

Dirk Blothner / Ralf Zwiebel (Hg.)

Kino zwischen Tag und Traum

Psychoanalytische Zugänge zu »Black Swan«

PSYCHOANALYTISCHE BLÄTTER | BAND 32

Vandenhoeck & Ruprecht

Dirk Blothner / Ralf Zwiebel, Kino zwischen Tag und Traum

Kino zwischen Tag und Traum

Psychoanalytische Zugänge zu »Black Swan«

herausgegeben von
Dirk Blothner und Ralf Zwiebel

Mit 24 Abbildungen

PSYCHOANALYTISCHE
BLÄTTER
Band 32

Vandenhoeck & Ruprecht

PSYCHOANALYTISCHE
BLÄTTER

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

- Band 25: Körperspuren
herausgegeben von Johanna Schäfer
- Band 26: Der Fokus
herausgegeben von Rolf Klüwer und Rudolf Lachauer
- Band 27: Verwicklungen
herausgegeben von Elfriede Löchel und Insa Härtel
- Band 28: Psychoanalyse und Kindheit
herausgegeben von Jörg Wiese
- 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
-
-

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 978-3-525-46123-5

ISBN 978-3-647-46123-6 (E-Book)

Alle Abbildungen © Twentieth Century Fox Home Entertainment

© 2012, 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

Druck und Bindung: ☉ Hubert & Co, Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt

Vorwort	5
<i>Dirk Blothner</i>	
<i>Black Swan</i> als Erlebnis – Metamorphosen zwischen Film, Tag und Traum	9
<i>Reimut Reiche</i>	
Traum und Doppelgänger in <i>Black Swan</i>	30
<i>Isolde Böhme</i>	
<i>Black Swan</i> – Kino wird aus Tanz und Traum gemacht	45
<i>Mathias Hirsch</i>	
„Mutter-Körper“ – Zur Objektverwendung des eigenen Körpers in <i>Black Swan</i>	70
<i>Gerhard Bliersbach</i>	
Der heutige Käfig des adoleszenten Erschreckens. Der Beitrag des Kinos zum psychischen Überleben in schwierigen Zeiten	88
<i>Gerhard Schneider</i>	
Perfektion und Zerstörung – eine kulturpsycho- analytische Perspektive auf <i>Black Swan</i>	107
<i>Ralf Zwiebel</i>	
Gedanken zum Arbeitsmodell der Filmpsychoanalyse am Beispiel von <i>Black Swan</i>	125
Die Autoren	140

Dirk Blothner / Ralf Zwiebel, Kino zwischen Tag und Traum

Vorwort

Wenn sich Psychoanalytiker mit der Filmkunst und vor allem mit einzelnen Kinofilmen beschäftigen, stellt sich unvermeidlich die Frage ihres methodischen Vorgehens. Insbesondere wird der Psychoanalytiker den Unterschied zwischen der klinischen Situation und dem Filmerlebnis im Kino zu berücksichtigen haben. Auch wenn man den Film im Sinne von G. Schneider als eine Quasi-Person auffassen kann, „antwortet“ der Film doch auf andere Weise als ein lebendiger Analysand. Es gibt allerdings eine vergleichbare Perspektive zwischen dem Kinoerlebnis und der analytischen Situation: Der klinische Psychoanalytiker wird in der analytisch-therapeutischen Situation erst zum Psychoanalytiker, in dem er sein Alltagsdenken und -handeln durch eine klinische Theorie und in Gestalt eines Arbeitsmodells als gleichsam „drittes Objekt“ transformiert. Für den Filmpsychoanalytiker könnte man postulieren, dass er erst zum Filmpsychoanalytiker wird, indem er das Alltagserleben und Alltagsdenken als „normaler“ Kinobesucher durch eine Form von theoretischer Arbeit ebenfalls vertieft und transformiert.

Die Erfahrungen mit der wachsenden Publikation filmpsychoanalytischer Arbeiten und den öffentlichen Filmvorführungen, die von Psychoanalytikern moderiert werden, zeigen, dass die filmpsychoanalytischen Arbeitsmodelle der Autoren und Moderatoren vergleichbar der klinischen Arbeit in einem großen Spannungsfeld von Konvergenz und Divergenz liegen. Es gibt bislang nur wenige Versuche, diese Gemeinsamkeiten und Unterschiede der filmpsychoanalytischen Arbeitsmodelle genauer zu beschreiben und zu erforschen. Daher entstand bei

uns der Wunsch, diesen wichtigen und notwendigen Ansatz erneut aufzugreifen und am Beispiel eines Films die methodische Frage des filmpsychoanalytischen Vorgehens mit einer Gruppe kenntnisreicher Filmpsychoanalytiker zu diskutieren.

Die Wahl fiel auf Darren Aronofskys viel beachteten Film *Black Swan* (USA 2010), der uns filmpsychoanalytisch in vieler Hinsicht besonders interessant und für unser Vorhaben geeignet erschien. In diesem Band finden sich sechs psychoanalytisch inspirierte Interpretationen dieses Films und ein abschließender Beitrag, der den Versuch unternimmt, die verschiedenen filmpsychoanalytischen Arbeitsmodelle zu beschreiben und miteinander zu vergleichen. Da alle Autoren von der Kenntnis des Films ausgehen, geben wir hier für den Leser eine kurze Inhaltsangabe, die allerdings das Filmerlebnis von *Black Swan* in keiner Weise ersetzen kann.

