



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Fellini verstehen – Zugänge zur psychoanalytischen
Interpretation von *8 ½* und *Giulietta degli spiriti*“

verfasst von / submitted by

Vera-Sophie Horwarth

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 350 299

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium
UF Italienisch
UF Psychologie und Philosophie

Betreut von / Supervisor:

emer. o. Univ. Prof. Dr. Georg Kremnitz

L'unico vero realista è il visionario.

- Federico Fellini

An dieser Stelle möchte ich mich sehr herzlich bei Prof. Dr. Georg Kremnitz für die tatkräftige Unterstützung, die konstruktive und unkomplizierte Betreuung dieser Arbeit, sowie für die entgegengebrachte Ruhe und Besonnenheit bedanken.

Ein besonderer Dank gilt auch allen meinen Lieben für die Unterstützung, Motivation, Inspiration und den Rückhalt während des gesamten Studiums.

Gender-Erklärung

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Diplomarbeit die Sprachform des generischen Maskulinums angewendet. Es soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass die ausschließliche Verwendung der männlichen Form geschlechtsunabhängig verstanden werden muss.

Inhaltsverzeichnis

0 Einleitung.....	1
Teil A. Theoretische Grundlagen	4
1 Begriffliche Definitionen	4
1.1 Interpretation	4
1.2 Analyse	5
1.3 Methode.....	6
1.4 Theorie.....	8
2 Filminterpretation: Ein Überblick.....	9
3 Film und Psychoanalyse: Schnittstellen und Parallelen.....	11
3.1 Filmtheorie und Psychoanalyse: Eine Annäherung mit Hindernissen?	12
3.2 Künstler – Werk – Rezipient: Die filmische Trias	13
3.2.1 Künstler – Einstellung.....	14
3.2.2 Werk – Darstellung	14
3.2.3 Rezipient – Vorstellung	15
3.3 Film und Mythos	16
3.4 Film und/als Traum	18
4 Filmpsychoanalyse vs. Psychoanalytische Filmtheorie	24
4.1 Theoretische Anwendungsmöglichkeiten der Psychoanalyse im Film	25
4.2 Psychoanalytische Filmtheorie	26
4.3 Psychoanalytische Filminterpretation	32
5 Erkenntnispotential der Filmpsychoanalyse	35
Teil B. Fellini, Jung und Freud.....	36
6 Sigmund Freud	36
6.1 Werdegang und Begründung der Psychoanalyse	36
6.2 Psychologie des Unbewussten.....	38
6.3 Triebtheorie	40
6.4 Es, Ich, Über-Ich: Das Strukturmodell der Psyche.....	41

7 Carl Gustav Jung.....	43
7.1 Werdegang und die Beziehung zu Freud.....	43
7.2 Analytische Psychologie	45
7.2.1 Persönlichkeitstheorie	45
7.2.2 Der Weg zum Unbewussten.....	47
7.2.3 Das kollektive Unbewusste und die Archetypen	48
7.2.3.1 Anima	50
7.2.3.2 Animus	51
7.2.3.3 Seele und Persona.....	52
7.2.4 Die Bedeutung der Träume	53
7.2.4.1 Kompensatorische Träume	54
7.2.4.2 Prospektive Funktion des Traumes	54
7.2.4.3 Initialträume	55
7.2.5 Individuationsprozess.....	55
8 Federico Fellini	57
8.1 Biographie und künstlerischer Werdegang	57
8.2 Der Einfluss Carl Gustav Jungs auf das fellinianische Œuvre	61
Teil C. Praktischer Teil: Psychoanalytische Interpretationen	64
9 Psychoanalytische Konzeptualisierungen von Filmen nach Schneider	65
9.1 Film als Gegenstand oder als Quasi-Person	65
9.2 Film als Wirk-Mittel zur Erzielung von Zuschauerreaktionen.....	66
9.3 Filme als Symptom: Soziokulturelles Vor- und Unbewusstes	67
9.4 Film als psychoanalytischer Gegenstand: Bedeutung	67
9.5 Film als psychoanalytischer Gegenstand: Faktur	68
10 Filmpsychoanalytische Methoden	68
10.1 Methodischer Ansatz I: Faulstich	69
10.2 Methodischer Ansatz II: Schneider	72
10.2.1 Der künstlerorientierte Ansatz	73
10.2.2 Der werkorientierte Ansatz	73
10.2.3 Der rezeptionsorientierte Ansatz.....	74

11 Psychoanalytische Filminterpretation: <i>8 ½</i>	75
11.1 Entstehungsgeschichte: Federico Fellini als Symptom für <i>8 ½</i>	75
11.2 Synopsis.....	78
11.3 Erzähl- und Zeitstruktur: <i>8 ½</i> als Quasi-Person	79
11.4 Handelnde Personen	82
11.5 Detailanalyse	83
11.5.1 Eröffnungssequenz: Guido im Stau	84
11.5.2 Tagträume	86
11.5.3 Auftritt von Guidos Eltern	90
11.5.4 ‚Asa Nisi Masa‘	92
11.5.5 Saraghina.....	94
11.5.6 Die Haremssequenz.....	96
11.5.7 Personenanalyse: Guido	97
12 Psychoanalytische Filminterpretation: <i>Giulietta degli spiriti</i>	99
12.1 Entstehungsgeschichte: Federico Fellini als Symptom für <i>Giulietta degli spiriti</i>	99
12.2 Synopsis.....	102
12.3 Erzählstruktur: <i>Giulietta degli spiriti</i> als Quasi-Person	103
12.4 Handelnde Personen	104
12.5 Detailanalyse	105
12.5.1 Initialtraum.....	106
12.5.2 Besuch bei Bishma.....	108
12.5.3 Die Rolle der Kirche	109
12.5.4 Personenanalyse: Giulietta.....	111
13 Fazit	114
Literaturverzeichnis	117
Internetquellen	121
Filmographie Federico Fellini (Regie & Drehbuch).....	122
Abbildungsverzeichnis.....	123
Tabellenverzeichnis	124
Anhang.....	125

Sequenzprotokoll: 8 ½	125
Sequenzprotokoll: <i>Giulietta degli spiriti</i>	130
Riassunto in italiano.....	134
Abstract.....	143

0 Einleitung

In der vorliegenden Diplomarbeit wird versucht, zwei ausgewählte Werke des italienischen Regisseurs Federico Fellini anhand psychoanalytischer Grundsätze und Theorien zu erarbeiten und zur Aufschlüsselung und zum Verständnis der jeweiligen Filme beizutragen. Im Zentrum der praktischen Untersuchung stehen die Filme *8 ½* und *Giulietta degli spiriti*, die das fellinianische Œuvre zu Beginn der 1960er Jahre prägen. Fellini avanciert in dieser Phase zu einem international erfolgreichen Regisseur und zu einem der wichtigsten Autorenfilmer des 20. Jahrhunderts.

Fellinis Werke der Schaffensperiode ab 1960 sind diesbezüglich von besonderem Interesse, da der Maestro sich zu dieser Zeit, auf der Suche nach neuen Gestaltungs- und Ausdrucksmöglichkeiten, intensiv mit den Thesen des Psychoanalytikers Carl Gustav Jung beschäftigt und jene fortan sein künstlerisches Verständnis und seine künstlerischen Produktionen prägen.

Die Arbeit lässt sich grob in zwei Teile gliedern. Im ersten Teil versuche ich, sämtliche Schnittmengen zwischen psychoanalytischen Bestrebungen und dem Medium Film bzw. dem Kino herauszuarbeiten und zu zeigen, wie einerseits die Psychoanalyse das Filmschaffen bzw. den Umgang mit Kino beeinflusst haben und wie andererseits filmische Produkte und der Mechanismus Kino anhand der Psychoanalyse erklärt werden können. In dieser Sache lassen sich zwei unterschiedliche theoretische Bereiche unterscheiden, nämlich die psychoanalytische Filmtheorie und die Filmpsychoanalyse bzw. psychoanalytische Filminterpretation. Die Erarbeitung und Darstellung dieser Konzepte ist für die vorliegende Arbeit unerlässlich, tragen diese doch zur Legitimierung der praktischen filmpsychoanalytischen Auseinandersetzung mit Fellinis Werken bei.

