ich nicht denke“ (Lacan 1986 [1957], S. 43). Der Versuch, etwas zu benennen, führt dazu, dass es genau dadurch ungreifbar wird, so wie das unmittelbare Innesein seiner selbst, das das Kind vor dem Spiegelstadium erlebt hat (ohne es zu bemerken), mit dem Moment des Benennens verschwindet. In diesem Modell beschreibt Lacan die metaphorische Verbindung als das Grundmodell der Ersetzung im fortwährenden Sprachbildungsvorgang, als „Gleiten des Signifikats unter dem Signifikanten“ (Lacan 1986 [1957], S. 36).

2.2.2 Apparatustheorie

In der zweiten Phase seines Œuvres überführt Christian Metz seine struktural-taxonomische Syntagmatik in eine an Lacan orientierte Theorie des Kino-Dispositivs und der Stellung des zuschauenden Subjekts zum „kinematografischen Signifikanten“. Darin ähnelt seine Konzeption dem Ansatz von Jean-Louis Baudry, nach dem sich der Rezipient zunächst mit der Kamera, dem Projektor und der Leinwand identifiziert, und erst darauf aufbauend auch mit den Filmcharakteren und ihren Blicken. Baudry vergleicht den abgedunkelten Kinoraum mit Platos Höhlengleichnis, der frühkindlichen Hilflosigkeit und mit dem Traum. Er bezieht sich auf den „Dream Screen“ nach Bertram Lewin (1946), die symbolische Repräsentation der mütterlichen Brust, an der der Säugling nach dem Stillen einschläft. Baudrys Vergleich mit der platonischen Urhöhle hat die Filmpsychoanalyse gern

aufgegriffen (z. B. Zeul 2007), sie erfuhr aber auch scharfe Kritik. Das Kino ist keine Brust, sondern ein Versammlungsort, und der Film kein Traum, sondern ein präzise geplantes Kunstwerk (vgl. Hamburger 2018a, Abschn. 2.2 und 5.2).

Laura Mulvey, die dritte wichtige Theoretikerin, die Konzepte von Lacan auf die Filmwissenschaft übertrug, beschreibt die Skoptophilie des (paradigmatisch männlichen) Kinobesuchers über die Mechanismen der Lacan'schen Spiegelidentifikation, die Fetischisierung der Frau und den Voyeurismus.

Das Eindringen der strukturalen Psychoanalyse in die Filmtheorie kann an mehreren historischen Wendepunkten festgemacht werden. 1971 begann die (marxistisch orientierte) englische Filmzeitschrift *Screen* Schriften von Metz, Mulvey und anderen zu publizieren, was einen heftigen, öffentlich ausgetragenen Konflikt in der Redaktion auslöste (vgl. Hamburger 2018a, S. 299 f.). Auch das Edinburgh Film Festival 1976 präsentierte die struktural-psychoanalytische Filmtheorie (Stanfield 2008).

2.2.3 Feministische Filmtheorie und phantasmatische Konstruktion

Eine Achillesferse der Apparatustheorie war ihre geschlechtsneutrale Konstruktion. Schon 1975 – deutlich vor Metz' *Der Imaginäre Sigifikant* – hatte Laura Mulvey ihren bahnbrechenden Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ veröffentlicht, der den Blick des Kinozuschauers als einen systematisch (nicht akzidentell oder biografisch) männlichen entschlüsselt. Mulvey leitet diesen dominanten Blick aus der Definition von Weiblichkeit als Mangel ab. „Woman stands in patriarchal culture as signifier for the male other“ (Mulvey 1975, S. 6). Im Gegensatz zum klassischen Feminismus und auf der Linie der struktural-psychoanalytischen Filmtheorie fordert Mulvey also nicht, Frauen angemessener darzustellen, sondern erkennt ihre systematische Konstruktion durch den Blick der Kamera selbst. Im dunklen Zuschauerraum können die voneinander isolierten Zuschauer sich der Illusion hingeben, heimliche Betrachter eines Privaten zu sein. Zugleich kann der Zuschauer sich mit dem idealisierten Spiegelbild identifizieren und im gleichen Moment dem idealisierten Selbstbild unterlegen fühlen. Diese Spaltung wird als Ideal-Ich internalisiert und bestimmt jede künftige Imagination. Die Kinoillusion, so sehr sie als lustvolle Fantasie genossen werden kann, wird ihrer Form nach zur Wiederholung der Unterwerfung unter das Imaginäre, oder zur Kastration – und die, so Mulvey, wird im Kino vor allem am weiblichen Körper abgehandelt. Männer werden im Hollywoodfilm als Handelnde, aber auch als Vertreter des Zuschauerblicks inszeniert, während Frauen als Gesehene, als Spektakel fungieren. So wird der männliche Star nicht nur zum Helden des Films, sondern zugleich zum Inhaber des erotischen Blicks. Umgekehrt repräsentiert die so zum begehrten Objekt gemachte Frau jedoch zugleich auch die Gefahr der Kastration, da sie als Mann-ohne-Penis definiert ist. Um dieser Kastrationsangst zu entgehen, sieht Mulvey zwei Auswege für das männliche Unbewusste: Voyeurismus (etwa im Erforschen des weiblichen Geheimnisses im Film noir) und Fetischismus (z. B. im Starkult).

Filmtheorie und Kritik reagierten auf diese neue Perspektive mit einer Fülle von Analysen. Die Verknüpfung der marxistisch-psychoanalytischen *media studies* mit der feministischen Wende in den *cultural studies* brachte mit den *feminist film*

studies (vgl. hierzu Hollinger 2012) eine neue Disziplin hervor, die sich genauer mit der Zuschauerin beschäftigte (vgl. u. a. Doane et al. 1984; Doane 1985).

Die Psychoanalyse rezipierte diesen Genderdiskurs mit erheblicher Verspätung. Erst 1990, 15 Jahre nach seiner Veröffentlichung, wurde Mulveys bahnbrechender Essay in einer psychoanalytischen Zeitschrift zitiert, ab 1993 erschienen zahlreiche Publikationen zum Thema (Kaplan 1993a, b; Haskell 1993; Kaplan 1993; Layton 1995; Diamond und Wyre 1998; vgl. auch Hamburger 2018a, Abschn. 5.5).