Die von ihrer Mutter behütete Balletttänzerin Nina (Natalie Portman) möchte die vakant gewordene Position der Primaballerina am Lincoln Center in New York übernehmen. Thomas (Vincent Cassel), Choreograf und Leiter der Tanzbühne, lässt sich von der ehrgeizigen Tänzerin überzeugen und vertraut ihr die Doppelrolle in Tschaikowskis „Schwanensee“ an. Nina ist in der Umsetzung des Weißen Schwans perfekt, aber die Rolle des leidenschaftlichen Schwarzen Schwans bereitet der überkontrollierten jungen Frau große Schwierigkeiten. Je häufiger sie an ihre Grenzen stößt, desto mehr befürchtet sie, von ihrer sehr viel sinnlicher wirkenden Kollegin Lily (Mila Kunis) ausgestochen zu werden. Die Premiere rückt immer näher und Nina droht an ihrer Aufgabe zu scheitern. Mehr und mehr zeigt sie Symptome einer schweren seelischen Störung. Sie verletzt sich selbst, zeigt illusionäre Verkennungen und produziert angsterregende Halluzinationen. Als sie eine ganze Nacht zusammen mit Lily in einer Diskothek verbringt, Drogen nimmt und sich ihren sexuellen Wünschen überlässt, gelingt es ihr endlich, sich gegen die Kontrollbemühungen ihrer Mutter durchzusetzen. Doch dadurch kommt Ninas halluzinatorische Psychose erst richtig zum Ausbruch. Aber es hilft alles nichts. Es ist der Tag der Premiere von „Schwanensee“ und Nina muss sich auf der Bühne bewähren. Der zweite Akt gelingt ihr perfekt,

Vorwort

führt aber zu einem peinlichen Sturz. In der Pause ist ihr, als würde sie ihre Konkurrentin Lily umbringen und während der Coda im dritten Akt scheint ihr ein dichtes, schwarzes Federkleid zu wachsen. Aber ihr Auftritt reißt das Publikum mit, das ihr mit lautem Applaus für die Darbietung dankt. Thomas ist von seiner Primaballerina begeistert, doch die stellt in ihrer Garderobe fest, dass sie im halluzinierten Kampf mit Lily sich selbst lebensgefährlich verletzt hat. Aus einer Wunde im Bauch blutend muss sie noch einmal auf die Bühne und den Tod des Weißen Schwans tanzen. Auch jetzt sind Publikum und Kollegen von ihrem Auftritt beeindruckt. Als der Vorhang gefallen ist, eilen die Mitglieder der Company zu ihr, um sie für ihre außerordentliche Leistung zu beglückwünschen. Doch sie können nur noch zusehen, wie Nina an ihrer Verletzung stirbt. „Es war perfekt!“ sind ihre letzten Worte.

Soweit in groben Zügen die Story von *Black Swan*, dem sechsten Film des amerikanischen Regisseurs, Drehbuchautors und Produzenten Darren Aronofsky. *Black Swan* ist Aronofskys bisher erfolgreichster Film: Dem Produktionsbudget von 18 Millionen Dollar auf der einen stehen 330 Millionen Dollar weltweite Einnahmen auf der anderen Seite gegenüber. Die Idee zu dem Film entstand im Jahr 2000, als Aronofsky an einem Stoff arbeitete, der die Liebe zwischen einem Showringer und einer Ballerina zum Thema hatte. Später trennte er die beiden Geschichten und machte zwei Filme daraus. In *The Wrestler* (USA 2008) ließ er Mickey Rourke gegen den Zerfall seines in zahlreichen Kämpfen und Drogenexzessen erschöpften Körpers angehen und in *Black Swan* zeigte er die von Natalie Portman porträtierte Balletttänzerin in einem ihren Körper nicht minder schindenden Kampf gegen psychische Perfektionsideale. Beide Filme wurden von den Kritikern gut aufgenommen. Aber *Black Swan* erhielt etwa vier Mal so viele Auszeichnungen wie *The Wrestler*. Darunter schließlich den Oscar 2011 für die beste Hauptdarstellerin: Natalie Portman. Die große Wirkung dieser beiden letzten Filme von Darren Aronofsky spiegelt sich auch in der Resonanz der Filmpsychoanalytiker, die dazu führte, das die mittlerweile

erfolgreiche Tagungsreihe „Psychoanalyse und Film im Dialog“ in Mannheim im März 2012 das ganze Werk Aronofskys zur Diskussion stellte.

Black Swan entfaltet seinen Plot auf drei Wirklichkeitsebenen: zum Ersten die Ebene der Alltagswirklichkeit einer Tänzerin, die um perfekte Darstellung ringt und sich zugleich mit ihren Konkurrentinnen und dem Chef der Company auseinanderzusetzen hat. Die zweite Ebene macht die fiktionale Welt der Oper *Schwanensee* aus. Dem Drehbuch von Mark Heyman, Andrés Heinz und John McLaughlin gelingt es, diese zum Mythos gewordene Geschichte mit Ninas Story eng zu verweben. Zum Dritten führt der Film in die Welt der psychopathologischen Symptome und Täuschungen. Hierbei kommen vor allem die surrealen Bilder und Schockmomente zur Geltung, mit denen Aronofsky den allmählichen Zerfall von Ninas Persönlichkeit veranschaulicht. Die Zuschauer wissen häufig nicht, ob es sich dabei um reale Handlungen oder Halluzinationen handelt. Die im Ganzen entstehende intensive Atmosphäre verlangt ihnen ein beachtliches Durchhaltevermögen ab. Viele gaben nach der Vorstellung an, schon lange nicht mehr im Kino derartige Strapazen durchgemacht zu haben.

Auch dieser, der Traumwirklichkeit nahe kommende, Inszenierungsstil von *Black Swan* und die damit verbundenen verstörenden Wirkungen waren ausschlaggebend dafür, das Werk für unsere filmpsychoanalytische Untersuchung auszuwählen. Denn sein Ton traf recht genau das schon vorher konzipierte Thema „Kino zwischen Tag und Traum“.