Auch wenn die Annäherung der Psychoanalyse an den Film mit vielen Diskrepanzen verbunden war, so lässt sich eine Reihe von Überschneidungen der jeweiligen Untersuchungsgegenstände festmachen, von denen Psychoanalyse wie auch Filmwissenschaft in ihrer Forschung schlussendlich profitieren. Dass aus künstlerischer Sicht die tieferliegenden Schichten der menschlichen Psyche von Anbeginn der Auseinandersetzung mit unbewussten Strukturen enorm großes Faszinations- und Inspirationspotenzial in sich bergen, muss an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden. Psychoanalytische Erkenntnisse nehmen nicht nur Einfluss auf filmische Strömungen, sondern halten auch in der Literatur- oder Sprachwissenschaft Einzug.

Diese Arbeit soll jedoch einen Beitrag zum Bereich der Filmwissenschaft und deren Methodik leisten. Im Mittelpunkt der Auseinandersetzung stehen folglich die filmwissenschaftliche Vorgehensweise und die Einbindung psychoanalytischer Thesen in diese Form der Kunstwissenschaft.

Während im ersten Teil versucht wird, verschiedene Ansätze in der Annäherung von Psychoanalyse und Film miteinander zu verbinden, wird im zweiten Teil anhand von zwei praktischen Beispielen gezeigt, wie man sich psychoanalytischen Parametern bedienen kann, um einen tiefergehenden Erkenntnisgewinn über die ausgewählte Werke zu erhalten. Darüber hinaus können die theoretischen Grundlagen und das Analysebeispiel als Basis für weiterführende Bestrebungen auf diesem Gebiet herangezogen werden.

Das erklärte Ziel dieser Arbeit ist es, kurz gesagt, Fellini zu verstehen. Dies soll mithilfe der filmpsychoanalytischen Methoden geschehen, da ein von den in dieser Arbeit vorgestellten Theorien geleitetes filmwissenschaftliches Arbeiten somit neue Perspektiven und Verständnisansätze für die analysierten Werke bedeuten kann.

Die Forschungs- und Leitfragen, die mit dieser Arbeit erörtert werden sollen, lassen sich wie folgt formulieren:

- Welchen Einfluss hat die Psychoanalyse auf den Film, auf die Funktionsweise des Kinobetriebs bzw. auf die Filmwissenschaft?
- Wo können theoretische Schnittstellen zwischen der Psychoanalyse und dem Medium Film bzw. dem Kinobetrieb festgemacht werden?
- Wie kann zwischen einer psychoanalytischen Filmtheorie und einer Filmpsychoanalyse unterschieden werden? Wie unterscheiden sich deren Methodiken?
- Wie können diese psychoanalytischen Theorien in der Praxis auf einen Film angewandt werden?
- Welchen Einfluss hat die Tiefenpsychologie auf Fellinis Werk? Welche Ausdrucks- und Gestaltungsmittel boten sie ihm dar?
- Wie kann Fellinis Werk, insbesondere die Filme *8 ½* und *Giulietta degli spiriti*, mithilfe derartiger Theorien verstanden werden?

Die inhaltliche Abfolge der Arbeit richtet sich grob nach der Reihenfolge der Forschungsfragen.

Im ersten Teil werden für die Filmwissenschaft relevante Konzepte aufgezeigt, um im zweiten Teil der Arbeit konkret auf die Psychoanalyse einzugehen. Hierzu werden zentra-

le Thesen der Freud'schen und Jung'schen Schule erarbeitet, die als Bindeglied zwischen dem theoretischen und praktischen Teil fungieren sollen. Zudem soll der zentrale Akteur Federico Fellini eingeführt werden und eine Verbindung zwischen den theoretischen Ausführungen und der praktischen Interpretation hergestellt werden. Für die Interpretation können schlussendlich die im Teil A und Teil B gewonnenen Erkenntnisse zum Verständnis der fellinianischen Werke beitragen.

Zusätzlich wird im Teil C ein methodisch-theoretischer Leitfaden für die Interpretation entwickelt, der seinen Ausgang bei den filmwissenschaftlichen Leistungen des deutschen Psychoanalytikers Gerhard Schneider nimmt und ein konkretes Instrumentarium für eine filmpsychoanalytische Auseinandersetzung darlegt.

Die einzelnen Schritte werden im Verlauf der Arbeit in den jeweiligen Kapiteln erläutert und legitimiert.

Mein Interesse für Fellini und mein Drang nach einem forcierteren Verständnis seines Werkes wurde geweckt, als ich zum ersten Mal den Film *8 ½* sah. Von der Narration und Struktur des Films irritiert, begab ich mich auf die Suche nach Sekundärliteratur zum Film, wo stets auf den großen Einfluss Carl Gustav Jungs und seiner Analytischen Psychologie auf Fellini aufmerksam gemacht wurde. Die Idee für die vorliegende Arbeit entstammt somit einer intensiven Auseinandersetzung mit Fellinis Film. Die enorme Bedeutung der Psychoanalyse für Fellini erweist sich nicht zuletzt aufgrund meines Studiums der Psychologie als glücklicher Zufall, so konnte ich in der vorliegenden Arbeit mein Interesse an Fellini, an der Filmwissenschaft und an der Psychoanalyse miteinander kombinieren und mir mit den erarbeiteten Theorien selbst zufriedenstellende Antworten auf die aufgetretenen Unklarheiten und Unverständnisse geben und so dem fellinianischen Denken auf die Spur kommen.

Hier nun mein Versuch, den Maestro Fellini zu verstehen.

Teil A. Theoretische Grundlagen

1 Begriffliche Definitionen

Der erste Teil der Arbeit soll alle zur Analyse hinführenden und einleitenden theoretischen Aspekte beinhalten. Zu Beginn werden für die Arbeit relevante filmwissenschaftliche Konzepte und Begrifflichkeiten erläutert, um die inhaltliche und strukturelle Absicht der Arbeit klarzumachen.

Die folgenden Begriffserklärungen und Definitionen sollen dazu dienen, bestimmte Konzepte, die für diese Arbeit zentral sind, voneinander abzugrenzen und deren Brauchbarkeit und Relevanz im (film)wissenschaftlichen Diskurs deutlich zu machen, um im Verlauf der Arbeit inhaltlichen und konzeptuellen Missverständnissen vorzubeugen. Es wird versucht schrittweise darzulegen, welchen Mehrwert und Notwendigkeit die im praktischen Teil durchgeführte Interpretation hat und wie diese filmhistorisch und -wissenschaftlich legitimierbar und zu fundieren ist.

1.1 Interpretation

Es bedarf ganz grundsätzlich einer Interpretation von Filmen, weil es sich um ästhetische Produkte handelt, die dadurch charakterisiert sind, dass die in ihnen enthaltene Information oft nicht eindeutig ist. Ganz im Gegenteil ist die Information in vielen Fällen mehrdeutig, vielschichtig oder mehrdimensional, ergo: interpretierbar. Filme sind also darauf ausgerichtet, interpretiert zu werden.¹

Faulstich verwendet den Begriff synonym zu den Begriffen der Deutung und Auslegung und meint damit schlichtweg die normale Aktivität des Zusehers, um sich Verständnis über einen Film zu verschaffen.² Jeder Zuseher interpretiert als Subjekt, wodurch diese Bedeutungsgebung als natürlicher ästhetischer Kommunikationsprozess angesehen werden kann.³

Da in diesem Interpretationsakt jedoch oftmals die spezifische Weise und Form, in der diese Bedeutung konstituiert und transportiert wird, nicht vollends bewusst wird, ist es nun die Funktion der Wissenschaft, die Bedeutungskonstitution anhand der systemati-

¹ Vgl. Faulstich (1988), S. 11.