Umstritten blieb die These, dass der Film den Zuschauer gleich welchen Geschlechts als männlichen Zuschauer konstruiert (Hamburger 2015). Auch Frauen können genuin lustvoll Männer – und Frauen – betrachten, ohne transvestitisch eine geliehene Perspektive einnehmen zu müssen. Eine empirische Untersuchung darüber, was und wie die Zuschauerinnen wirklich empfinden, unterblieb. Wie vielfältig Kinoblicke und Geschlechtskonstruktionen sein können, zeigt sich in den verbreiteten *queer identities* sowie im neuen Topos der *virtual intimacy* in Filmen wie *Her* (US 2013, der die Identitätskonfusion in einer weitgehend virtualisierten Lebenswelt spiegelt). Viele unterschiedliche Subjektpositionen können im Film eingeschrieben sein und phantasmatische Teilnahme auslösen (vgl. z. B. Bergstrom 1986, 1999; Bergstrom und Doane 1989; Hamburger 2018b).

2.2.4 Objekt klein a und Suture

Über den ursprünglichen lacanianischen Ansatz hinaus hat eine neuere Denkrichtung der struktural-psychoanalytischen Filmtheorie die Produktion von phantasmatischen Figuren in den Blick genommen. Das *Objekt klein a*, wie Lacan das unerreichbar begehrte Objekt nennt, das den eingeborenen Mangel ausgleicht ohne ihn je benennen zu können, wird avisiert von der künstlerischen Gestaltung. Das zunächst von Alain Miller als Platzhalter des abwesenden Subjekts eingeführte Konzept der Suture („Naht“) wurde von Daniel Dayan (1974) für die Filmästhetik beschrieben. Er veranschaulicht es an der Gegenschnittmontage, die Filmdialoge als wechselnde Aufnahmen beider Dialogpartner abwechselnd präsentiert. Der Zuschauer muss den jeweils abwesenden Gesprächspartner im Gedächtnis festhalten und beide zu einer imaginierten Szene verbinden oder „vernähen“. Auch die subjektive Kamera oder die Blickachse im Film bauen darauf, dass Zuschauer die deiktischen Hinweise aktiv verfolgen (vgl. hierzu Carroll 1993; Persson 2003).

In seinen populären Filminterpretationen hat der slowenische Kulturphilosoph Slavoj Žižek das filmtheoretische Konzept der „Naht“ mit Lacans Begriff des „Dings“ verbunden. Die Filmkunst erzeugt durch das Mittel des Schnitts ein zeitlich konstruiertes Phantasma und „vernäht“ damit das Unbenennbare mit der Handlung (Žižek 2001). In seinen Filmanalysen liest Žižek das gesamte Geschehen auf der Leinwand als Chiffre der Weltaneignung eines (gedachten) Zuschauers. Žižek untersucht die filmische Oberfläche auf wiederkehrende formale Muster und intertextuelle Bezüge, Anzeichen des „Sinthome“ im Sinne von Lacan. Solche Formelemente seien keine Chiffren eines verdrängten Begehrens, sondern verliehen der „Elementarmatrix der jouissance, des Mehr-Genießens, einen Körper“ (Žižek 2000 [1992], S. 14).

2.3 Leib in Gesellschaft

2.3.1 Kritische Theorie und Kulturanalyse

Ein Gegenentwurf zur struktural-psychoanalytischen Kulturtheorie ist der aus der Kritischen Theorie entwickelte Ansatz der Kulturanalyse. Während Lacan die sprachliche Konstituiertheit des Unbewussten hervorhebt, speist sich die Kritische Theorie aus der Ideologiekritik. Alfred Lorenzer begründet in *Sprachzerstörung und Rekonstruktion* (1970b) eine reflexiv-interaktionistische psychoanalytische Epistemologie. Sie fußt auf einem materialistischen Symbolbegriff (Lorenzer 1970a), der das unbewusste Symbol als „Klischee“ von bewussten symbolischen Repräsentanzen unterscheidet. Klischees sind unbewusst gewordene Symbole, die in bestimmten szenischen Arrangements evoziert werden und die im Gegensatz zum bewussten Symbol kein Probehandeln, keine Bearbeitung im Sinne eines Sekundärprozesses erlauben und daher starre, triebförmige Verhaltensabläufe im Sinne eines Wiederholungszwangs bedingen. 1972 führt Lorenzer die Symbolgenese auf leibliche Einübung (gestische Interaktion) zurück, die ein Gefüge von Praxisfiguren bildet, welches umfassender als Sprache ist. Im „kleinen Kreislauf“ von Hören und Sprechen werden diese Praxisfiguren an Sprachformen assoziiert. Es entsteht das Sprachsymbol (Wort und Interaktionsform), das Probehandeln ermöglicht. In der Desymbolisierung (Verdrängung) wird das Sprachsymbol getrennt in eine unbewusste Interaktionsform, die Situationszwang entfaltet und ein desymbolisiertes manipulierbares Sprachzeichen.

Zwischen der unbewussten Interaktionsform und der sprachlichen Symbolisierung steht die „primäre Symbolbildung“ durch handelnde Sinngewebungen, die „sinnlich-symbolische Interaktionsformen“ erzeugen. Diese Symbole sind nach zwei Seiten offen: gegenüber den sprachlosen Interaktionsformen (dem Situationszwang) erlauben sie eine gewisse Manipulierbarkeit (ein Beispiel bildet Winnicotts „Übergangsobjekt“); gegenüber dem abgespaltenen, leeren Sprachklischee erlauben sie eine Verbildlichung des Unsagbaren (wie z. B. Traumbilder). Sinnlich-symbolische Interaktionsformen sind ontogenetisch älter als Sprachsymbole und beziehen sich auf einen eigenständigen Erfahrungsbereich (Raumerfahrung durch Musik und Tanz); derart sind sie geeignet, das Tabuisierte zu repräsentieren. Funktion der Kunst ist es, unbewusste Praxisfiguren in sinnlich-unmittelbare Symbole zu überführen, gegen einen Zensor zu inszenieren, um so neue Lebensentwürfe in der sinnlichen Erfahrung zur Debatte zu stellen; nicht nur als private innere, sondern als äußerlich reale präsentative Symbole. Lorenzer bezieht sich mit diesem Modell auf die Arbeiten von Susanne K. Langer (1965 [1942]) zur präsentativen Symbolik (→ VI.1.1, Film als Kulturanalyse).