Die Herausgeber

Dirk Blothner

***Black Swan* als Erlebnis – Metamorphosen zwischen Film, Tag und Traum**

Es war Sigmund Freud, der mit seinem Jahrhundertwerk „Die Traumdeutung“ (1900) nachwies, dass es sich bei den Träumen der Nacht um sinnvolle Ausdrucksbildungen handelt. Er führte diesen Beweis auf der Grundannahme, dass die Psyche ein Wirkungszusammenhang ist. Die seltsamen Bilder des Traums sah er als Produktionen des Seelenbetriebes, der sich in der Nacht aus den Forderungen und Regeln des Tages herausgelöst hat. Der Traum sucht auf seine Weise nach der Erfüllung von am Tage offen gebliebenen, letztlich aber infantilen Wünschen. Die besondere Traumverfassung ist dafür ausschlaggebend, dass wir in der Nacht an erstaunlichen Szenenwechseln teilhaben. Oft sind sie verwunderlich, seltsam, kraus, manchmal peinlich. Freud jedoch zeigte, dass jedes scheinbar nebensächliche Detail, jede befremdliche Einzelheit im manifesten Trauminhalt Ausdruck eines sinnvollen seelischen Aktes ist.

Die Tagesverfassung ist ein ganz anderer Zustand. Die Situation gibt einen Rahmen vor. Die Bedingungen der gegenständlichen Welt, also z. B. die Einrichtung eines Raums, aber auch die vorgegebene Ordnung eines Tages, unsere Umgangsformen sind Unverrückbarkeiten und Formanhalte, auf die sich die Psyche beziehen muss. Die seltsame Bilderwelt, die sich im Traum zur Geltung bringt, tritt unter diesen Bedingungen zurück, wird unbewusst gemacht. Das hat manchen

praktischen Vorteil. Aber es täuscht auch über die Beschaffenheit der seelischen Wirklichkeit, über die Macht des Unbewussten hinweg.

Psychoanalyse verstehen wir als ein Unternehmen, das mit Methode darauf zielt, den unbewussten Seelenbetrieb, der sich in den Nachträumen so befremdlich darstellt, auch am Tage durchscheinen zu lassen. Denn dieser Betrieb wirkt immer mit. Ohne dass wir das wissen. Unsere Analysen klinischer und kultureller Phänomene wollen genau dieses Wirken bewusst machen.

Film zwischen Tag und Traum

Filme sind keine Träume. Sie funktionieren auch anders, als wir den Tag gestalten. Und doch weisen sie sowohl zum Tag als auch zum Traum Analogien auf. Filme sind zwischen Tag und Traum. Weil er von der Fotografie her kommt, ist der Film dem Tag nahe. Näher als z. B. die Malerei oder die Literatur. Im Film bewegen sich die Figuren durch die Welt, wie wir sie tagtäglich mit unseren Sinnen erfahren. Wir beobachten sie bei Ortsveränderungen im Raum. Sie erfüllen ähnliche Aufgaben, durchleben dieselben Konflikte wie wir am Tage. Aber selbst realistische Filme haben traumähnliche Züge. Denn schon mit Schnitt und Montage bringt der Film die Beweglichkeit des Traums ins Spiel. Gerade noch haben wir Nina in *Black Swan* beim Frühstück mit ihrer Mutter gesehen und schon steht sie in der New Yorker U-Bahn. Heute haben wir uns an sie gewöhnt, aber in den Anfangstagen des Films sollen solch abrupte Szenenwechsel die Zuschauer verstört haben. Ähnlich wie uns die Szenenwechsel und Wendungen des Traums am Morgen in Verwunderung versetzen.

Ein weiterer Berührungspunkt von Traum und Film hat damit zu tun, wie wir *Black Swan* erleben. Nämlich über weite Strecken als verstörend, beunruhigend, verwunderlich, vielleicht auch plakativ. Gleichzeitig aber haben wir das Gefühl,

tief bewegt worden zu sein. Irgendetwas hat der Film in uns angesprochen, was einen Sinn ergibt. Ähnlich geht es uns ja oft mit den Träumen. Sie kommen uns verwunderlich und dick aufgetragen vor. Ja, manchmal sind wir über sie entsetzt. Aber dennoch ahnen wir, dass sie uns etwas zu sagen haben. Deswegen versuchen die Menschen seit jeher, ihre rätselhaften Bildbotschaften zu entschlüsseln. Mit Träumen und mit Filmen scheinen ähnliche Wirkungsprozesse verbunden zu sein.

In seinem Buch „Traum und Tag“ geht Wilhelm Salber (1997) über Freuds Psychologie des Traums insofern hinaus, als er den im Traum verhandelten Inhalt nicht als einen „latenten Gedanken“ sieht, sondern vielmehr als eine Art Selbstdarstellung des Seelischen in Bildern. Demnach würde der Seelenbetrieb im Traum nicht, wie Freud es sah, einen logischen Gedanken in eine ihm unterlegene Bildsprache übersetzen. Ganz im Gegenteil. Gerade die Bildhaftigkeit des Seelischen ist sein Können. Es behandelt die Wirklichkeit in Bildern und nach den Regeln einer kunstvollen Bildlogik. An den Träumen der Nacht können wir nachvollziehen, wie sich unsere Psyche in Bildern zu fassen und zu behandeln sucht. Die logischen Gedanken, die wir uns am Tage unter bestimmten Bedingungen machen, sind nicht das Ganze. Sie sind ein Versuch, diese ungeheuerliche Wirkungswelt des Psychischen durch Abstraktion und Formalisierung in den Griff zu bekommen.

Salber meint nun, der Traum verhalte sich zum Ganzen des Lebens wie ein kurzer Trailer zum gesamten Film. Der Traum behandle die Komplexe, die uns am Tage unbewusst beschäftigen in einem Schnelldurchgang, probiere blitzschnell aus, in welchen Bildzusammenhängen sie sich fassen und weiterbewegen lassen. An anderer Stelle rückt Salber Traum und Kunst zueinander ins Verhältnis und sagt, die Kunst verfolge eine ähnliche Absicht wie die Traumanalyse. Sie suche „die ungeheuren und unfassbaren Traumentwicklungen in den Tag zu bringen“ (Salber, 2002, S. 100). Und dies, so meine ich, gilt in besonderer Weise für den Film.