² Vgl. Faulstich (1988), S. 11.

³ Vgl. Faulstich (2008), S. 20.

schen Analyse der Gestaltungs- und Vermittlungsformen zu entschlüsseln. Die Instrumente, Techniken und Methoden sind hierbei vielseitig.⁴

Die Filminterpretation hat das Potential, sich über die Beschreibungen von Offensichtlichem hinwegzusetzen und die komplexe Vernetzung der Handlungs- und Bedeutungsstränge, sowie latente Dynamiken aufzudecken und somit neue Akzente in der Beschäftigung mit Film zu setzen. Sonach kann zu einem Erkenntnisgewinn über Film im Allgemeinen, den Darstellungsweisen und dem filmischen Schreiben beigetragen werden.⁵ Die Filminterpretation ist das einzige Verfahren,

che consente di interpretare le strutture formali come sistema immaginario di interrelazioni significanti e come sistema stilistico al tempo stesso, operando nel percorso conoscitivo insieme sull'orizzonte simbolico e sull'orizzonte della forma, sull'immaginario e sulle tecniche realizzative, sulle retoriche comunicative e sulle variazioni stilistiche. Un modo di organizzazione di una sequenza, un insieme di scelte tecniche sono spesso il fondamento di una diversa e particolare concezione della forma filmica e del cinema stesso. E l'analisi del film è lo strumento più adatto e più versatile per comprendere e rivelare tali processi compositivi.⁶

1.2 Analyse

Zur Aufdeckung latenter Dynamiken und Bedeutungsebenen und den von Bertetto genannten kompositorischen Prozessen bedarf es im nächsten Schritt der Analyse. Die Analyse eines Films geht demnach weiter als die Interpretation und bedient sich bestimmter Techniken, die zu unterschiedlichen Zwecken und Zielen innerhalb der Bearbeitung eines Werkes herangezogen werden. Die interpretative Aktivität des Kinobesuchers ist hierbei ein unverzichtbarer Ausgangspunkt für die analytische Arbeit des Filmwissenschaftlers, um die latente Bedeutungsebene zu konstituieren und zu artikulieren.⁷ Analytiker streben somit weg von der subjektbezogenen Deutung eines bestimmten Films und zielen weiter auf zusätzliche Einsichten, die für das Verständnis des Werkes dienlich sein können. Vereinfacht ausgedrückt ist es demnach das Ziel der Analyse, etwas über den Film in Erfahrung zu bringen, das vorher noch unbekannt oder nicht gängig war. Durch die gezielte Nutzung spezifischer Methoden oder filmanalytischer Instrumentarien, wird die erste spontane Interpretation von einer reflektierteren und umfassenderen Interpretation abgelöst. Aufgrund der Steuerung durch Methoden, die analytische Fundierung und die Einbe-

⁴ Vgl. Faulstich (1988), S. 11.

⁵ Vgl. Bertetto (2003), S. 16.

⁶ Bertetto (2003), S. 17.

⁷ Vgl. Faulstich (2008), S. 20.

ziehung verschiedener Dynamiken und Weltanschauungen, kann die zweite Interpretation auch als objektiver angesehen werden.⁸

Interpretare il cinema e analizzarlo anche nelle sue componenti particolari è un processo conoscitivo che non riguarda un orizzonte separato, ma investe le forme simboliche come il mondo della vita. Ridurre la conoscenza del cinema alla documentazione o all'applicazione di schemi metodologici, vuol dire sottrarre al processo di interpretazione del film la forza dell'interpretazione del mondo e delle forme simboliche che potrebbe svolgere. Vuol dire sottrarre rilevanza, ampiezza e ricchezza al percorso conoscitivo. Il cinema non deve soltanto diventare il terreno di applicazione di metodi mutuati da altri orizzonti del sapere: deve invece diventare interpretazione dinamica del mondo che si estende progressivamente e parla alle altre discipline e alla comprensione della contemporaneità.⁹

1.3 Methode

Die in der Analyse gewonnen Einzelergebnisse machen hierbei jedoch nur im Lichte einer bestimmten Fragestellung gegenüber dem jeweiligen Einzelfilm Sinn, respektive bedarf es zunächst einer Methode, um die analytische Arbeit erst fruchtbar machen zu können. Die Methode bezeichnet nicht nur eine bestimmte Analysestrategie bzw. ein bestimmtes Analyseinstrument, sondern ein System von Regeln und Prinzipien, die von einer bestimmten Konzeptualisierung ausgehen, eine konkrete Absicht haben¹⁰ und auf das zu interpretierende Werk abgestimmt werden müssen. Die Methode liefert ein spezifisches Instrumentarium, das in der konkreten Analyse Verwendung findet.¹¹

Der Interpretationsprozess ist grundlegend und methodisch gesehen als solcher eigenständig und autonom. Es wird versucht, Sinngebungen auf neue Weise zu erschließen ohne dabei vorgegebene Instanzen berücksichtigen zu müssen.

Nell'interpretazione analitica del film, dunque, elementi di metodologie diverse possono essere variamente assunti e utilizzati, mescolando anche opzioni differenti, nella persuasione che l'ampiamiento delle interpretazioni e anche l'eventuale loro contrasto costituisca in ogni modo un arricchimento conoscitivo.¹²

Dass die Interpretation auf ein einzelnes Werk methodisch abgestimmt und in der interpretativen Arbeit eine bestimmte Linie verfolgt werden muss, sollte angesichts der großen Bandbreite an unterschiedlichen Vorgehensweisen und im Sinne der Kohärenz der Analyse aber augenscheinlich sein. Jedoch birgt die Auswahl der Methode einige Schwierigkei-

⁸ Vgl. Faulstich (2008), S. 21.

⁹ Bertetto (2003), S. 12.

¹⁰ Vgl. Faulstich (1988), S. 12.

¹¹ Vgl. Thompson (1995), S. 23.

¹² Bertetto (2003), S. 15.

ten in sich, läuft man doch bei der unreflektierten Anwendung einer Methode auf einen bestimmten Film schnell Gefahr, das Werk „in das Korsett einer grob vereinfachenden und verzerrenden Interpretation zu zwingen.“¹³

Tatsächlich ist der Interpretation vorgeworfen worden, dass sie grundsätzlich auf einem Akt der Willkür beruhe und Texte in hegemonial kontrollierte Bedeutungssphären hineinzwänge, denen sie genuin gar nicht angehörten. Die Annahme, dass es keine letztgültige Interpretationen geben kann, sondern dass sie immer voraussetzungsgebunden sind, zudem interessengeleitet durchgeführt werden, führt idealerweise dazu, einen „Wettstreit“ verschiedener Interpretationen als eine eigene Sphäre diskursiver Auseinandersetzung anzunehmen [...], in deren Voranschreiten es zur wechselseitigen Präzisierung der Fragestellungen und Ansichten komme.¹⁴

In der Geschichte der Filminterpretation hat sich eine Reihe von Methoden herausgebildet, die häufig für eine Filmanalyse herangezogen werden:

(1) die strukturalistische, (2) die biographische, (3) literar-oder filmhistorische, (4) die soziologische, (5) die psychologisch-psychoanalytische und (6) die genrespezifische Filminterpretation¹⁵

Methode	Theorie
der strukturalistische Zugriff	der Spielfilm als autonomes Werk
die biographische Filminterpretation	der Film als Werk des ‚auteur‘
die literar-/filmhistorische Interpretation	der Film als Traditionsverweis
die soziologische Filminterpretation	der Film als Manifestation von Gesellschaft
die psychologisch-psychoanalytische Filminterpretation	der Spielfilm als Traum
die genrespezifische Filminterpretation	der Film als autonomes Werk im konventionalisierten Muster

Tabelle 1: Überblick über die Interpretationsmethoden nach Faulstich¹⁶

¹³ Thompson (1995), S. 24.