Die psychoanalytische Erkenntnis beschreibt Lorenzer (1970b) im Modell des „szenischen Verstehens“ als Stufenfolge. Die erste Stufe, das *logische Verstehen*, erfasst den propositionalen Gehalt der Mitteilung des Patienten. Die zweite Ebene, das *psychologische Verstehen*, umfasst den intentionalen Gehalt, das emotionale Angebot des Gesprochenen, und also ein Verstehen des Sprechers hinsichtlich seiner Mitteilungsabsicht. Erst die dritte Ebene, das szenische Verstehen, erlaubt jedoch den Zugang zum Unbewussten, welches sich in von Analytiker und Analysand

gemeinsam erlebten und agierten Übertragungs- und Gegenübertragungsmustern manifestiert. Erst im Oszillieren zwischen der Teilhabe an dieser Interaktion und ihrer Reflexion kann der Analytiker das aus dem Bewusstsein, dem Symbolisierbaren, ausgeschlossene, zum „Klischee“ Geronnene rekonstruieren. Dies aber immer nur schrittweise; so dass die Deutung niemals eine Mitteilung fertiger Erkenntnis ist, sondern jeweils nur die Benennung des Schrittes, der sich eben in der therapeutischen Beziehung ergibt. Psychoanalyse rekonstruiert in der Koproduktion von Analysand und Analytiker szenische Entwürfe, die unter der Bedingung entstehen, dass sie das erlebte „Material“ in neue, überraschende und zukunftsweisende Konstellationen einfügen.

In Anwendung dieser psychoanalytischen auf kulturelle Artefakte fordert Lorenzer (1986) den Methodentransfer anstelle eines bloßen Transfers psychoanalytischer Inhalte und diskutiert die spezifischen Differenzen der Kulturanalyse zur psychoanalytischen Behandlungssituation. Hamburger (2018a, S. 68 f.) fasst sie in Bezug auf die Filmanalyse zusammen:

- 1) Die Psychoanalyse von Kunstwerken kann sich nicht in einer Projektion der Neurosenlehre erschöpfen.
- 2) Sie findet auch nicht in einer stets vorwärtsschreitenden Begegnung zweier lebendiger Personen statt, sondern beruht auf dem wiederholten Studium eines Kunstwerks, sei dieses nun ein Text, ein Bild oder eben ein Film, durch einen Interpreten.
- 3) Diese Interpretation ähnelt allerdings in einem wichtigen Punkt der therapeutischen Arbeit: In der klinischen Analyse muss sich der Analytiker in die „Szene“ des Analysanden einfühlen, sich innerlich an ihr beteiligen, um ihren unbewussten Gehalt zu verstehen. Genauso tauchen wir in die vom Kunstwerk evozierte Szene ein und benutzen die Wahrnehmung unserer eigenen Befindlichkeit als Zuschauer dazu, den unbewussten Gehalt dieser latenten Szene zu verstehen.
- 4) In der Zielsetzung liegt wieder ein wichtiger Unterschied: Während es in der therapeutischen Psychoanalyse einvernehmlich darum geht, den Patienten zu ändern, zielt die Kulturanalyse auf den Interpreten selbst. Das Kunstwerk bleibt unberührt, es ändert sich durch die Analyse nicht. Wohl aber sein Adressat, in diesem Fall: der Analytiker. Kunstwerke sind dazu da, uns dabei zu helfen, uns selbst zu verstehen. Sie verkaufen uns Deutungen, die wir dringend brauchen. Wir gehen ins Kino wie in eine analytische Sitzung.

Diese Anwendung der Psychoanalyse als Prozessmethodik, und nicht als psychologische Theorie, auf die Auseinandersetzung mit kulturellen Artefakten ist an die leibliche Präsenz des Zuschauers gebunden. In der psychoanalytischen Praxis kann es keine Einsicht ohne Prozess geben. So fordert Reimut Reiche (2011a, b) die vorurteilslose Auseinandersetzung mit der formalen Gesamtheit des Kunstwerks und die systematische Selbstreflexion dieses Weges im Sinne eines psychoanalytischen Prozesses. Mit Bezug auf Adornos *Ästhetische Theorie* (1973 [1970]) und Oevermanns *Objektive Hermeneutik* (1993) kritisiert er das auf Lorenzer (1970b) aufbauende tiefenhermeneutische Vorgehen. Er sieht es als zu stark in der klinischen

Psychoanalyse verhaftet und inadäquat für eine Auseinandersetzung mit Kultur. In der Kunstanalyse stehe eben nicht, wie im szenischen Verstehen, das Verhältnis Werk/Betrachter im Zentrum des Interesses, sondern das Werk selbst (Reiche 2011b, S. 301; zur Diskussion vgl. Hamburger 2013; 2018a, S. 257). Zwar ist die Kulturanalyse dadurch erschwert, dass ihr die lebendige gegenseitige Spiegelung in der analytischen Dyade fehlt. Ein interaktives Moment erfährt sie freilich dadurch, dass psychoanalytische (Film-)Kunstinterpretationen nicht in der Auseinandersetzung mit dem Werk verbleiben, sondern sich in einen Diskurs zurückvermitteln, der sich aus dem Werk entwickelt.

2.3.2 Leibliches Kino und soziale Körper

Die Einsicht in die Notwendigkeit, nicht nur den Film, sondern den Betrachter und sein Verhältnis zum Film als Gegenstand der Deutungsarbeit zu verstehen, trifft sich mit den phänomenologischen Embodiment-Ansätzen von Vivian Sobchack und Thomas Morsch.

Sobchack (1992) sieht den Film als Erweiterung der Welterfahrung eines verkörperten Subjekts. Die Filmerfahrung, so Sobchack, beruhe auf einer Verdopplung des Zuschauers in einen sehenden Zuschauer und einen sehenden Film. Mit Merleau-Ponty (1974 [1946], 1994 [1964]), demzufolge auch in der Welterfahrung nicht ein betrachtendes Subjekt einem betrachteten Objekt gegenübersteht, sondern das Subjekt immer einem Leib-in-der-Welt zugehört, ist nach Sobchack auch die Kinoerfahrung nicht als Subjekt-im-Apparat zu begreifen, sondern auch der Apparat, der Film, selbst als Subjekt. Andere phänomenologische Konzepte verorten die leibliche Erfahrung, den „Ereignis“-Charakter des Films näher am Zuschaueraffekt (Nessel 2008), ohne Sobchacks weitreichende Setzung eines „sehenden Films“ zu teilen. Shaviro (1993) und Morsch (1997) heben die im Film selbst repräsentierten somatischen Bezüge und die unmittelbare technische Filmwirkung auf die körperliche Präsenz des Zuschauers hervor; sie unterscheiden sich darin sowohl von Sobchack als auch von der Apparatustheorie. Selten freilich werden die phänomenologisch erfassten Affektreaktionen der Zuschauer tatsächlich erfragt.