Film als Zugang zum Unbewussten

Was hat die Filmpsychoanalyse von einer solchen Auffassung? Ich meine zwei Dinge. Zum einen kann sie uns dazu anregen, ähnlich wie den Traum auch den Film als eine ganzheitliche Bildentwicklung zu sehen, die uns vor Augen führt, wie unsere Seele die Wirklichkeit von Augenblick zu Augenblick behandelt. Wir nehmen dann nicht nur die Figuren oder gar nur die Protagonisten in den Blick, sondern alles, was uns der Film vor Augen führt. Ähnlich wie bei der Traumanalyse suchen wir herauszuarbeiten, was jeweils am Werk ist. Zum zweiten haben wir damit ein Vorbild, wie wir Filmwirkung psychoanalytisch durchgliedern und verstehen können. So wie der Traum über seine Bilder und deren Wendungen einen bedeutsamen Komplex zu behandeln sucht, so belebt auch der Film einen Grundkonflikt der menschlichen Wirklichkeit und lässt uns an seiner Entwicklung teilhaben. Filme wie *Black Swan*, die uns bei aller Fremdartigkeit tief zu bewegen verstehen, lassen uns mit offenen Augen träumen und Erfahrungen machen, die wir am Tage in dieser Konzentration und Eindringlichkeit nicht mitbekommen. Sie bringen uns den unbewussten Produktionsprozess der Psyche ein Stück näher.

Film, Tag und Traum sind zwar unterschiedliche Phänomene. Aber wenn wir den Film mehr vom Traum her verstehen, kann er uns Einsichten in die unbewussten Konstruktionsprobleme des Tages vermitteln, die uns alle – nicht nur die Figuren auf der Leinwand – angehen. Er kann uns lehren – und das gilt besonders für Filme von der Art wie *Black Swan* –, wie das Seelenleben funktioniert. So betrachtet können wir dann auch den Film als *via regia* zum Unbewussten verstehen. Mit diesem Gedanken knüpfe ich an Auffassungen von Ralf Zwiebel und Gerhard Schneider an. Zwiebel und Mahler-Bungers (2007, S. 21) schlagen vor, den Film als „Lehrmeister in Sachen menschlicher Psyche“ zu sehen, und beziehen sich damit ausdrücklich auf Gerhard Schneiders Konzept einer „potentiell generativen Filmpsychoanalyse“

(Schneider, 2008, S. 35). Beide haben dabei die Erweiterung des klinischen Wissens im Blick. Ich möchte aus meiner vorangegangenen Argumentation heraus ergänzen, dass uns der Film ebenso als Lehrmeister für allgemeine oder metapsychologische Fragestellungen dienen kann.

Black Swan erzählt von einer jungen Frau. Ihre Mutter bezeichnet sie als „sweet girl“. Sie ist Tänzerin. Und sie sucht sich über ihre Arbeit aus der Dominanz ihrer Mutter zu befreien. Je weiter sie dabei kommt, desto surrealer werden die Bilder des Films, desto häufiger zeigt er Szenen, die traumähnliche oder auch psychoseähnliche Züge aufweisen. Zwar gelingt es der jungen Frau, die Rolle ihres Lebens – der Weiße und der Schwarze Schwan in Tschaikowskis *Schwanensee* – mit Bravour auszufüllen, aber sie bezahlt dafür mit dem Preis ihrer seelischen Gesundheit. Das ist in kurzen Zügen die Story.

In meinem Beitrag werde ich mich weniger mit der Hauptrolle Nina befassen. Ich möchte einige mit dem Film verbundene Wirkungsprozesse herausheben und von ihnen ausgehend auf einen uns alle betreffenden seelischen Zusammenhang aufmerksam machen. Ich stelle also weniger die *Figur* Nina ins Zentrum meiner Untersuchung, sondern nehme vielmehr eine sich beim Sehen des Films Schritt um Schritt entwickelnde *Figuration* in den Blick. Eine *Figuration*, von der ich annehme, dass sie das Filmerleben vieler Zuschauer unbewusst organisiert.

Es ist naheliegend, die zum Teil surrealen Bilder, die damit verbundenen Schockmomente, die fantastische Körperlichkeit von *Black Swan* als Ausdruck einer seelischen Störung zu sehen. Ich möchte jedoch dazu einladen, diese Bilder als Anhaltspunkte zu betrachten, an denen sich allgemeine seelische Prozesse und Zusammenhänge herausbilden können. Die traumähnliche Logik mancher Filmbilder in *Black Swan* macht es möglich, dass die schwer fassbare Eigenlogik des Seelischen stärker herausrückt als sonst im Alltag. So wie der Traum mit seiner bildlichen Darstellungsform auf Dinge ver-

weist, die wir am Tage nicht sehen können, so kann uns auch der Film den immer wirksamen unbewussten Betrieb der Psyche ein Stück näher bringen. Der Film ist eine *via regia* zur unbewussten Arbeitsweise unserer Seele.

Nur sehr wenige Filmzuschauer (z. B. Cineasten, Kritiker, Wissenschaftler) tendieren dazu, den Film als einen Gegenstand ihrer bewussten Betrachtung und Analyse gegenüberzustellen. In der Regel lassen sich die Zuschauer auf die filmischen Wirkungsprozesse ein und stellen ihren Zweifel an deren Objektivität für die Dauer der Vorstellung zurück. An dem anschaulich gegebenen Filmmaterial findet ein komplexer, weitgehend unbewusster Wirkungsprozess Anhalt und Ausdruck.