¹⁴ Vgl. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7072> (letzter Zugriff: 30.04.2017)

¹⁵ Vgl. Faulstich (1988), S. 14.

¹⁶ Faulstich (1988), S. 14.

Die in der Tabelle aufgelisteten Möglichkeiten zur Filminterpretation¹⁷ werden von Faulstich noch um die transkulturelle Filminterpretation ergänzt, in der der Film unter dem Aspekt der Dynamisierung unterschiedlicher Kulturen betrachtet und die transkulturelle Einflussnahme verschiedener nationaler Bewegungen und Stilistiken nachgezeichnet wird.

Die Methode wird hiermit zu einem Instrument, das wir zur Beantwortung unserer Fragen bzw. zur Überprüfung oben genannter Theorien entwerfen. Da sich diese analytischen Anforderungen von Werk zu Werk geringfügig oder stark unterscheiden, muss die Methode notwendigerweise adaptiert werden, da ansonsten der Zweck verfehlt würde, in jedem Werk das zu entdecken und zu beschreiben, was fasziniert oder auf Unverständnis stößt.¹⁸

1.4 Theorie

Jede der genannten Methoden impliziert, wie Tabelle 1 entnommen werden kann, eine Theorie bzw. resultiert in einem Theoriegebäude. Jede Methode nimmt von also von einer bestimmten Theorie Ausgang bzw. können durch die Methode in der Interpretation neue theoretische Erkenntnisse gewonnen werden. Beide Komponenten gehören somit unweigerlich zusammen, haben aber unterschiedliche Funktionen: Die Theorie verfügt über Aussagecharakter und bildet die Wirklichkeit ab, die Methode leitet das Handeln mit dem Ziel, ein Problem zu lösen.¹⁹

Bei der Interpretation der ausgewählten Filme Fellinis werden diese Relationen berücksichtigt, wonach die Interpretation durch psychoanalytisch-methodisch geleitete Analyseverfahren zu aussagekräftigen und verständnisfördernden Theorien über die Werke gelangen soll.

Die anleitenden methodischen Überlegungen hierzu werden im praktischen Teil genauer dargestellt. Diese nehmen ihren Ausgang bei den Ähnlichkeiten von Film und dem menschlichen psychischen Apparat, weswegen die psychoanalytischen Theorien als wegweisende Parameter für die Analyse gelten sollen. Die Gründe für die Wahl einer

¹⁷ Vgl. Faulstich (2008), S. 208.

¹⁸ Vgl. Thompson (1995), S. 27.

¹⁹ Vgl. Faulstich (1998), S. 12.

psychoanalytisch geleiteten Analyse der Werke *8 ½* und *Giulietta degli spiriti* werden im weiteren Verlauf dieser Arbeit argumentiert und ebenfalls im praktischen Teil genauer ausgeführt.

2 Filminterpretation: Ein Überblick

Die Interpretation und Analyse von Filmen spielte eine elementare Rolle in der Transformation von einer eher impressionistisch-journalistisch gefärbten Kinorezeption und -kritik zu einem wissenschaftlichen Umgang mit dem Phänomen Kino und der Etablierung von Kino als Wissenschaft gespielt.²⁰ Ich möchte an dieser Stelle einen kurzen historisch-wissenschaftlichen Exkurs wagen und einen Überblick über die Wegbereitung der interpretativen Auseinandersetzung mit Film geben.

Christian Metz nimmt sich Mitte der 1960er Jahre der Frage an, wie in den zwei vorangehenden Jahrzehnten Theorien über Film und Kino gebildet wurden und stellt dabei fest, dass sich seither zwei wesentliche Blickwinkel auf das Kino herausgebildet haben. Zum einen werden Kino und Film im kritischen Diskurs auf deren Dasein als Kunstform betrachtet, auf Basis dessen die innere Wirkungskraft dieser Kunstform an den Tag gebracht werden kann. Casetti bezeichnet diesen Zugang als „*approccio ‚interno‘ al fenomeno*“²¹, eine nach innen auf den Film bzw. den Film als Kunstwerk gerichtete Denkweise also.

Der entgegengesetzte „*approccio ‚esterno‘*“²² betrachtet das Kino als objektives Konstrukt, in dem beispielsweise psychologische und soziologischen Dimensionen unterschieden und herausgefiltert werden und für deren Untersuchungen die jeweiligen Wissenschaften zu Rate gezogen werden sollen.²³ Der Ansatz impliziert nun alle äußeren Einflüsse, die auf ein Werk einwirken, die vorwiegend mithilfe von unterschiedlichen Disziplinen bearbeitet werden können.

Fast zwanzig Jahre später unternimmt Dudley Andrew einen Bruch mit den Annahmen von Metz zur Theoriebildung über das Kino: Einerseits gibt es für ihn die Theorien, die das Kino als eine Art Vorrat oder Pool für verschiedenste Beispiele verstehen, die man auf bereits systematisierte Kategorien (semiotische, psychoanalytische, ideologische

²⁰ Vgl. Bertetto (2003), S. 11.

²¹ Casetti (1998), S. 12.

²² Casetti (1988), S. 12.

²³ Vgl. Casetti (1988), S. 12.

usw.) anwenden kann, andererseits gibt es Theorien, bei denen das Kino mehrere Fragen aufwirft, die Anspruch zur Klärung erheben und auf deren Basis tiefergehende Beobachtungskriterien formuliert werden können.²⁴

Metz und Andrew liefern konkrete Beweise dafür, wie Kinowissenschaftler die Zugänge zu Theoriebildungen wahrnehmen und zeigen zentrale Punkte auf, um die die beiden konträren Annahmen kreisen.

Bereits zu Beginn der 1920er Jahre gibt es Konflikte zwischen jenen, die das Kino als ein Ausdrucksmittel ansehen, in dem sich eine Persönlichkeit, eine Ideologie, eine Kultur manifestieren und jenen, die das Kino als eine objektive Realität betrachten, die es in seinen Komponenten zu erforschen gilt. Zu diesem Zeitpunkt wird zwischen (1) einem ästhetischen, (2) einem eher essenziell orientierten, (3) einem wissenschaftlichen und (4) einem methodischen Diskurs bezüglich Kino unterschieden. In den 70er und 80er Jahren haben sich der wissenschaftliche und methodische Zugang schlussendlich etabliert, auch wenn der Weg dorthin mit weiteren Konflikten und Unstimmigkeiten innerhalb der Disziplin verbunden ist. An diesem Punkt gewinnt auch der interpretative Zugang an Bedeutung und Aufmerksamkeit:

Il bisogno di elaborare degli strumenti di indagine ha finito spesso con il prevalere sull'esplorazione dei fatti; i modelli da applicare rischiano di risultare più importanti dei risultati derivati dalla loro applicazione; il cinema si è ridotto appunto a una riserva di 'esempi' da esibire anziché un territorio da 'interrogare'. Ecco allora il sorgere di una nuova linea di confine. Qui il conflitto è tra un approccio analitico e un approccio interpretativo.²⁵

Während der analytische Zugang nach bestimmten Maßstäben wie eine Art von Untersuchung vorgeht, so verfährt der interpretative Zugang ähnlich wie in einem Gespräch, das zwischen dem Forscher und dem Forschungsobjekt stattfindet und dazu fähig ist, beide Mitspieler zu modifizieren. Es wird mit Kategorien experimentiert, das Kino ist kein abgeschlossener Bereich und nicht auf eine Formel zu reduzieren, sondern beherbergt viel eher unvorhersehbare und dunkle Flecken, die durch permanentes und unerschöpfliches Fragen aufgedeckt werden. Unter analytischen Gesichtspunkten wird das Kino hingegen viel eher als klar definierter Bereich gesehen, der durch seine einzelnen Komponenten durch bereits eingefahrene Beobachtungskriterien unabhängig vom Untersuchungsgegenstand ganz klar fassbar ist.²⁶

²⁴ Vgl. Casetti (1998), S. 12.