Die Hervorhebung der leiblichen Erfahrung im Kino entstand zu einer Zeit, in der die Medialisierung der Lebenswelt einen Umfang erreicht hatte, die den Begründern der Apparatustheorie und der Kulturkritik noch nicht vorstellbar war. Die Frankfurter Schule betrachtete den Leib oder den Trieb als Doppelbegriff, an dem Natur und Sozialisation sich überschneiden; sie zielte auf die warenförmige Verdrehung der Triebe im Kulturkonsum (vgl. Adorno 1973 [1970]). Seit Anfang des 21. Jahrhunderts ist der Leib zum Werbeträger und Spielort industrieller Unterhaltungsinszenierung geworden. Der Film, und die seit der zweiten Dekade des 21. Jahrhunderts verbreiteten Quality-Fernsehserien sowie die interaktiven Formate im Netz sind Teile eines neuen medialen Sozialkörpers. Der Übergang zu entmaterialisierten, flexibilisierten und subjektivierten Arbeitsformen, von der Industrie zur Dienstleistung ist verbunden mit einem Rückgang hierarchischer und einer Zunahme teamorientierter Führungsstile in Unternehmen (vgl. Sennett 1998; Gerst 2003); das ökonomische Selbstverständnis der Gesellschaft wandelt sich von der Produktions- zur Konsumorientierung. In einer von Algorithmen regulierten Sozialordnung und

medial vermittelten Welterfahrung hungert das Publikum nach Bildern, die noch Anreiz bieten. Der Bildschirm wird transportabel und selbst zum Bestandteil der Lebenswirklichkeit, oft bedeutsamer als nicht-virtuelle Kontakte (Hamburger 2018b, c). Die Subjekte in der „flüchtigen Moderne“ (Bauman 2003) mutieren zu „Erlebnissuchern“, die sich selbst vermarkten, immer im Dilemma zwischen optimaler Anpassung (um nicht als „out“ zu gelten) und zugleich maximaler Unterscheidung (um nicht als „uninteressanter Mainstream“ zu gelten) (vgl. hierzu Bauman 1997; Beck 2004 [1986]).

2.4 Zeitgenössische psychoanalytische Filmtheorien

Seit den 1990er-Jahren hat die Filmtheorie der Psychoanalytiker Konzepte der strukturalen Filmtheorie mit Positionen der frühen Filmpsychoanalyse integriert und weiterentwickelt. Dies ist auch durch eine Verschiebung innerhalb des psychoanalytischen Paradigmas von der Ein-Personen-Psychologie zur Beziehungstheorie bedingt. Psychoanalytische Objektbeziehungstheorien (z. B. Fairbairn 2000; vgl. Sandler und Sandler 1999 [1998]) und die Selbstpsychologie (z. B. Kohut 1981 [1977]; vgl. Mertens 2011) stellten den Systemcharakter der therapeutischen Beziehung ebenso wie der kindlichen Entwicklung in den Vordergrund. Die Psychoanalyse wurde relational und der Begriff des Unbewussten wandelte sich von einem intrapersonalen Gedächtnisspeicher zu einem interaktiven Konzept (Gödde und Buchholz 2011).

2.4.1 Vom Film geschluckt

1994 greift Mechthild Zeul den Ansatz von Baudry auf und modifiziert ihn mit Spitz (1955, S. 647) zu einer basalen multimodalen Erfahrung: Der trinkende Säugling hat nicht die Brust, sondern das Gesicht der Mutter vor Augen, zugleich mit der haptischen Erfahrung der mütterlichen Brust im Mund. Zeul leitet aus dieser prototypischen „Urhöhle“ Introjektionsvorgänge ab, die „das primitive Wahrnehmen von Film (begleiten), wenn der Film gegessen wird, dieser aber auch die Zuschauer verschluckt“ (Zeul 2007, S. 43). Zeuls metaphorisches Konzept der Kinoerfahrung illustriert die Intensität und den traumhaften Charakter der Hingabe an den Film. Sie ist der Apparaturtheorie durch ihre Konzentration auf die Relation des Zuschauers zur Leinwand verwandt, verfügt jedoch weder über deren semiotische Elaboriertheit, noch über eine psychoanalytische Theorie spezifisch subjektiver Rezeptionsprozesse etwa im Sinne des szenischen Verstehens.

2.4.2 Der Regisseur als Visu-Analytiker im Werkkontext

Von der Rekonstruktion der psychoanalytischen Dyade geht Gerhard Schneider (2008a) aus, wenn er den Regisseur (jedenfalls soweit er sich als *auteur* versteht) als „Visu-Psychoanalytiker“ des Publikums definiert. So deute etwa Hitchcock in seiner Tetralogie von *Vertigo* (US 1958), *North by Northwest* (US 1959), *Psycho* (US 1960) und *The Birds* (US 1963) seinem Publikum das „Eindringen in ein narzisstisches Universum“. Diese Perspektive sollte nicht als Psychoanalyse des

Regisseurs missverstanden werden, sondern als Funktion des impliziten Autors, der die Rolle eines Deutenden übernimmt. Ähnlich hat Ralf Zwiebel (2007b), ebenfalls an einer Werkanalyse von Hitchcock auf immer wiederkehrende Konstellationen hingewiesen, eine Raumstruktur, die von einem Widerstreit von „Abgrund und Falle“ geprägt ist. Sie visualisiert nach Zwiebel „ubiquitäre Beziehungs- und Existenzängste, die sich polar als Angst vor der Verlassenheit und als Angst vor der Vereinnahmung beschreiben lassen“ (Zwiebel 2007b, S. 70), verbunden mit einem traumatogenen Identitätszweifel. In seiner Regie von Suspense und Erlösung präsentiert Hitchcock jedoch nicht nur das Dilemma, sondern weist auch den Weg zur Auflösung, analog zur Psychoanalyse, die die schicksalhafte Verstrickung durch detektivische Aufklärung zu lösen versucht.

2.4.3 Filme als kulturelle Symptome

Zeitgenössische Psychoanalytiker betrachten Filme auch als soziokulturelle Symptome, anknüpfend an Rekonstruktionen der mythenschaffenden Funktion des Films (Bauer et al. 1978) und des politischen Melodrams (Williams 1979). Sie zielen auf eine Beschreibung des Ineinandergreifens gesellschaftlicher und subjektiver Prozesse, etwa an Themen wie der Nachkriegsgesellschaft (Bliersbach 2014), dem gesellschaftlichen Umgang mit Tod und Endlichkeit (Frank 2008; Zwiebel 2008; Hirsch 2008), der sozialen Identität (Däuker 2008), Transgenerationalität (Tilch-Bauschke 2008), Virtualisierung (Danckwardt 2008; Riepe 2008; Schneider 2008b; Laszig 2008; Hamburger 2018c) und sozialen Männlichkeitskonstruktion (Baker 1999; Leuzinger-Bohleber 2015; Hamburger 2015). Sie werden entweder an textimmanenten oder kontextbezogenen Filmanalysen oder, wie von der Filmwirkungsanalyse (Blothner 1999, 2004, 2015), mit phänomenologisch-morphologischen Filmanalysen sowie mit Zuschauerinterviews untersucht.