Die psychoanalytische Filmwirkungsanalyse macht ihn zu ihrem Gegenstand. Dabei geht sie nicht nur vom eigenen Erleben (Erlebnisbeschreibung) aus, sondern bezieht darüber hinaus Erlebnisverläufe ein, die in Tiefeninterviews (Einzel- und Gruppeninterviews sind möglich) erfragt werden. Diese Befragungen gehen insofern „in die Tiefe“, als sie im Gespräch aufkommende Nacherzählungen der Handlung, nachträgliche Interpretationen, Deutungen durch den Betrachter aufzubrechen, ebenso wie Auslassungen, Verleugnungen, Abstraktionen zu überschreiten suchen – mit dem Ziel, die Spur der Wirkungsqualitäten nachzuzeichnen, die vom Film von der ersten bis zur letzten Szene tatsächlich belebt werden. Das Filmerleben ist in seiner Tiefe erfasst, wenn es gelingt, über die systematisch psychologisierende Beschreibung eine unbewusste Figuration zu Tage zu führen, die sowohl die einzelnen Wendungen des Erlebens als auch die Faszination des Werkes als Ganzes zu erklären vermag. Insofern handelt es sich bei der Filmwirkungsanalyse nicht um eine Deutung. Es ist mehr eine methodische Rekonstruktion von wirklichen, vor- und unbewussten Wirkungsprozessen.¹

1 In die hier vorgestellte Analyse des Films *Black Swan* gingen eine Erlebnisbeschreibung, zwei Einzeltiefeninterviews und zwei Gruppentiefeninterviews mit insgesamt 19 Versuchspersonen ein.

Meta-Morphose

Das Phänomen, das sich über die Rekonstruktion der Wirkungsprozesse bei *Black Swan* meines Erachtens verfolgen lässt, hat mit dem Begriff *Metamorphose* zu tun. Metamorphose, was ist das? Wenn man von der Übersetzung aus dem Griechischen ausgeht, stellt man fest, dass er sich aus zwei Worten zusammensetzt. „Meta“ bedeutet inmitten, zwischen. Und „morphe“ bedeutet Gestalt. Meta-Morphose wäre demnach ein Vorgang, der sich inmitten, zwischen Gestalten vollzieht. Ich will nun dieses Phänomen an einzelnen Abschnitten des Films verdeutlichen.



Abbildung 1: Schon im Prolog bezieht der Film in Verwandlung ein

Gehen wir vom Prolog aus, der sich als Traum Ninas erweist. Schon hier bezieht der Film uns in eine Verwandlung ein. Wir sehen eine Tänzerin im langen Kleid, die sich auf die Bewegungen eines schwarzen Ungetüms einlässt, von diesem mehr oder weniger bemächtigt wird, dann aus seiner Macht entlassen wird und eine Andere geworden ist. Vogelgleich in kurzem Röckchen, im Federkleid wird sie zurückgelassen. Hier hat sich ein Mensch in einen Schwan verwandelt. Eine erste Metamorphose hat stattgefunden.

Metamorphosen sind keine Entdeckungen des 21. Jahrhunderts. Sie haben die Menschen schon immer bewegt. Zum

Beispiel die Metamorphosen, die Ovid beschreibt: Daphne wird von Apoll verfolgt, der von Amors Pfeil getroffen wurde. Er kann nicht anders, als diese Nymphe in Liebe zu verfolgen. Daphne fühlt sich von ihm derart bedrängt, dass sie sich in einen Lorbeerbusch verwandelt, um ihm zu entkommen. Wenn das Leben als Frau in dieser Wirklichkeit zu komplex oder zu schwierig wird, kann es ein Ausweg sein, sich in einen graziilen, majestätischen Schwan zu verwandeln, die steife Haltung dieses Bildes als Lösung zu sehen. Man reduziert das Leben auf ein paar wenige Bewegungen, auf Rituale, versucht, eine gewisse Künstlichkeit durchzuhalten, und arbeitet daran, die perfekte Haltung zu finden.

Das ist eine Metamorphose, die das Leben einschränkt, ihm aber eine Richtung verleiht, gefürchtete Ansprüche abweisen hilft. Das sind Tätigkeiten, die die Ausgangslage von Ninas Leben bestimmen. Wir sehen sie in ihrem disziplinierten, streng geregelten Leben gefangen, das sie in enger Verbundenheit mit ihrer Mutter lebt. Und wenn wir schon am Anfang beobachten, wie sehr die Mutter ihre Tochter zu bestimmen versucht, entwickeln wir die Hoffnung, dass sie aus diesem Gefängnis ausbrechen wird. Das Leben findet zwischen solchen Bildern, zwischen Gestalten statt: Metamorphose.

Zwischen Gestalten: Suchen und Vergleichen

Der Film bezieht uns nun in auseinander hervorgehenden Zwischenschritten in einen solchen Ausbruch ein, der zugleich die Metamorphose der beschriebenen schwanenartigen Ausgangslage ist. Ein erster Schritt, eine Ausgangslage zu verändern, besteht darin, dass man sie mit anderen Zuständen und Bildern vergleicht. So sehen wir Nina am Anfang in der U-Bahn auf eine junge Frau aufmerksam werden, die sie interessiert. Und wir Zuschauer versuchen zu erkennen, wer diese Frau ist. Wir sehen die Ähnlichkeiten und beginnen zu

vergleichen. Wir fragen uns: Ist sie das oder ist sie das nicht? Später dann, wenn Nina das Lincoln Center erreicht und zwei Plakate betrachtet, werden wir in eine ähnliche Suchbewegung hineingezogen. Wir fragen uns: Ist sie das nun oder ist sie das nicht? Dann, wenn sie mit ihren Kolleginnen vor dem Spiegel sitzt, sehen wir eine ganze Reihe von Frauen und wir schauen genau hin, suchen nach Unterschieden und nach Ähnlichkeiten. Unsere Tätigkeiten als Zuschauer geraten zwischen die Gestalten. Wenn Nina Lily kennen lernt, fangen wir auch hier an zu vergleichen. Wir finden Lily lockerer und sinnlicher als Nina. Und wenn Nina auf dem Nachhauseweg im Dunkeln einer Frau begegnet, fragen wir uns erneut: Ist das Nina? Ist das eine Andere? Ist das das süße Mädchen, das zur Frau geworden ist?

