



Lindauer Beiträge zur
Psychotherapie und Psychosomatik
Herausgegeben von Michael Ermann

Rainer Gross

Der Psycho- therapeut im Film

Kohlhammer

Kohlhammer

Lindauer Beiträge zur Psychotherapie und Psychosomatik
Herausgegeben von Michael Ermann

- M. Ermann: Herz und Seele (2005)
- M. Ermann: Träume und Träumen (2005)
- M. Ermann: Freud und die Psychoanalyse (2008)
- M. Ermann: Psychoanalyse in den Jahren nach Freud (2009)
- M. Ermann: Psychoanalyse heute (2010)
- R. Gross: Der Psychotherapeut im Film (2012)
- O. F. Kernberg: Hass, Wut, Gewalt und Narzissmus (2012)
- L. Reddemann: Kontexte von Achtsamkeit in der Psychotherapie (2011)
- U. Streeck: Gestik und die therapeutische Beziehung (2009)
- L. Wurmser: Scham und der böse Blick (2011)

Rainer Gross

Der Psychotherapeut im Film

Verlag W. Kohlhammer

Es konnten nicht alle Rechtsinhaber von Abbildungen ermittelt werden. Sollte dem Verlag gegenüber der Nachweis der Rechteinhaberschaft geführt werden, wird das branchenübliche Honorar nachträglich gezahlt.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwendung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Dieses Buch stellt eine grundlegend überarbeitete und erweiterte Fassung der Vorlesungen dar, die der Autor zum gleichen Thema im Rahmen der Lindauer Psychotherapiewochen 2008 gehalten hat. Unter www.auditorium-netzwerk.de ist eine Übersicht aller Aufnahmen der Lindauer Psychotherapiewochen einzusehen, die unter info@auditorium-netzwerk.de angefordert werden kann.

1. Auflage 2012

Alle Rechte vorbehalten

© 2012 W. Kohlhammer GmbH Stuttgart

Umschlag: Gestaltungskonzept Peter Horlacher

Gesamtherstellung:

W. Kohlhammer Druckerei GmbH + Co. KG, Stuttgart

Printed in Germany

ISBN 978-3-17-021012-7

Inhalt

1. Vorlesung	
Zwischen Traum und Hypnose:	
Der Psychotherapeut im Stummfilm (1895–1933)	9
Le Mystère des Roches de Kador (L. Perret 1912)	12
Das Cabinet des Dr. Caligari (R. Wiene 1920)	20
Geheimnisse einer Seele (G. W. Pabst 1926)	23
2. Vorlesung	
Die goldenen Jahre: Psychoanalyse und Hollywood	
(1945–1965)	29
Die „psychoanalytischen Filme“ des Alfred Hitchcock.	35
Abenteurer der Seele: John Huston’s Freud 1962	49
3. Vorlesung	
In Ungnade gefallen:	
Psychotherapie als Anpassungs-Agentur (1965–1975)	57
Einer flog über das Kuckucksnest (M. Forman 1975)	62
Woody Allen: Der ewige Patient.	66
4. Vorlesung	
Clowns, Schurken und liebende Frauen:	
Pluralismus der Darstellungen von Psychotherapie	
im Film seit 1975	77
Das Schweigen der Lämmer (J. Demme 1991)	85
Die Psychotherapeutin im Film: Heilung nur durch Liebe?	88
Der Herr der Gezeiten (B. Streisand 1991)	91

5. Vorlesung

Die Heilung der Seele im Kino:

Liebe statt Technik? 111

Psychotherapie auf der Leinwand und Konsequenzen
für die Praxis 111

Möglichkeiten der „Verwendung“ von Filmen in
Psychotherapien 114

Verzeichnis der Filme. 124

Literatur 129

Dieses Buch ist Helga gewidmet.



Geheimnisse einer Seele – Deutschland 1926

Regie: G. W. Pabst

Deutsche Kinemathek/Sammlung Pabst 4.2-85/07

1. Vorlesung

Zwischen Traum und Hypnose: Der Psychotherapeut im Stummfilm (1895–1933)

Das „Geburtsjahr“ sowohl des Kinos als auch der Psychoanalyse kann mit 1895 angesetzt werden: Freud veröffentlichte gemeinsam mit Breuer die *Studien zur Hysterie*¹ in Wien, die Gebrüder Lumière präsentierten die ersten öffentlichen Vorführungen ihrer „bewegten Bilder“ in Paris.