2.4.4 Ein Mentalisierungsmodell der Filmerfahrung

Die Apparatustheorie und ihre Folgekonzepte, in denen das Publikum nur als semiotische Größe vorkommt, werden um die Erhebung realer, leibnaher, affektiver Filmwirkungen (Hamburger 2018a, Abschn. 5.6) ergänzt. Dabei bleibt Lacans Konzept des Sinthome für die Formanalyse bedeutsam; sie beruft sich jedoch mehr als auf Lacans Spiegelstadium auf die Säuglingsforschung. So beschreibt Daniel Stern das irreversible Verschwinden der gestalthaften vorsprachlichen Erfahrung durch den Eintritt in die Welt der Verbalisierung, durch die „die amodale Version ‚untertaucht‘ und nur dann wieder zum Vorschein kommt, wenn besondere Umstände die Dominanz der sprachlichen Version aufwiegen oder zunichte machen. Solche Bedingungen können durch bestimmte kontemplative und emotionale Zustände eintreten oder durch bestimmte Kunstwerke evoziert werden“ (Stern 1986 [1985], S. 250).

Ähnlich hat Donald Winnicott (1969 [1953]) in seinem Konzept des *potenzial space* eine ungetrennte Wahrnehmungsform beschrieben, in der der Säugling seine Wünsche nicht von der Objektwelt unterscheidet, in einer magischen Einheit mit der anteilnehmenden Mutter. Diese Dyade bildet den Ursprungsort der Kreativität, die erst Symbolbildung, Sprache und Denken ermöglicht. Sie kann zwar nicht erinnert

werden, transformiert sich aber schrittweise über das Spiel in die kreativen Aspekte des Erwachsenenlebens. Sie spielt eine bedeutsame Rolle für die Kunstrezeption (Soldt 2007) ebenso wie für die klinische Praxis. Die Wiederbelebung solcher amodalen Erfahrungen in der psychoanalytischen Praxis bildet ein wesentliches Element der therapeutischen Regression.

Film ist im Wesentlichen ein Bildmedium, im Gegensatz zu literarischen Texten wird er intensiv und flüchtig, unter gezielter Umgehung von Reflexionsfunktionen präsentiert und erlebt. Die Filmpsychoanalyse benennt unbewusste Sinnfiguren, die dieses „präsentative Symbol“ (Langer (1965 [1942])) im Zuschauer evoziert. Die Affektreaktion des Publikums wird wesentlich von zwei Registern gesteuert: der räumlichen Blicksteuerung und der Zeitdramaturgie (Hamburger und Wernz 2015; Hamburger 2018a). Diese Register sind bedeutsamer als die Identifikation mit den Protagonisten, bringt doch die räumliche und zeitliche Komposition des Filmbildes den Zuschauer selbst in die Rolle dessen, der eine Entwicklung durchmacht – sei sie in der Rolle eines Protagonisten verkörpert oder nicht.

Genre, Plot und Figur

Filme inszenieren Handlungs- und Interaktionsentwürfe im Rahmen von Genreerwartungen. Vor dem Hintergrund dieser kulturell ausgebildeten Rahmensysteme, die den emotionalen Erwartungshorizont von Zuschauern bestimmen, werden einzelne Filmszenen vom Zuschauer interpretiert und als interessant, bestätigend oder störend erlebt. In den basalen Erwartungsstrukturen, die ein Genre aufruft, haben Psychoanalytiker oft Figuren des Unbewussten identifiziert (wie etwa Greenberg 1983; Gabbard und Gabbard 1987 und Hering 1994, im Horrorfilm-Genre). Das Genre des Psychoanalytiker-Films wurde sowohl soziologisch als auch psychoanalytisch untersucht (Herb 2012; Zwiebel 2007a; Rall 2011); Action- und Spionagefilme besonders im Hinblick auf Männlichkeitskonstruktionen (Hamburger 2018a, Abschn. 4.1). Nicht nur im Genre, auch im Plot des einzelnen Films werden gesellschaftlich relevante Szenen verhandelt; zum einen durch die Figurenzeichnung, typische (z. B. dyadische oder trianguläre) Figurenkonstellationen und die Dramaturgie der Erwartungsspannung, etwa im Suspense.

Zuschauer entwickeln eine *theory of mind*, schreiben den Protagonisten Intentionen, Gefühle, Konflikte, Zweifel, Unsicherheiten, ja ein Unbewusstes zu, obwohl diese Filmfiguren nichts als vollautomatisch abgespielte bewegte Bilder sind. Diese Fähigkeit zur Mentalisierung entwickelt sich in den ersten fünf Lebensjahren (vgl. Fonagy et al. 2006) über mehrere Schritte: Aus dem „teleologischen Modus“ der frühen Kindheit, in dem erste Ursache-Wirkungszusammenhänge in der physikalischen Welt vorhergesagt werden können, entsteht als nächster Schritt der „Äquivalenzmodus“, in dem innere Zustände in der äußeren Welt lokalisiert werden. Dieses z. T. spannungsreiche Erleben fantasiierter Gefahren wird im Spiel bearbeitet und bewältigt und geht so schrittweise in den „Als-ob-Modus“ über, in dem das Kind seine Gedanken als solche erfahren und spielerisch ausdrücken lernt. Zuletzt erreicht das Kind, darauf ausbauend, den „mentalisierenden“ oder „reflektierenden Modus“, es kann sich selbst und anderen Gedanken, Gefühle und Intentionen zuschreiben und auftretende Ängste angemessen als mentale Zustände verstehen.

Das Kino arbeitet gezielt mit diesen mentalen Fähigkeiten des Publikums. Analog der optischen Täuschung durch den Stroboskop-Effekt, der aus seriellen Standbildern ein Bewegtbild erzeugt, nutzt es psychologische Täuschung, indem es scheinbare Einfühlungssituationen herstellt. Die angebotenen szenischen Abläufe und Affektmuster werden wie in einem Als-ob-Spiel als Externalisierungen akzeptiert.

Zeitstruktur

Im Kinoraum als Spielfeld des Als-ob wird im Rahmen der Spieldauer des Films eine Kopplung zwischen Filmstimulus und Zuschaueraffekt erzeugt. Die affektiven Erfahrungskurven im Kino prägen mehr als die Inhalte die bewusste und unbewusste Erinnerung an den Film. Der Wechsel von Spannung und Entspannung ruft früheste Lebenserfahrungen aus dem prozeduralen Langzeitgedächtnis auf, die auch die Zeitsignaturen des Affektlebens bedingen (Stern 1986 [1985]).