Der Film unterstützt dieses Suchen und Vergleichen dadurch, dass er mit den Ähnlichkeiten der Balletteusen spielt und dass er andere Frauen von derselben Schauspielerin (Natalie Portman) spielen lässt, die auch Nina verkörpert. Aber er zeigt diese Spiegelungen jeweils nur für Bruchteile von Sekunden, sodass niemals eine Sicherheit aufkommt, ob Nina sich selbst oder einer Anderen begegnet. Wir Zuschauer geraten so zu Beginn des Films zwischen zwei Gestalten – Meta-Morphe. Der Film versetzt uns zwischen zwei Bilder einer Frau und legt uns damit einen ersten Schritt auf die Metamorphose seiner Ausgangssituation nahe. So ist es auch, wenn Nina gegen Ende des Films wieder vor zwei Plakaten am Lincoln Center steht und jetzt sich selbst als Primaballerina abgebildet sieht.

Zwischen Wirkungsräumen

Die Handlung des Films findet zwischen der Wohnung, die Nina mit ihrer Mutter teilt, und dem Kulturpalast des Lincoln Centers in New York statt. Aronofsky verbindet diese beiden Orte, indem er Nina meistens mit einer Handka-

mera folgt und uns auf diese Weise intensiv auf den Weg zwischen verschiedenen Wirkungsräumen schickt. Wir empfinden die Wohnung Ninas und ihrer Mutter als Gefängnis und finden eine andere Fassung in dem schlossähnlichen Gebäude, in dem die Party, die Veranstaltung mit den Sponsoren des Lincoln Centers, stattfindet. Das gleicht den mehrmaligen Wechseln zwischen Herdstelle, Asche auf der einen und Ballsaal im Schloss auf der anderen Seite im Märchen „Aschenputtel“.

Der Film führt uns in die großzügige Architektur des Platzes vor dem Center und des Gebäudes selbst. Das Gebäude gibt unserem Seelischen eine Form, die es verwandelt. Wir bemerken den Unterschied, die Weitung, das Mehr. Der Theatersaal, die große Bühne des Lincoln Centers entfalten auf ähnliche Weise eine Wirkung. Wenn Nina von ihrer Mutter kommt und die Bühne betritt, breitet sich im Erleben der Keim zu einer Befreiung, einer Höherentwicklung aus. Es ist dieser Wirkungsraum, der Ninas Entwicklung voranbringt, aber auch dem Zuschauer ein Gefühl für die ungewöhnlichen Leistungen vermittelt, die dort zum Auftritt kommen.

Indem wir uns beim Zuschauen auf diese Orte einstimmen, die Verbindungswege zwischen ihnen mitmachen, geraten wir aktuell zwischen unterschiedliche Verfassungen. Also wir selbst verwandeln uns beim Zuschauen in die Gestaltungsmöglichkeiten unterschiedlicher Wirkungsräume. Diese Art der filmischen Umsetzung kann uns darauf aufmerksam machen, dass wir das Seelische nicht in einem Inneren – oder gar „im Gehirn“ – ansiedeln können, sondern dass wir vielmehr davon ausgehen müssen, dass es in den Dingen, in den Räumen, in den Gebäuden, ja in der Kultur einen Ausdruck findet. Ohne die Angebote und Vorgaben der Ballettschule, der Kunst des Choreografen, der Atmosphäre des Centers, der Ordnung des Saales kann niemand eine Primaballerina werden – und kann sich auch das Filmerleben nicht weiterentwickeln.

Anproben

Wenn eine Entwicklungsgestalt erst einmal auf den Weg gebracht ist, sucht sie Anderes, um sich damit abzustützen. Wir sehen, wie sich Nina in die Garderobe ihrer Vorgängerin Beth (Winona Ryder) schleicht und einen Lippenstift stibitzt. Der Film setzt seinen Sound und seine Musik in einer Art und Weise ein, dass man in diesem Moment das Aufblühen einer erweiterten Möglichkeit des Lebens unmittelbar spüren kann. Es ist ein langes Einatmen zu hören, eine Sehnsucht zu spüren nach Gegenständen, deren Inbesitznahme neue Ausdrucksformen eröffnet.

Diesen Lippenstift wiederum kann Nina einsetzen, um ihrer Entwicklung einen fraulichen, sinnlichen Akzent zu verleihen. Sie malt sich die Lippen rot an und versucht damit ihren Choreografen dazu zu verführen, ihr die Hauptrolle in *Schwanensee* zu geben. Das wirkt bei vielen schief und dick aufgetragen. Ich denke, hier kann man spüren, wie sich die Lebensbilder auszubreiten, zu etablieren suchen. Ja, wie gierig sie bestrebt sind, die gegenständliche Welt für ihre Entwicklung zu nutzen, sie über ihre Umgangsqualitäten auszuformen.

Etwas später, wenn Nina auf dem Toilettenspiegel den mit Lippenstift gemalten Schriftzug „Whore“, Hure, entdeckt, erleben wir mit, wie diese Versuche einer forcierten, beschleunigten Metamorphose sehr schnell in sich zusammenbrechen können. Wir können die Dinge dieser Welt aufgreifen, um eine Andere, ein Anderer zu werden, aber wir können uns dabei auch verheben.

Vor und Zurück

Die Metamorphosen unserer Lebensbilder gehen nie geradlinig vonstatten. Sie vollziehen sich ruckartig wie die Echternacher Springprozession. Mal vor, dann geht es wieder zurück.