²⁵ Casetti (1998), S. 13.

²⁶ Vgl. Casetti (1998), S. 13.

Bei den Theorien des Kinos verhält es sich grundsätzlich aber nicht anders als in anderen wissenschaftlichen Bereichen: Am Anfang der einzelnen Theorien steht eine Kernidee, die einen Forschungsrahmen vorgibt, woraus ein Netz aus Konzepten resultiert, die eine Ordnung und Modalität der Durchführung generieren. Zu guter Letzt stehen konkrete Beobachtungen, die zu bestimmten Überprüfungen führen.²⁷

Auch wenn die Theorien ihren Ausgang stets von den eben genannten drei Dimensionen Ausgang nehmen, so beobachtet Casetti in der Nachkriegszeit ein ständiges Gefecht zwischen einem ästhetischen und einem wissenschaftlichen Zugang zum Kino.

Il contrasto tra l'approccio estetico e quello scientifico è uno scontro tra chi mette alla prova soprattutto delle assunzioni generali e chi dedica più cura agli strumenti dell'indagine; e il contrasto tra un approccio analitico e uno interpretativo è uno scontro tra chi lavora sul metodo e chi dà più peso alla dimensione fattuale. Ciò significa che le linee di divisione individuate da Metz e Andrew non investono solo gli orientamenti e gli stili di ricerca, ma la struttura stessa del discorso teorico. Segnalano la tensione tra paradigmi diversi cioè tra differenti modelli [...] secondo cui impostare, condurre e esporre l'indagine. In particolare, vediamo ritagliarsi tre aree: quella estetico-essenzialista, quella scientifico-analitica, e quella interpretativa.²⁸

Die interpretative Arbeit mit Film ist laut Casetti als eigenständiges Paradigma anzusehen und kann in der kinematographisch-wissenschaftlichen Historie eindeutig verortet werden. Sie ist somit als künstlerische Bedeutungsgebung über die Jahre hinweg zu einem festen Bestandteil der filmischen Auseinandersetzung herangewachsen und hat wesentlich zur Verwissenschaftlichung des Medium Films beigetragen.

Wie Kapitel 1.3 entnommen werden kann, gibt es eine Reihe an interpretativen Methoden, auf die zurückgegriffen werden kann. Warum die Psychoanalyse hierbei eine Rolle spielt, soll im folgenden Kapitel skizziert werden.

3 Film und Psychoanalyse: Schnittstellen und Parallelen

Die psychoanalytische Zugangsweise zu Filmen macht es möglich, die latente Symbol-ebene der filmischen Bilder tiefergehend zu analysieren und die jeweiligen Filme somit individueller und besser verstehen zu können.²⁹

Doch woher rührt die Bestrebung, einen Film unter psychoanalytischen Gesichtspunkten zu bearbeiten? Im Folgenden werden nun einige Motive für die im Zentrum dieser Arbeit

²⁷ Vgl. Casetti (1998), S. 15.

²⁸ Casetti (1998), S. 15.

²⁹ Vgl. Indick (2004), S. 1.

stehende Art der filmischen Auseinandersetzung erläutert, um die Ansätze der psychoanalytischen Filminterpretation nachvollziehbar zu machen.

3.1 Filmtheorie und Psychoanalyse: Eine Annäherung mit Hindernissen?

Der Beginn der Filmindustrie liegt im ausgehenden 19. Jahrhundert, als der Franzose George Méliès 1900 seinen ersten Film dreht. Im selben Jahr sollte Sigmund Freud seine *Traumdeutung*³⁰ veröffentlichen. Kino und psychoanalytische Wissenschaft wurden demnach nahezu gleichzeitig geboren, weshalb sich beide Themenbereiche seit Anbeginn in einem spannungsreichen Dialog befinden und viele Parallelen und Überschneidungen in ihrer Entwicklung aufweisen. Ein besonderes Bindeglied ist das gemeinsame Interesse an Bildern, Träumen und Erinnerungen.

Freud selbst war dem Medium Film gegenüber jedoch sehr stark abgeneigt, da dieses keineswegs seinem Kunstverständnis entsprach. Das Kino zu Beginn des 20. Jahrhunderts schien ihm „denkbar ungeeignet zur ernsthaften Auseinandersetzung und Illustration seiner mit prekären Aspekten des Privaten und Gesellschaftlichen hantierenden Ansätze“³¹, Freud empfindet den Vergleich von Psychoanalyse und Kino für unangebracht. Aufgrund seiner skeptischen Haltung wurde das Kino von Psychoanalytikern zu Beginn tendenziell entwertet und dem Theater untergeordnet.³² Trotz des sehr ambivalenten Verhältnisses zwischen den Experten, verdankt der Film Sigmund Freud bis heute etliche bekannte Sujets.³³ Filmwissenschaftler und Psychoanalytiker sollten sich immer wieder mit Ähnlichkeiten von Kino und dem menschlichen Geist konfrontiert sehen und Parallelen zwischen kinematografischer Technik und dem menschlichen Vorstellungsvermögen, dem psychischen Apparat, feststellen³⁴, die von den Freud'schen Theorien inspiriert sind und ihren Ursprung in seiner Lehre finden.

Beispielsweise nimmt die surrealistische Strömung die Lehre Freuds in ihr Manifest auf, wodurch die Psychoanalyse sowohl als soziale Institution, als auch als Theorie der unbewussten Bedeutungen einen festen Platz in der filmischen Produktion einnimmt, was überdies ihr Überleben während des Nationalsozialismus sichert.³⁵

³⁰ Anm.: Freuds *Traumdeutung* gilt als eines der einflussreichsten Bücher des 20. Jahrhunderts und kann als Grundlage der Psychoanalyse angesehen werden.

³¹ Ballhausen u.a. (2006), S. 9.

³² Vgl. Zeul (1994), S. 980.

³³ Vgl. Ballhausen u.a. (2006), S. 9.

³⁴ Vgl. Mahler-Bungers (2007), S. 16.

³⁵ Vgl. Ruhs (1989), S. 14.

In der deutschsprachigen Literatur zur Psychoanalyse wird das Medium Film zunächst nur selten thematisiert, während sich in Frankreich bereits ein psychoanalytischer Diskurs über das Kino etabliert hatte. In den 1960er Jahren erfährt die Annäherung der Psychoanalyse an den Film aufgrund der Arbeiten des Psychoanalytikers Lacan einen Aufschwung, was fundamental für die Etablierung der Psychoanalyse im medienwissenschaftlichen Diskurs ist.³⁶ 1969 erscheint im Magazin *cinéma* eine Serie, in der das Auftreten und die Transformation von Psychoanalytikern im Film untersucht werden, im selben Jahr werden derartige psychoanalytische Überlegungen zu Hitchcock, Antonioni und auch Fellini publiziert.³⁷

Der Kontakt zwischen Filmtheorie und Psychoanalyse sollte von da an eine produktivere Gestalt annehmen und einen konstruktiven Beitrag zur Bild-, Film- und Medientheorie ermöglichen.³⁸ Der erste einflussreiche Aufsatz aus dieser Zeit ist *Visual Pleasures and Narrative Cinema* von Laura Mulvey, der eine Filminterpretation im engeren Sinne und allgemeine Anmerkungen zum Verhältnis von Film und Traum inkludiert.³⁹ Ausgewählte wesentliche Punkte dieser wissenschaftlichen Liaison sollen im laufenden Kapitel hervorgehoben werden.