Zwar werden im Kino Affektsignale nicht gespiegelt (weder temporal kontingent noch markiert), sondern einseitig als unveränderliche Stimuli präsentiert – dies jedoch so, dass der Zuschauer systematisch mitgezogen wird und sich in einem Affektaustausch mit dem Film erlebt.

Wissend, dass sie sich in einer Spielsituation befinden, bewegen sie sich in einem illusionären „Übergangsraum“ (Winnicott 1969 [1953]). Eine für den Kinofilm spezifische, bedeutsame Rolle spielt dabei die Präsenz eines Publikums sowie die Steuerung des kollektiven Affekterlebens durch die Temporaldramaturgie der Montage.

Publikum

Die Filmpsychoanalyse reflektiert das Publikum als konstitutives Element der Kinerfahrung. Im Gegensatz zur raumzeitlichen Präsenz des Dramas ist der Film zeitlich entkoppelt; und während im Theater die Abdunkelung akzidentell ist, ist die Fins ternis im Kino konstitutiv. Im Kino werden unbewusste Gruppenfunktionen getriggert durch die systematische Trennung von Sehen (abgelenkt auf den imaginären Raum), Hören (aufgeteilt auf den Filmton und die Geräusche der Zuschauergruppe) und Fühlen (bezogen auf die Begleitperson).

3 Fazit

Die Psychoanalyse hat nach anfänglicher Meidung des Kinos eine zunächst psychopathografische, später sozialpsychologische Filminterpretation entwickelt. Sie übte starken Einfluss auf soziologische Ansätze wie die *culture and personality*-Schule aus. Durch die Verbindung mit dem Strukturalismus wurde sie zum Argumentationsrahmen einer vor allem an Lacan orientierten Filmtheorie sowie genderbezogener Diskurse. In neuerer Zeit haben sich aus der Objektbeziehungstheorie und relationalen Psychoanalyse und Mentalisierungstheorie Konzepte entwickelt, die Steuerung der affektiven Teilhabe am Filmereignis durch die Register der Filmerzählung, Montage, Raum- und Zeitdramaturgie sowie der Dramaturgie des Publikums behandeln. Sie sehen das Kino als mechanisch gesteuertes Fest und neuzeitliches Ritual.

Literatur

- Adorno, Th. W. 1952. Zum Verhältnis von Psychoanalyse und Gesellschaftstheorie. *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse* 61:1–18.
- Adorno, Th. W. 1973 [1970]. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Baker, R. 1999. Deconstructing Dirty Harry. *The International Journal of Psycho-Analysis* 80: 821–824.
- Barthes, Roland. 1981 [1964]. *Elemente der Semiotik*. Frankfurt a. M.: Syndikat.
- Bateson, Gregory. 1943. Cultural and thematic analysis of fictional films. *Transactions of the New York academy of sciences*, Section of Psychology, 54 Series II, 72–78.
- Bateson, Gregory. 2000 [1953]. An analysis of the Nazi Film Hitlerjunge Quex. In *The study of culture at a distance*, Hrsg. M. Mead und R. Métraux, 331–351. Oxford/New York: Berghahn Books.
- Bauer, S. F., L. Baiter, und W. Hunt. 1978. The detective film as myth: The Maltese Falcon and Sam Spade. *American Imago* 35(3): 275–296.
- Bauman, Z. 1997. *Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zu post-modernen Lebensformen*. Hamburg: Hamburger Edition.
- Bauman, Z. 2003. *Flüchtige Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Beck, U. 2004 [1986]. *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bergstrom, J. 1986. Androids and androgyny. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies* 53(15): 36–65.
- Bergstrom, J., Hrsg. 1999. *Endless night: cinema and psychoanalysis, parallel histories*. Berkeley: University of California Press.
- Bergstrom, J., und M. A. Doane. 1989. The female spectator: Contexts and directions. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies* 7(2–3): 20–21, 5–27.
- Bliersbach, G. 2014. *Nachkriegskino. Eine Psychohistorie des westdeutschen Nachkriegsfilms 1946–1963*. Gießen: Psychosozial.
- Blothner, D. 1999. *Erlebnisswelt Kino – Über die unbewußte Wirkung des Films*. Bergisch-Gladbach: Bastei-Lübke.
- Blothner, D. 2004. *Filminhalte und Zielgruppen 4. Generalisierungen und Tendenzen zum Verständnis der Zielgruppenbildung im Kino. Wirkungspsychologische Analyse der GfK-Panel-daten der Jahre 1998–2002*. Berlin: FFA-Filmförderungsanstalt.
- Blothner, D. 2015. Zur Methode der wirkungsanalytischen Filminterpretation. In „*Melancholia*“ – *Wege zur psychoanalytischen Interpretation des Films*, Hrsg. R. Zwiebel und D. Blothner, 110–130. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Carroll, N. 1993. Toward a theory of point-of-view editing: Communication, emotion, and the movies. *Poetics Today* 14(1): 123–141.
- Danckwardt, J. F. 2008. Mulholland Drive und Inland Empire. Werden oder Nichtwerden bei David Lynch. In *Film und Psychoanalyse. Kinofilme als kulturelle Symptome*, Hrsg. P. Laszig und G. Schneider, 125–146. Gießen: Psychosozial.
- Däuker, H. 2008. Vom Unbehagen in der Identität. Anmerkungen zu Lars von Triers Dogville. In *Film und Psychoanalyse. Kinofilme als kulturelle Symptome*, Hrsg. P. Laszig und G. Schneider, 147–164. Gießen: Psychosozial.
- Dayan, D. 1974. The tutor-code of classical cinema. *Film Quarterly* 23(1): 22–31.
- Diamond, D., und H. K. Wrye. 1998. Prologue. *Psychoanalytic Inquiry* 18:139–146.
- Doane, M. A. 1985. Film und Maskerade. Zur Theorie des weiblichen Zuschauers. *Frauen und Film* 38:4–19.
- Doane, W. A., P. Mellencamp, und Williams L., Hrsg. 1984. *Re-Vision. Essays in Feminist Film Criticism*. Los Angeles: The American Film Institute.
- Fairbairn, W. R. D. 2000. *Das Selbst und die inneren Objektbeziehungen*. Gießen: Psychosozial.
- Fonagy, P., G. György, E. L. Jurist, und M. Target. 2006. *Affektregulierung, Mentalisierung und die Entwicklung des Selbst*. Stuttgart: Klett-Cotta.