Wir hätten gern, dass Entwicklung so gerade wie die Kurven erfolgreicher Aktienkurse ist, die stetig steil nach oben gehen. Aber das Seelische funktioniert anders als die formalen Darstellungen der Statistik. So bezieht uns auch *Black Swan* in einen Rhythmus von vor und zurück ein.



Abbildung 2: Mühen der Metamorphose im Vor und Zurück

Wir spüren, dass Nina einen Schritt weiterkommt in die Richtung auf ihr Ziel, Primaballerina zu werden, ihre schwierige Doppelrolle gut auszufüllen. Wir merken aber auch, dass sie immer wieder an Grenzen stößt; zum Beispiel am Blick ihres Choreografen, der zeigt, dass ihre Umsetzung der Rolle nicht ausreicht. Mit ihr zusammen versuchen wir in einem erneuten Anlauf einen Schritt weiterzukommen. Wir fühlen mit ihr mit, wenn sie mit ihren Möglichkeiten hadert und das Gefühl hat, es niemals schaffen zu können.

Selbst bei der Premiere geraten wir noch einmal in dieses Vor und Zurück hinein. Wir folgen Nina auf die Bühne, wo sie den Weißen Schwan tanzt. Wir bewundern ihre Grazie, aber wir müssen es hinnehmen, dass sie durch eine unachtsame Bewegung stürzt, plötzlich vor allen Zuschauern zu Boden fällt. Wir erleben die Scham, die damit verbunden ist, und die Enttäuschung und Verzweiflung darüber, dass die Befreiung aus den engen Grenzen der Ausgangslage einfach nicht gelingen will. Der Rhythmus von Vor und Zurück

strukturiert unser Erleben, während wir die Handlung des Films verfolgen.

Ich meine, dass den gesamten Erlebensverlauf so etwas wie ein Gefühl für das Alleinsein durchzieht. Dass ist psychologisch richtig, denn wir können zwar die Kultur, die Gegenstände der Natur, die Anderen dafür nutzen, um unsere Metamorphosen zu gestalten, aber den Prozess selbst, den machen wir mit uns allein durch. Niemand kann uns diese Wendungen abnehmen. Und wir müssen immer wieder hinnehmen, dass wir darin von anderen nicht verstanden werden. Die Szene, in der Nina allein über die dunkle Bühne geht oder durch die Gänge des Lincoln Centers sich ängstlich vorwärtstastet, lassen uns unmittelbar verspüren, wie allein wir mit den Metamorphosen unseres Lebens sind.

Schock und Entsetzen

Es ist ein besonderes Verdienst dieses Films, dass er mit seinen surrealen, mit seinen Thrillermomenten darauf aufmerksam macht, dass Metamorphose auch mit Angst verbunden ist. Wir erleben das Aufkommen der anderen Gestalt als etwas, was uns erschreckt. Wenn Nina auf die Veränderungen ihrer Haut aufmerksam wird, spüren wir, dass in der alten Gestalt eine andere anwächst, die vertraute Grenzen zu durchbrechen sucht. Wir sind konfrontiert mit Unfassbarem, ja mit Schrecklichem. Auch in uns sind manchmal Züge wirksam, die uns fremd sind, die uns an uns selbst verwundern und erschrecken. Nicht immer wollen wir wahrhaben, dass alles, was ist, einem Zwang zur Metamorphose unterliegt. Aber plötzlich merken wir, dass sich etwas eingestellt hat, was wir gar nicht beabsichtigt haben. Wir sind darüber schockiert. Wir merken, dass ein vertrautes Selbstbild aufbricht, dass es das Herausdrängen von anderem nicht mehr verhindern kann.

All das ist mit Metamorphosen verbunden. Aber wir machen uns das nur selten bewusst. Metamorphose ist ein

Schritt ins Unkartierte und daher etwas, was Angst macht. Im Alltag verleugnen wir diese aufwendigen Seiten der Metamorphose, verdrängen die damit verbundenen Vorgänge. Ein Film wie *Black Swan* kann uns mit seinen Überzeichnungen auf diese Seelenmechanik aufmerksam machen. Wie der Traum geht er weiter als der Tag.

Einüben in Ungelebtes

Um real zu werden, müssen sich Metamorphosen im Alltag, in banalen Handlungen erweisen. Ein nachhaltiger Wandel verlangt materiale Zwischenschritte, geht mit langwierigen Einübungsprozessen einher. Auch diese Seite von Metamorphose machen wir bei *Black Swan* unmittelbar mit, wenn wir uns in einem Abschnitt des Films auf Erfahrungen, Erlebensqualitäten einlassen, die für Nina etwas Neues bedeuten, die ihr bisher fremd waren. Und das hat mit Sinnlichkeit zu tun.

Wenn Nina mit Lily abends ausgeht, Lily gibt ihr dabei auch einen mit Drogen versetzten Drink, beginnt sie damit, sich selbst anders zu spüren. Sie schaut auf ihre Hände, reibt die Finger aneinander. Ihr Verhalten zeigt, dass sie den Augenblick sehr viel intensiver als sonst erlebt. Es ist eine gesteigerte Sinnlichkeit, die sie erfährt. Und wenn wir genau hinschauen, können wir an der befremdlichen Gänsehaut Ninas sehen, dass sich eine Verwandlung geradezu aufdrängt.

Über die teils anziehenden, teils abstoßenden Bilder dieser langen Nacht, in der Nina mit Lily tanzt, in der sie sich küssend mit einem wildfremden Mann auf der Toilette wiederfindet, in der sie mit Lily nach Hause fährt und sich auf eine homosexuelle Erotik mit ihr einlässt, die sie schließlich zum Orgasmus führt, geraten wir Zuschauer in eine andere Verfassung. Der Film öffnet einen Wirkungsraum, uns in diese einzuüben. Für den kontinuierlichen Erlebensprozess der Zuschauer ist diese lange Sequenz wichtig. Denn erst wenn

er durch ihn hindurchgegangen ist, ist er auf die nun folgende Klimax der Verwandlung vorbereitet und muss sie nicht als Einwirkung eines „deus ex machina“ erleben.