3.2 Künstler – Werk – Rezipient: Die filmische Trias

Um das Phänomen Film genauer beschreiben zu können, gehen Mahler-Bungers und Zwiebel beim Film, so wie auch bei anderen Kunstwerken, von einem triadischen Prozess aus, der den Künstler, das Werk und den Rezipienten umfasst. Die gegebene Trias kann mit den filmischen Begriffen der Einstellung, Darstellung und Vorstellung in Korrelation gesetzt werden, wie im Folgenden deutlich gemacht wird.⁴⁰

Bei der Aufschlüsselung der Begriffe wird kontinuierlich auf Parallelen und Überschneidungen zwischen psychoanalytischen Thesen und dem Konzept Film als solches hingewiesen. Die filmische Trias ist demnach sowohl zur Beschreibung des Phänomens Film generell, als auch für die methodische Vorgehensweise in dieser Arbeit von großer Bedeutung. Gerhard Schneiders filmpsychoanalytische Methoden fußen auf jener filmischen Trias und gelten somit als theoretisch-methodisches Fundament dieser Arbeit.

³⁶ Vgl. Ruhs (1989), S. 14.

³⁷ Vgl. Springer (1989), S. 78.

³⁸ Vgl. Grafl (2006), S. 77.

³⁹ Vgl. Grafl (2006), S. 81.

⁴⁰ Vgl. Mahler-Bungers/Zwiebel (2007), S. 21-22.

3.2.1 Künstler – Einstellung

Unter Einstellung verstehen Mahler-Bungers und Zwiebel alles, was dem Film in der schlussendlichen Darstellung voraus- und in sie eingeht, wie beispielsweise Intentionen und Absichten des jeweiligen Regisseurs, seine Weltanschauung, seine künstlerische Sozialisation oder der filmhistorische Kontext. Zusätzlich spielt der jeweilige filmindustrielle Kontext eine Rolle, wodurch sich das Konzept der Einstellung als recht komplexes System erweist, das teils unbewusst, teils bewusst, in die Darstellung einfließt.

Darüber hinaus hat der Regisseur eine bestimmte Vorstellung des künftigen Werks, das sowohl Form und Inhalt der Erzählung, wie auch einen vorphantasierten Rezipienten impliziert und somit gleichsam latent auf die filmische Darstellung Einfluss nimmt.

Linguistisch gesprochen könnte man die Einstellung auch als Grammatik des narrativen Films beschreiben. Durch die Einstellungen wird der Blick des Zuschauers inszeniert, sie bestimmen die Perspektive aus der das Geschehen betrachtet werden soll. Somit findet eine Identifizierung des Blickes des Zuschauers mit dem Blick des Regisseurs statt und die Einstellung gilt daher in besonderem Maß als ein Medium bewusster und unbewusster Botschaften.⁴¹ „Die Dramaturgie der Einstellungen und Syntagmen ist ein so bedeutendes Moment in der Darstellung, dass sie vielleicht als ‚Königsweg‘ zum Unbewussten des Films aufgefasst werden kann.“⁴²

Als zweiter Operator ist die *mise en scène* ein bedeutendes Darstellungsverfahren im Film. Personeninszenierungen zählen, ebenso wie die filmsprachlichen Verfahren (Schnitt, Montage etc.), zu den Produkten von inneren Einstellungen. Auch die Tonspur zählt als dritter Operator zu den wesentlichen Komponenten der Einstellung. Musik und Hintergrundgeräusche werden oft nur unbewusst wahrgenommen, sind vom Regisseur jedoch bewusst eingesetzt, um bestimmte Gefühlsstimmungen zu generieren oder Affekte auszulösen.⁴³

3.2.2 Werk – Darstellung

Die Möglichkeiten, etwas filmisch darzustellen und zu erzählen, sind nahezu unendlich, verfügt der Film doch über mehr Darstellungsmittel als jede andere Kunstform.

⁴¹ Vgl. Mahler- Bungers/Zwiebel (2007), S. 23.

⁴² Mahler-Bungers/Zwiebel (2007), S. 23.

⁴³ Vgl. Mahler-Bungers/Zwiebel (2007), S. 24.

In der Diskussion über die Beziehung der Darstellung zum Dargestellten ist der Vergleich mit der klinischen Behandlungssituation adäquat:

Der Film präsentiert sich in seiner spezifischen, vor allem visuellen Filmsprache und unterscheidet sich dabei in relevanter Art und Weise von der dem Analytiker vertrauten psychoanalytischen Situation, in der das Visuelle gerade auf ein Minimum beschränkt wird und das Hören und Zuhören ganz im Zentrum steht. Obwohl es in beiden Fällen um Narrative geht, inszenieren sich die ‚Geschichten‘ des Patienten im Übertragungs-Gegenübertragungs-Geschehen, das heißt die Darstellung ist ein fließendes Geschehen, das einer fortwährenden Übersetzung bedarf, so dass es sich hier um ein sich entwickelndes Narrativ im Prozess handelt, das sich ständig im Zusammenspiel mit dem Analytiker verändert, und die Aufgabe beider besteht darin, diesem Zusammenspiel einen Sinn zu verleihen. Das Narrativ des Films liegt dagegen als geschlossene Darstellung vor, an dem der Betrachter nichts verändern kann.⁴⁴

Die Darstellung ist kein Abbild der Realität, sondern selbst schon eine Interpretation der Realität und durch die Einstellungen als Deutung zu behandeln, der Film ist somit als individueller und gesellschaftlicher Sinngebungsprozess anzusehen. Mit diesem Punkt ist auch eine bedeutende Gemeinsamkeit von Film und dem psychoanalytischen Patienten gegeben: Beide stehen im Kontext eines nicht abschließbaren Sinngebungsprozesses. In beiden Fällen werden Interpretationen interpretiert und Selbst- und Weltdeutungen gedeutet.

Die ‚Wahrheit‘, um die es in der analytischen Behandlung geht, ist nicht in der Sprache als Einwegzeichen, das heißt nicht in ihrer denotativen Potenz zu finden, sondern in ihrem metaphorischen, konnotativen Spiel und in der Form, die sie annimmt, mit der sie Übertragung und Gegenübertragung, also Affekte und Emotionen, als Äußerungen des Triebs in Spiel bringt und inszeniert.⁴⁵

Auch die Filmsprache ist nicht denotativ, Konnotation und Metaphorik werden durch die Einstellungen übermittelt und rufen komplexe Reaktionen des Zuschauers während der Vorstellung, dem dritten Moment der Trias, hervor.⁴⁶

3.2.3 Rezipient – Vorstellung

Ein Film wird erst durch die Vorstellung, der Projektion einer fertigen Filmrolle durch einen Vorführapparat, zu einem Film. Im Zuschauer

wird durch die Kinovorstellung eine Vorstellung vom Dargestellten erzeugt, die nicht – und das ist entscheidend und interessant für den psychoanalytischen Filminterpreten – identisch ist mit der (‚objektiven‘) Darstellung. Denn die Darstellung trifft auf die individuelle Vorstellungskraft (Imagination) des Zuschauers, auf seine bewuss-

⁴⁴ Mahler-Bungers/Zwiebel (2007), S. 25.

⁴⁵ Mahler-Bungers/Zwiebel (2007), S. 26.

⁴⁶ Vgl. Mahler-Bungers/Zwiebel (2007), S. 26.

ten, vorbewussten und unbewussten Erwartungen an den Film, seine individuelle innere Welt, seine Phantasien und Projektionen, seine inneren Konflikte und Ängste [...].⁴⁷

Die filmische Darstellung mischt sich während der Vorstellung mit den individuellen Modalitäten der Imaginationskraft des Zuschauers, wodurch der Film schlussendlich erst im Kopf des Zuschauers entsteht. Daher rühren auch die teilweise äußerst unterschiedlichen individuellen Filmwahrnehmungen ein und desselben Films. Psychoanalytisch gesprochen könnte man hier von der Verschränkung zweier Projektionen sprechen, nämlich der Verschränkung der realen Projektion des Films auf die Kinoleinwand mit der Projektion unbewusster Wünsche des Zuschauers auf die Darstellung, die zur Modifikation eben dieser Darstellung führen.⁴⁸

Der Film ist demzufolge eine „gemeinsame Schöpfung von filmischer Repräsentation und Imagination des Zuschauers während der Vorstellung, obwohl der Zuschauer an der objektiven Darstellung nichts ändern kann.“⁴⁹ Die ästhetische Erfahrung ist also immer auch mit psychischer Arbeit verbunden, da die schöpferische Aktivität des Zuschauers im Transformieren der filmischen Repräsentation in seine eigene Vorstellung besteht.