Während Freud seine *Traumdeutung*² schrieb, drehte George Méliès in Paris seine verblüffenden Kurzfilme: In drei bis fünf Minuten wurden dem Publikum „Zauberkunststücke“ präsentiert. So sah man etwa einen Mann, der eine senkrechte Wand hinaufstieg oder eine naïv-poetisch bebilderte Reise zum Mond. Während die Gebrüder Lumière das Publikum durch den Realismus ihrer Darstellungen eher erschreckten – bekannt ist die Anekdote vom Publikum, das entsetzt davonlief, als der Zug aus der Leinwand „herausfuhr“ –, versuchte George Méliès, die anti-realistischen Potenziale des Kinos auszutesten. In beiden Fällen aber ging es um Bewegung, um Darstellung von Bewegung. Der überwältigende Eindruck der ersten bewegten Bilder gründete auf dieser erstmaligen technischen Darstellbarkeit von Bewegungsabläufen.

Zur gleichen Zeit beschäftigte sich die Proto-Psychoanalyse mit der Frage, wie die statischen, unbewussten Bilder der traumatisierenden Szenen in der Seele ihrer Patienten durch Sprache, durch die „talking cure“ bewegt und dynamisiert werden könnten, um so eine Heilung zu bewirken. Verblüffend schnell und intensiv interessierten sich die damaligen „Psycho-Wissenschaften“ für das neue Medium des Kinematographen: Schon 20 Jahre zuvor hatten sich die Fotos von Charcots Patientinnen großer Beliebtheit erfreut. Seine Lieblingspatientin Augustine hatte Fotografien ihrer Anfälle für die Fans sig-

1 Freud, 1895

2 Freud, 1900

niert. Jetzt wurden in der Salpêtrière von Charcots Nachfolgern auch filmische Darstellungen hysterischer Anfälle hergestellt.

Bereits kurz nach 1900 war die filmische Darstellung von abnormen Bewegungsabläufen bei neurologischen und auch psychiatrischen Krankheitsbildern zur Diagnostik und Ausbildung zum Standard in vielen neuropsychiatrischen Kliniken in Europa und den USA geworden. Trotz des Beharrens auf „Objektivität“ wurde kräftig inszeniert. Bekannt ist etwa das Beispiel eines italienischen „Lehrfilms“ über einen hysterischen Anfall von 1908: *LA NEUROPATHOLOGIA*. Camillo Negro war sowohl Regisseur als auch Darsteller des behandelnden Arztes. Dieser Film bot, wie viele andere Filme der damaligen Zeit, auch erotische „Schauwerte“. Nachdem schon Charcot nur seine weiblichen Patienten fotografieren ließ, blieb auch im Film die Exhibition der Krankheitssymptome von Frauen für ein männliches Publikum zentral.

Unabhängig davon gab es auch schon zahlreiche Versuche, das neue Medium therapeutisch zu nutzen: Bereits 1914 gab es in 24 psychiatrischen Anstalten in den USA regelmäßig Filmvorführungen für die Patienten, angeblich mit sehr positiven Auswirkungen auf deren Zustand. Gezeigt wurden kurze Filme dokumentarischen oder komödiantischen Inhalts: vor allem über Verfolgungsjagden, Tiere, „Eingeborene“ etc.

Am 07.12.1913 erschien in der römischen Zeitung *Tribuna* ein Bericht über eine Filmvorstellung in der Irrenanstalt von Perugia, in dem die heilsamen Wirkungen dieser Vorführungen betont wurden:

„Das Kino muss seine heilenden Wirkungen auf die kranken Geister übertragen und wird mehr erreichen als Zwangswaschung, Zwangsjacke und Gummizelle.“³

Noch in demselben Jahr wurde der Artikel mehrmals nachgedruckt, u. a. für eine österreichische Film-Fachzeitschrift mit dem Titel *Das Kino im Irrenhaus*.