Zeit für die Verwandlung

Das ist ein Zitat aus der deutschen Fassung des Films. Thomas (Vincent Cassell) kommt vor der Premiere in Ninas Garderobe. Er findet sie entschieden vor, die Herausforderung der Doppelrolle anzunehmen, und gibt ihr noch einen Schubs, indem er sagt: „Es ist Zeit für die Verwandlung.“ Im Original: „Let yourself go!“ In der Metamorphosensprache: „Gib das alte Bild auf!“



Abbildung 3: Bilder spitzen die erlebte Verwandlung zu

Der Film hat eine Reihe von Bildern, die man klinisch sehen kann, als Symptome einer Psychose. Tatsächlich aber gehen nur sehr wenige Menschen mit einem klinischen Blick an Filme wie *Black Swan* heran. Wenn man also die Erlebensprozesse von Kinogängern scharf stellt und das Konzept verfolgt, dass der Film im Ganzen eine Metamorphose einbezieht, kann man sagen, dass er nun Bilder anbietet, über die sich die Verwandlung der Ausgangsgestalt zugespitzt, ja karikiert mitvollziehen lässt.

Zum Beispiel wenn sich Nina aus ihrer Schulter eine Feder herauszupft. Oder wenn plötzlich ihre Beine einknicken und aussehen wie die eines großen Vogels. Oder wenn sie entdeckt, wie zwischen ihren Zehen Schwimmhäute gewachsen sind. Besonders wenn wir beobachten, wie es kurz vor dem Höhepunkt des Auftritts in ihr pumpft, wie es in ihr aufwallt, wie die vertraute Gestalt versucht, die andrängende neue Gestalt in sich zu kontrollieren. Wie sich ihre Haut mehr und mehr verändert. Wie ihre Haut zu einem schwarzen Federkleid wird, wie sie sich in einen schwarzen Schwan verwandelt und wie das Publikum diese Verwandlung mit Applaus begrüßt. Die in diesem Moment bei vielen Zuschauern zu beobachtende Rührung zeigt an, dass der Aufwand, das Leiden, das sie lange Zeit auf sich genommen haben, nun endlich im Triumph der (späten) Anerkennung eine Lösung finden. Die andere Gestalt hat sich doch noch durchsetzen können, die Mühen haben sich gelohnt. Viele Menschen gehen mit dem Gefühl durchs Leben, etwas nicht herausbringen zu können, was sie in sich als wirksam spüren. Über *Black Swan* können sie die aufregende, aber auch tröstliche Erfahrung machen, dass es dennoch möglich ist/wäre.

Auch Konsequenzen, die mit Metamorphosen verbunden sind, lässt der Film nicht aus. Dies zeigt das Bild von Thomas, der mit einem sonst nie gezeigten überraschten Ausdruck reagiert, als Nina ihn nach ihrer Performance als schwarzer Schwan küsst. Metamorphosen haben Konsequenzen, ordnen die Wirklichkeit um, das können wir an dieser Reaktion erleben.

Kampf zweier Bilder

Wir neigen dazu, die Metamorphosen des Lebens zu romantisieren, vielleicht sogar zu idealisieren. Verwandlung als etwas Schönes, im falschen Sinne Märchenhaftes, etwas, was unsere Fantasie beflügelt. Wir übersehen dabei gern, dass es sich bei den Metamorphosen des Alltags nicht um Fantasien handelt,

sondern um reale Umbildungen, die die Wirklichkeit neu ordnen und auslegen. Sie haben Konsequenzen für unser Leben.

Wir übersehen auch gern, dass es sich bei Metamorphosen um konfliktbelastete Prozesse, um einen Entscheidungskampf der Bilder handelt. Wenn im Rahmen einer Entwicklung ein neues Bild entstehen soll, muss es sich gegen das bestehende, gegen alte Fixierungen durchsetzen. Wir geraten über Metamorphosen unweigerlich in Krisen zwischen zwei Bildern. Das Alte sucht sich mit aller Macht zu erhalten, das Neue sich mit aller Macht gegen es durchzusetzen.

In der Szene, in der vor dem dritten Akt von *Schwanensee* Lily in Ninas Garderobe kommt und die beiden miteinander kämpfen, wird diese unbeliebte Seite der Metamorphose direkt sichtbar. Hier sehen wir eine weiße und eine schwarze Gestalt aufeinander einwirken, die eine sagt: „Ich bin dran!“ Die andere hält dagegen: „Nein, ich bin dran.“ Schließlich setzt sich die eine Gestalt gegen die andere durch, tötet sie und versteckt sie im Badezimmer.



Abbildung 4: Indem sich ein neues Bild durchsetzt, wird das alte verdrängt

Über die fantastischen Bilder des Films geraten wir in Prozesse, die die Psychoanalyse als Verdrängungsversuch bezeichnen würde. Indem sich ein neues Bild durchsetzt, werden andere verdrängt. Solche Wendungen bringen mich dazu,

Filme mit traumähnlichen Zügen wie der Psychothriller »Black Swan« von Darren Aronofsky bewegen sich in einem Zwischenreich von Tag und Traum. Alltagsrealität und Traum gehen ineinander über und münden in eine Welt mit Fantasien und psychopathologischen Symptomen. Die kenntnisreichen psychoanalytischen Analysen dieses viel beachteten und preisgekrönten Films erhellen die verschiedenen Wirklichkeitsebenen. Dabei wird offenbar, dass die noch junge, aber beliebte Filmpsychoanalyse recht unterschiedliche methodische Ansatzpunkte aufweist und damit auch eine weiterführende Diskussion initiiert.

Die Herausgeber

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

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