Wie bereits ausgeführt wird die filmische Trias im methodischen Abschnitt des praktischen Teils wieder aufgegriffen und dient, in adaptierter Form, als Fundament auf dem ein methodisch-theoretisches Gerüst für die Interpretation erstellt wird. Einstweilen konnte anhand dieser triadischen Konzeption aufgezeigt werden, dass Parallelen zwischen Film und Psychoanalyse im künstlerischen Prozess wie auch beim Sehen eines Filmes identifiziert werden können.

3.3 Film und Mythos

Die grundlegenden Vorstellungen einer ‚guten‘ Erzählung und eines ‚ehrwürdigen‘ Charakters rühren von einem elementaren Bestandteil unserer Kultur, den Mythen. Mythen und Legenden gelten als Konstitute moderner Charaktere der Literatur und der Kunst im Allgemeinen. Der Film ist in dieser Reihe des literarischen Erbes eine der jüngsten Arten, um Geschichten zu erzählen. So könnte man laut Indick sagen, dass es keine neuen Geschichten gibt, sondern lediglich die Möglichkeit, die antiken Themen und Charaktere

⁴⁷ Mahler-Bungers/Zwiebel (2007), S. 26.

⁴⁸ Vgl. Mahler-Bungers/Zwiebel (2007), S. 27.

⁴⁹ Mahler-Bungers (2007), S. 27.

neu zu erfinden bzw. zu inszenieren. Mythen sind mit ihren in Fantasie und Symbolik hineinreichenden Elementen „erzählerische Gestaltungen von Vorstellungen über die ersten und letzten Dinge, Darstellungen von menschlichen Grunderfahrungen und von Erklärungen der Schicksalhaftigkeit des menschlichen Lebens.“⁵⁰

Um Filme zu analysieren, können jene demzufolge auf die elementarste Ebene, die Ebene des Mythos, heruntergebrochen werden.⁵¹

Wie hängt der Mythos nun mit tiefenpsychologischen Strukturen zusammen? Mythen entstammen grundsätzlich der Vorstellungskraft der Menschen, die einen wesentlichen Teil der Psyche ausmacht und hauptsächlich unbewusst ist, weswegen Mythen und Geschichten als Ausdruck des Unbewussten angesehen und dementsprechend analysiert werden können.⁵² Maßgebend hierbei gelten die Erkenntnisse Sigmund Freuds, der seine Ideen zum Unbewussten auf die Thematiken der antiken Mythen bezogen hat und somit ein Gebiet zur Sprache bringt, in dem Psychoanalyse und Mythos zusammenlaufen:

By relating neurotic conflict to the myth of Oedipus and the basic drives to mythological figures such as Eros and Thanatos, Freud revealed the link between the universal issues disclosed in myth and the personal issues repressed in the unconscious. In doing so, Freud uncovered the ‘Lapis philosophorum’ of psychoanalysis – the philosopher’s stone that converts latent unconscious material into manifest psychological issues.⁵³

Carl Gustav Jung nimmt Freuds Überlegungen als Anstoß für eine tiefergehende Auseinandersetzung mit mythologischen Strukturen und erklärt, wie die mythologischen individuellen Archetypen durch den Mythos im Traum eine kollektive Bedeutung bekommen. Jung sieht das Mythologisieren als einen symbolischen Ausdruck für das innere und unbewusste Drama der Seele, weswegen die Mythen psychische Manifestationen sind, die das Wesen der Seele darstellen.⁵⁴

Sowohl Jung als auch Freud etablieren eine Methodik zur Analyse von Träumen, die sich, wie im weiteren Verlauf dargestellt werden soll, recht unterschiedlicher Techniken bedient.⁵⁵ Indick zufolge können jedoch beide Methodiken zur Filmanalyse herangezogen werden, da der Film – so wie der Mythos – eine Form von „communal dream“⁵⁶, eine Art von gemeinschaftlichem Traum angesehen werden kann und dieser eine ungemein große psychologische Kraft in sich birgt:

⁵⁰ Ruhs (2009), S. 229.

⁵¹ Vgl. Indick (2004), S. 3.

⁵² Vgl. Indick (2004), S. 3.

⁵³ Indick (2004), S. 3.

⁵⁴ Vgl. Hark (1990), S. 114.

⁵⁵ Vgl. Indick (2004), S. 3.

⁵⁶ Indick (2004), S. 3.

Viewers identify readily with movie characters and become so emotionally connected with the films they see that the illusion on the screen becomes intertwined with their own fantasies. Film, fantasy, and dreams are the realm of the unconscious. We project our unconscious desires inwardly through fantasy and dreams, and we project them outwardly through the experience of film. In this sense, film can be psychoanalyzed in the same way as people's dreams.⁵⁷

Wie der Mythos überliefert auch der Film zeitlose Archetypen, kollektive Symbole oder elementare Bilder, die auf das Publikum einwirken, weil sie universale psychologische Thematiken (wie zum Beispiel die Bedeutung der Existenz) repräsentieren. Der Film als bewegtes Bild und dessen eindrucksvolle Möglichkeit des Geschichtenerzählens wird somit zum Medium einer modernen Mythologie im zeitgenössischen gesellschaftlichen Kontext und steht programmatisch dafür, den psychologischen Belangen Ausdruck zu verleihen.⁵⁸ Kino kann als Produktionsstätte bewusster und unbewusster gesellschaftlicher Mythen verstanden werden⁵⁹ und konnte „von Beginn an – weit wirkungsvoller als andere Künste – [...] gesellschaftliche Basisannahmen und Selbstdefinitionen fortschreiben oder auch neu formulieren wie beispielsweise Geschlechterrollen, Feindbilder Geschichtsmysmen und Utopien.“⁶⁰

3.4 Film und/als Traum

Das Spannungsfeld von Traum und Film ist seit Beginn der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Verschränkung beider Bereiche ein vieldiskutiertes Motiv. Allgemein wird die Möglichkeit der psychoanalytischen Arbeit an und mit Filmen oftmals davon abgeleitet, dass Film und Traum in vielen Aspekten miteinander korrelieren. Da es von jeher fraglich ist, ob die anhand der Traumanalyse gewonnen Erkenntnisse ein ausreichendes Instrumentarium für die Analyse filmischer Produkte bieten⁶¹, gehen die Beschäftigungen diesbezüglich in viele unterschiedliche Richtungen. Die Diskussion wirft zahlreiche Für und Wider auf, da die Analogie zwischen psychoanalytischen und kinematographischen Konzeptionen des Traums seit den siebziger Jahren vermehrt kritisiert wurde. Heute herrscht in summa Übereinkunft darüber, dass grundsätzlich zwischen

⁵⁷ Indick (2004), S. 4.

⁵⁸ Vgl. Indick (2004), S. 4.

⁵⁹ Vgl. Mahler-Bungers/Zwiebel (2007), S. 18.

⁶⁰ Mahler-Bungers/Zwiebel (2007), S. 18-19.

⁶¹ Vgl. Springer (1989), S. 94-95.

den psychoanalytischen Auffassungen über den Traum und der Gestaltung fiktiver Träume im Film zu unterscheiden ist.⁶²

Ich möchte dieses Kapitel dazu nutzen, diese Für und Wider abzuwägen und die Debatte anhand einzelner theoretischer Beispiele zu erörtern.