Dass auch Patienten selbst von der therapeutischen Wirkung des Films überzeugt waren, zeigt ein frühes Beispiel aus Amerika: Mrs. Johanna Goldbach war (laut *Motography* 1912) der treueste Stammgast im Kino von Long Island. Sie liebte die Stummfilme, die sie in erster Linie als Therapie gegen ihre nervösen Beschwerden aufsuchte. Nun sei sie bereits völlig genesen, komme aber weiterhin aus Freude an den Filmen ...⁴

3 vgl. Caneppele & Balboni, 2006, S. 72

4 zit. n. Caneppele & Balboni, 2006, S. 72

Sehr bald tauchten die ersten Therapeuten im Film auf (es handelte sich übrigens lange Zeit ausschließlich um Männer). Diese Filme waren wenige Minuten lang, daher darf man hier keine subtile Charakterzeichnung erwarten. Ein frühes Hollywood-Beispiel dafür ist *DR. DIPPY'S SANATORIUM* aus dem Jahr 1906: Es handelt sich bei diesem Film um eine harmlose Komödie für die ganze Familie. Die Insassen eines „Irrenhauses“ überwältigen ihre Wärter und brechen aus, können aber vom später im Film auftretenden Anstaltsleiter Dr. Dippy unschwer und gewaltlos wieder zur Räson gebracht werden. Er bringt ihnen einen großen Picknickkorb auf die Wiese, wo sie lagern, der Film endet mit dem gemütlichen gemeinsamen Schmausen von „Apple-Pie“. Natürlich ist dieser Streifen weder aus psychotherapeutischer noch aus filmhistorischer Sicht überhaupt von Bedeutung. Allerdings sehen wir hier bereits ein Klischee des Psychiaters, das in den nächsten fünfzig Jahren fast unverändert und häufig reproduziert wird.

In Dr. Dippy sieht Irving Schneider das erste Beispiel eines der drei „überdauernden Psychiater-Klischees im Hollywood-Film“: Die anderen beiden nennt er Dr. Wonderful und Dr. Evil:⁵

Dr. Dippy ist eigentlich liebenswert, allerdings ein bisschen lächerlich. Er trägt einen Frack, einen langen Bart und eine Brille. Er bewegt sich etwas ungeschickt, wirkt aber insgesamt freundlich und durchaus um seine Patienten bemüht. Die Vorläufer dieser Klischee-Gestalt finden sich in der *Commedia dell'arte*, bei Molière und als aufgeblasen-pompöser Arzt in zahllosen Theaterstücken. Insgesamt lädt Dr. Dippy eher zum Schmunzeln oder lauten Lachen ein – ebenso wie andere Karikaturen, die eine Autoritätsfigur der Lächerlichkeit preisgeben.

Dr. Evil hingegen entspricht dem Klischee des verrückten Wissenschaftlers, der seine Patienten ausbeutet oder ihre Krankheit böswilligerweise erst erzeugt. Dr. Evils literarische Vorläufer entstammen der schwarzen Romantik: In der deutschen und englischen Literatur des 19. Jahrhunderts finden wir zahllose dunkle Hypnotiseure, Mesmeristen und sonstige Scharlatane oder Wunderheiler. Je nach Epoche variieren die Attribute dieser bedrohlichen Figuren vom Labor à la Dr. Frankenstein bis zu glitzernden High-tech-Apparaturen. Am gefährlichsten aber wirkt oft die Fähigkeit dieser Bösewichte, durch Suggestion und Einfühlung ihre Opfer zu steuern. Dr. Evil kann immer auch gelesen werden als Sinnbild der Angst vor mentaler Beeinflussung, Gedankenlesen, Gehirnwäsche etc.

5 Schneider, 1985, S. 53–67

Das positive Gegenbild zur Bedrohung durch Dr. Evil ist der idealisierte Heiler mit übermenschlichen Kräften: *Dr. Wonderful!* Dieselben empathischen und intellektuellen Qualitäten, die Dr. Evil zur Bedrohung für die ganze Welt machen, sind bei diesem positiven Kontrastbild die Garantie für Hilfe und Heilung – oft Heilung durch Liebe zu seinen Patientinnen. Dr. Wonderful evoziert (Übertragungs-)Gefühle von Bewunderung und Verliebtheit. Je nach Bedarf kann er edelvergeistigt und asketisch oder aber als sinnlicher Traumprinz auftreten.