- Frank, C. 2008. „Das Gefühl von Frieden ist unendlich“. Die Propagierung des Anspruchs auf legalisierte aktive ärztliche Sterbehilfe als „Erlösung aus der Hölle“, als Sieg der Selbstbestimmung. In *Film und Psychoanalyse. Kinofilme als kulturelle Symptome*, Hrsg. P. Laszig und G. Schneider, 165–186. Gießen: Psychosozial.
- Gabbard, G. O. 1998. Vertigo: Female objectification, male desire, and object loss. *Psychoanalytic Inquiry* 18:161–167.
- Gabbard, G. O., Hrsg. 2001. *Psychoanalysis and film*. London: Karnac.
- Gabbard, G. O., und K. Gabbard. 1987. *Psychiatry and the cinema*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gabbard, K., und G. O. Gabbard. 1993. Phallic women in the contemporary cinema. *American Imago* 50:421–439.
- Gedo, J. E. 1973. Psychoanalyse: Psychoanalyse und bildende Kunst. Eine Sammelrezension. *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse* 27:669–695.
- Gerst, D. 2003. Reorganisation der Arbeit, der Arbeitszeit und der alltäglichen Lebensführung – aktuelle Debatten der Arbeitssoziologie. *Soziologische Revue* 26:64–78.
- Gödde, G., und M. B. Buchholz. 2011. *Unbewusstes*. Gießen: Psychosozial.
- Greenberg, H. R. 1975. *The movies on your mind*. New York: Saturday Review Press/E. P. Dutton.
- Greenberg, H. R. 1983. The fractures of desire: Psychoanalytic notes on *ALIEN* and the contemporary „Cruel“ horror film. *Psychoanalytic Review* 70:241–267.
- Greenberg, H. R., und K. Gabbard. 1990. Reel significations: An anatomy of psychoanalytic film criticism. *Psychoanalytic Review* 77:89–110.
- Hamburger, A. 2013. Arbeit in der Tiefe. Vorüberlegungen zu einer skeptischen Kulturanalyse. In *Psychoanalytische Skepsis*, Hrsg. H. Hierdeis, 123–183. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Hamburger, A., Hrsg. 2015. Frauen und Männerbilder im Kino. In *Frauen- und Männerbilder im Kino. La Belle et la Bête von Jean Cocteau*, 7–16. Gießen: Psychosozial.
- Hamburger, A. 2018a. *Filmpsychoanalyse. Das Unbewusste im Kino und das Kino im Unbewussten*. Gießen: Psychosozial.
- Hamburger, A. 2018b. „Sympathy for the Devil“ Wie die neuen TV-Serien das Serienpublikum zum Komplizen des Bösen machen. *Psychotherapie im Dialog* 19:92–104.
- Hamburger, A. 2018c. Love your echo. Virtual others and the modern narcissus. In *Virtual Intimacy*, Hrsg. A. Sabbadini, I. Kogan und P. Golinelli, 139–158. London: Routledge.
- Hamburger, A., und C. Wernz. 2015. Aus der Zeit. Mechanik und Temporalität des Komischen in *Les Vacances de monsieur Hulot* *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse* 69(3): 213–238.
- Haskell, M. 1993. To Have and Have Not: The Paradox of the Female Star. *American Imago* 50:401–420.
- Herb, S. 2012. *Psychoanalytiker im Spielfilm. Mediale Darstellungen einer Profession*. Gießen: Psychosozial.
- Hering, C. 1994. The problem of the Alien. *Free Associations* 4(3): 391–407.
- Hirsch, M. 2008. Requiem – eine Teufelsneurose im 20. Jahrhundert. In *Film und Psychoanalyse. Kinofilme als kulturelle Symptome*, Hrsg. P. Laszig und G. Schneider, 235–254. Gießen: Psychosozial.
- Hollinger, K. 2012. *Feminist filmstudies*. London/New York: Routledge.
- Honneth, A. 2010 [1992]. *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Huss, Roy, und Norman Silverstein. 1968. *The film experience. Elements of motion picture art*. New York: Harper & Row.
- Kaplan, L. J. 1993. Fits and misfits: The body of a woman. *American Imago* 50:457–480.
- Kaplan, E. Ann. 1993a. Introduction to special issue of American imago on „psychoanalysis and cinema“. *American Imago* 50:393–399.
- Kaplan, E. Ann. 1993b. The couch affair: Gender and race in hollywood transference. *American Imago* 50:481–514.
- Kohut, Heinz. 1981 [1977]. *Die Heilung des Selbst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried. 2012 [1947]. *Von Caligari zu Hitler. Werke Bd. 2.1*. Berlin: Suhrkamp.

- Lacan, Jacques, Hrsg. 1973 [1949]. Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psycho-analytischen Erfahrung erscheint. In *Schriften I*, 61–70. Olten: Walter.
- Lacan, Jacques, Hrsg. 1986 [1957]. Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud. In *Schriften II*, 30–51. Weinheim/Berlin: Quadriga.
- Langer, Susanne K. 1965 [1942]. *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Laszig, Parfen. 2008. Strange Days. Phantasmatische Rückkoppelungsschleifen der Entgrenzung. Strange Days, Strange Days, USA 1995 von Kathryn Bigelow. In *Film und Psychoanalyse. Kinofilme als kulturelle Symptome*, Hrsg. P. Laszig und G. Schneider, 39–64. Gießen: Psychosozial.
- Layton, L. 1995. Trauma, Gender Identity and Sexuality: Discourses of Fragmentation. *American Imago* 52:107–125.
- Leuzinger Bohleber, M. 2015. Es war einmal . . . die Schöne und die Bestie. Ein surrealistischer Überlebensversuch im Jahr 1946? In *Frauen- und Männerbilder im Kino. La Belle et la Bête von Jean Cocteau*, Hrsg. A. Hamburger, 129–142. Gießen: Psychosozial.
- Lewin, B. D. 1946. Sleep, the mouth, and the dream screen. *Psychoanalytic Quarterly* 15:419–434.
- Lorenzer, A. 1970a. *Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lorenzer, A. 1970b. *Spracherstörung und Rekonstruktion. Vorarbeiten zu einer Metatheorie der Psychoanalyse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lorenzer, A. 1972. *Zur Begründung einer materialistischen Sozialisationstheorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lorenzer, A, Hrsg. 1986. Tiefenhermeneutische Kulturanalyse. In *Kultur-Analysen. Psychoanalytische Studien zur Kultur*, 11–98. Frankfurt a. M.: Fischer Tb.
- Mead, M., und Métraux, R, Hrsg. 2000 [1953]. *The study of culture at a distance*, Bd. 1. Oxford/New York: Berghahn Books.
- Merleau-Ponty, Maurice 1974 [1946]. *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: de Gruyter.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1994 [1964]. *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München: Fink.
- Mertens, Wolfgang. 2011. *Psychoanalytische Schulen im Gespräch. Band 2: Selbstpsychologie, Post-Selbstpsychologie, relationale und intersubjektive Kritik*. Gießen: Psychosozial.
- Metz, C. 1972 [1968]. *Semiologie des Films*. München: Fink.
- Metz, C. 1994 [1975]. Der fiktionale Film und sein Zuschauer. Eine metapsychologische Untersuchung. *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse*. 48(11): 1004–1046.
- Metz, C. 2000 [1977]. *Der imaginäre Signifikant: Psychoanalyse und Kino*. Münster: Nodus.
- Montani, A., und G. Pietranera. 1946. First contribution to the psycho-analysis and aesthetics of motion-picture. *Psychoanalytic Review* 33(2): 177–196.
- Morsch, T. 1997. Der Körper des Zuschauers. Elemente einer somatischen Theorie des Kinos. *Medienwissenschaft: Rezensionen/Reviews* 3:271–271.
- Mulvey, L. 1975. Visual pleasure and narrative cinema. *Screen* 16(3): 6–18.
- Nessel, S. 2008. *Wort und Fleisch: Kino zwischen Text und Körper*. Berlin: Bertz+ Fischer.
- Oevermann, U. 1993. Die objektive Hermeneutik als unverzichtbare methodologische Grundlage für die Analyse von Subjektivität. Zugleich eine Kritik der Tiefenhermeneutik. In „*Wirklichkeit*“ im Deutungsprozeß. *Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Hrsg. T. Jung und S. Müller-Doohm, 106–189. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Persson, P. 2003. *Understanding cinema: A psychological theory of moving imagery*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rall, V. 2011. *Kinoanalyse. Plädoyer für eine Re-Vision von Kino und Psychoanalyse*. Marburg: Schüren.
- Reiche, Reimut. 2011a. *Mutterseelenallein. Das Tabu der Schönheit in Kunst und Psychoanalyse*. Frankfurt a. M.: Stroemfeld.
- Reiche, Reimut. 2011b. Das Tabu der Schönheit und der Vorrang des Objekts in der Analyse von Kunstwerken. *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse* 65(4): 289–317.