Alle drei Psychiater-Klischees des Kinos sind Erben alter Figuren des Theaters oder des Rituals, alle drei Klischees illustrieren jeweils unterschiedliche Gefühle gegenüber geliebten, gehassten oder verlachten Autoritätsfiguren. Jedem dieser drei Klischees entspricht ein Filmgenre: Dr. Dippy eignet sich wunderbar als Komödienfigur, während Dr. Wonderful meist in Melodramen auftritt. Das Reich des Dr. Evil hingegen ist der dunkle Thriller, der Film noir. Über Jahrzehnte der Filmgeschichte kann man auch die Abfolge verschiedener Klischees bei der Darstellung einer ganz spezifischen therapeutischen Praxis nachzeichnen: So erleben wir Psychoanalytiker im Kino bis zu den Fünfzigerjahren meist als Dr. Wonderful, danach häufig als dämonische Vertreter des Dr. Evil, seit den Neunzigerjahren wahrscheinlich am häufigsten als skurrile Dr. Dippys. Diese Abfolge in der „Übertragungsbeziehung“ Hollywoods zur Psychoanalyse wiederum ist ein getreues Abbild des gesamtgesellschaftlichen Stellenwertes dieser Methode.

Eines der frühesten Beispiele für Dr. Wonderful im Kino zeigt uns einen Therapeuten, der durch die Macht der Filmbilder eine todkranke Patientin heilt und rettet:

Le Mystère des Roches de Kador (L. Perret 1912)

1912 entstand ein Stummfilm, der anlässlich seiner Wiederentdeckung bei einem Festival im Jahr 1995 in Pordenone als „erster Film über die Psychoanalyse“⁶ gefeiert wurde – eine fast schon rührende Fehleinschätzung: *LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR* (in Deutschland und Österreich wurde er unter dem weniger „trashigen“ Titel: *EWIGE ZEUGEN* gezeigt). Der Regisseur Léonce Perret schuf

⁶ Sierek, 1995, S. 39

ein lupenreines Melodram mit einer klassischen Dreiecks-Konstellation:

Die junge Suzanne de Lormel lebt bei ihrem Vormund Graf Ferdinand de Kéranic in der Bretagne. Der verschuldete Vormund drängt sein Mündel zur Heirat, um an ihr Erbe zu gelangen. Sie aber ist glücklich verliebt in den Kapitän Jean d'Erquy. Als Graf Kéranic dies entdeckt, lockt er den Kapitän – durch Fälschung eines Briefes in Suzannes Handschrift – zu einem Stelldichein in der Meeresbucht bei den Felsen von Kador. Dort will er ihn und Suzanne töten, denn auch im Falle ihres Todes oder einer unheilbaren Krankheit fällt das Vermögen an ihn!

In einer hochdramatischen Szene sieht der getäuschte Kapitän die vom Grafen vergiftete und ohnmächtige Suzanne am Strand liegen, eilt verzweifelt zu ihr, wird vom Schurken de Kéranic angeschossen, versucht noch, sich und Suzanne ins rettende Boot zu schleppen, bricht zusammen. Suzanne erwacht aus ihrer Ohnmacht, sieht den Geliebten reglos im Sand liegen, hält ihn für tot – ihr schwinden neuerlich die Sinne ... Viele Wochen später ist jedoch der Kapitän wieder genesen. Suzanne aber verharrt durch den Schock in Apathie und Stupor, in „unheilbarer Umnachtung“, reagiert auf keinerlei Reize. Der böse Vormund kann daher ihr Erbe für sich in Anspruch nehmen. Aber es gibt noch Hoffnung: Der verzweifelte Verlobte bittet den berühmten Professor Williams um Hilfe, „einen der bedeutendsten Ärzte der Neuzeit“, der „mit der Anwendung der Kinetographie auf Gemütskranke“ berühmt geworden ist. Dieser Professor dreht jetzt gemeinsam mit dem Verlobten einen „Film im Film“, in dem dargestellt wird, was in der für Suzanne traumatischen Szene wirklich geschah. Suzanne wird im Rollstuhl in den Vorführraum gebracht, der Film wird ihr gezeigt, und während der Vorführung erwacht sie wunderbarerweise aus ihrem halb-komatösen Zustand. Sie wankt auf die Leinwand zu, erkennt sich im Film und fällt geheilt und glücklich ihrem Verlobten in die Arme ... (Zwischentitel des Stummfilms: „Sie weint, sie ist gerettet. Sie ist geheilt, ihre Erinnerung kehrt zurück.“).⁷

Sigmund Freud wäre wohl wenig amüsiert gewesen über die Rezension, die in der „Ersten Internationalen Filmzeitung“ von Hans Joachim von Winterfeld geschrieben wurde:

⁷ Diese Inhaltsangabe orientiert sich am Beitrag von Kessler & Lenk, 2006, S. 41 f.