- Riepe, Manfred. 2008. Die Architektur der erogenen Zonen. Cyberspace und virtuelle Realität in The Matrix und in eXistenZ. In *Film und Psychoanalyse. Kinofilme als kulturelle Symptome*, Hrsg. P. Laszig und G. Schneider, 85–104. Gießen: Psychosozial.
- Sachs, H. 1929. Zur Psychologie des Films. *Psychoanalytische Bewegung* 12:122–126.
- Sandler, Joseph, und Anne-Marie Sandler. 1999 [1998]. *Innere Objektbeziehungen: Entstehung und Struktur*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Schneider, Gerhard. 2008a. Filmpsychoanalyse – Zugangswege zur psychoanalytischen Interpretation von Filmen. In *Film und Psychoanalyse. Kinofilme als kulturelle Symptome*, Hrsg. P. Laszig und G. Schneider, 19–38. Gießen: Psychosozial.
- Schneider, Gerhard. 2008b. Jenseits des Identitätszwangs – auf der Suche nach ... Psychoanalytische Überlegungen zu Tom Tykwers Lola rennt 1998. In *Film und Psychoanalyse. Kinofilme als kulturelle Symptome*, Hrsg. P. Laszig und G. Schneider, 105–124. Gießen: Psychosozial.
- Sennett, R. 1998. *Der flexible Mensch*. Frankfurt a. M./Wien: Berlin.
- Shaviro, Steven. 1993. *The cinematic body*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Sobchack, Vivian. 1992. *The address of the eye. A phenomenology of film experience*. Princeton: Princeton University Press.
- Soldt, Philipp. 2007. *Ästhetische Erfahrungen. Neue Wege zur Psychoanalyse künstlerischer Prozesse*. Gießen: Psychosozial.
- Spitz, R. 1955. Die Urhöhle. *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse* 9:641–667.
- Stanfield, P. 2008. Notes toward a history of the Edinburgh international film festival, 1969–77. *Film International* 64:62–71.
- Stern, D. N. 1986 [1985]. *Die Lebenserfahrung des Säuglings*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Stevenson, B. E. 1998. Silenced women, personal art, and motherhood. *Psychoanalytic Inquiry* 18: 183–192.
- Stiglegger, M., und A. Hamburger. 2019. Szenisches Verstehen und die Seduktionstheorie des Films. Ein Dialog zwischen Filmwissenschaft und Filmpsychoanalyse. In *Zoom – Film, Bild, Emotion*, Hrsg. C. Wagner und M. Stiglegger. Berlin: Reimer.
- Tilch-Bauschke, E. 2008. Verfremdung der Wirklichkeit. Individuelle, kollektive und mediale Verdrängung in Michael Hanekes Cache. In *Film und Psychoanalyse. Kinofilme als kulturelle Symptome*, 187–206. Gießen: Psychosozial.
- Williams, J. C. 1979. The dynamics of the political movie. *Psychoanalysis and Contemporary Thought* 24:593–625.
- Winnicott, D. W. 1969 [1953]. Übergangsobjekte und Übergangsphänomene. Eine Studie über den ersten, nicht zum Selbst gehörenden Besitz. *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse*. 23: 666–682.
- Wolfenstein, Martha, und Nathan Leites. 1977 [1950]. *Movies: A psychological study*. New York: Atheneum.
- Zeul, M. 1994. Bilder des Unbewußten. Zur Geschichte der psychoanalytischen Filmtheorie. *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse* 48:975–1003.
- Zeul, M. 2007. *Das Höhlenhaus der Träume. Filme, Kino & Psychoanalyse*. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel.
- Žižek, S. 2000 [1992]. *Lacan in Hollywood*. Wien: Turia/Kant.
- Žižek, S. 2001. *Die Furcht vor echten Tränen. Krzysztof Kieslowski und die „Nahtstelle“*. Berlin: Volk und Welt.
- Zwiebel, R. 2007a. Ist psychoanalytisches Denken interkontextuell? Film-psychoanalytische Überlegungen zu Hitchcocks ‚Spellbound‘. In *Projektion und Wirklichkeit. Die unbewusste Botschaft des Films*, Hrsg. R. Zwiebel und A. Mahler-Bungers, 149–178. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Zwiebel, R. 2007b. Zwischen Abgrund und Falle. Filmpsychoanalytische Anmerkungen zu Alfred Hitchcock. *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse* 61:65–73.
- Zwiebel, Ralf. 2008. Der letzte Traum: Filmpsychoanalytische Anmerkungen zu Stay. In *Film und Psychoanalyse. Kinofilme als kulturelle Symptome*, Hrsg. P. Laszig und G. Schneider, 207–234. Gießen: Psychosozial.