Um eines noch vorwegzunehmen: Die Debatte offenbart sich auch deshalb als komplex, da sie sich die verschiedenen Theorien oftmals auf unterschiedliche Untersuchungsgegenstände beziehen und dabei relativ undifferenziert voranschreiten. In der Literatur werden oftmals nur bestimmte Aspekte beleuchtet und andere ausgelassen. Anstatt den Film als Ausgangspunkt der Analyse anzunehmen, machen viele Autoren die Subjekt-Wirkung zum Gegenstand ihrer Untersuchung, oder umgekehrt.⁶³

Ich werde im vorliegenden Kapitel sowohl Punkte erläutern, die sich auf die Diskussion der Funktionsweisen von Traum und Kino und die damit einhergehenden psychischen Vorgänge fokussieren, als auch solche, die sich auf das Traumhafte im Film selber stützen.

Lebovici beschäftigt sich mit den Ähnlichkeiten zwischen den Konzepten Traum und Film und ist der Ansicht, dass der Film sich in jeder Hinsicht unter den Aspekten der Traumpsychoanalyse analysieren lässt, ein Aspekt, der unter narrativen Kunstformen spezifisch für den Film ist.⁶⁴

Eine der wohl augenscheinlichsten Entsprechungen beider Konzepte ist die Visualität, die ihr Wesen und ihre Form unweigerlich bestimmt. Kino kommuniziert über die Sprache der Bilder, wie auch der Traum ein nahezu ausschließlich visuelles Phänomen darstellt.⁶⁵

Als visuelle Sprache ist der Film in erster Linie durch die Mobilität seiner Bilder gekennzeichnet. Untersucht man die Sprache der Bilder im Traum, so sind diese weder durch zeitliche, noch durch räumliche Bezüge, die obendrein logisch und konstant wären, miteinander verbunden. Traumbilder können regelrecht als irrational angesehen werden und gehen keinerlei kausale Verbindungen ein. Ähnlich, wenn auch nicht in solch drastischer Art und Weise, verhält es sich mit den filmischen Bildern, welche durch bestimmte narrative Techniken in ihrer Chronologie umgekehrt werden können und ihre Abfolge demnach nicht immer logisch oder kausal verläuft. Ferner kann durch den eingeschränkten Blick der Kamera, die auf spezielle Ausschnitte und Aspekte gerichtet ist, oftmals der

⁶² Vgl. Marinelli (2006), S. 14.

⁶³ Vgl. Zeul (2005), S. 45.

⁶⁴ Vgl. Lebovici (1949), S. 161-162.

⁶⁵ Vgl. Lebovici (1949), S. 162.

kausale Kontext nicht unmittelbar erfasst werden. Sowohl im Traum als auch im Film gibt es keine akuten und prompten Erklärungen für manche Geschehnisse.⁶⁶ Für Lebovici gelten diese Annahmen und Beobachtungen quer durch die Bank für alle klassischen Genres, wie den Abenteuerfilm oder den Detektivfilm.⁶⁷

Auch die Situation des Träumers weist Parallelen zur Situation des Zusehers im Kino auf, insofern in beiden Fällen Widersprüchen eine Rolle spielen. Einerseits ist der Traum eine Serie von Bildern, die für den Träumer als etwas von außen auf ihn Zugetragenes erscheint. Somit hat der Traum den Charakter eines Spektakels, worin der Träumer selbst oft gar nicht vorkommt, sondern dem Spektakel lediglich zusieht und von einer gewissen Passivität beherrscht wird.⁶⁸

Ebenso führt die Dunkelheit im Kinosaal zu einem Nachlassen der psychischen Spannung des Zusehers, die Dunkelheit isoliert ihn, er ergibt sich als nahezu passiver Beobachter dem Spektakel auf der Leinwand. Ein eklatanter Unterschied hinsichtlich jener Passivität ist aber, dass der Träumer gegenüber seinem Traum zwar eine passive Rolle einnimmt, er aber dessen Schöpfer ist, da der Traum seinen unbewussten Regungen entspringt.⁶⁹ Die Passivität des Zusehers im Kinosaal ist aber ebenso nicht vollkommen, bringt sich dessen Psyche doch aktiv in den Film ein und steuert etwa die individuellen Interessen und Anliegen, die durch den Film angesprochen werden.⁷⁰

Springer hingegen weist eine Behandlung eines fertigen filmischen Produktes als Traum aus theoretischen Gründen vehement zurück. Ein eklatanter Grund dafür sei, dass im Gegensatz zu den Mechanismen, die den Traum beherrschen, die Bildersprache des Films aus einer Handlungskette resultiert, die einerseits hohe technische Fähigkeiten voraussetzt und andererseits auch den Einsatz mehrerer Personen (für die Kameraführung, den Schnitt, die Montage usw.) notwendig macht. Diese Handlungskette kann demnach nie ohne ihr zugrundeliegende Denkvorgänge ablaufen, zumal sie auch technischen Anleitungen folgt. Das filmische Bild ist daher keine Folge einer dem Unbewusstsein entsprungene Leistung, die auf vorsprachlichem Niveau fußt und sonach einem Primärprozess entspricht, sondern ist der Herrschaft von Mechanismen und Abläufen ausgeliefert

⁶⁶ Vgl. Lebovici (1949), S. 163.

⁶⁷ Vgl. Lebovici (1949), S. 164.

⁶⁸ Vgl. Lebovici (1949), S. 165.

⁶⁹ Vgl. Lebovici (1949), S. 166.

⁷⁰ Vgl. Lebovici (1949), S. 167.

und unterwirft sich somit immer einem Sekundärprozess.⁷¹ Eine kreative Gestalt bzw. ein kreatives Produkt repräsentiert nicht unmittelbar das Unbewusste oder Vorbewusste, sondern repräsentiert das Unbewusste als schlichtes Sujet.⁷²

Auch Christian Metz, der, wie in Kapitel 4.2 noch genauer dargestellt wird, die Grundlagen für eine psychoanalytische Filmtheorie formuliert, weist eine Gleichstellung von Film und Traum entschieden zurück und plädiert dafür, beide Bereiche zu differenzieren, auch wenn die Differenz zunehmend kleiner zu werden scheint. Er definiert drei wesentliche Gesamtunterschiede zwischen dem fiktionalen Film und dem Traum:

Erstens das ungleichmäßige Wissen des Subjekts hinsichtlich dessen, was er gerade tut, zweitens die An- oder Abwesenheit eines realen Wahrnehmungstoffes und drittens [...] der diegetische Film ist im allgemeinen [sic!] sehr viel ‚logischer‘ und ‚konstruierter‘ als der Traum.⁷³

Betrachten wir diese drei Unterschiede etwas genauer: Als einen der wichtigsten Unterschiede zwischen Film- und Traumsituation definiert Metz die Tatsache, dass der Träumende in der Regel nicht weiß, dass er träumt (außer beim Phänomen des luziden Träumens), der Filmzuseher weiß aber, dass er im Kino ist. Dort kann man lediglich die Existenz eines Realitätseindrucks feststellen, während die echte Täuschung dem Traum und nur ihm eigen ist.⁷⁴ Die vorherrschende Situation, bei der sich Film und Traum nicht und nie miteinander vermischen, ist schlichtweg die, dass beim Film der Zuseher ein wacher Mensch ist, der Träumende hingegen schläft.⁷⁵ Beiden Aktivitäten sind motorisch und psychisch gesehen äußerst unterschiedliche Eigenschaften und Zustände inhärent, die es notwendig machen, die Situation im Kino und jene während eines Traums ganz grundlegend zu differenzieren.

Ein zweiter wesentlicher Unterschied besteht darin, dass die Filmwahrnehmung in der Tat eine reale Wahrnehmung ist und sich nicht auf einen inneren psychischen Vorgang reduzieren lässt. Im Kino nimmt der Zuschauer Bilder und Töne auf, die Teil eines diegetischen Universums, einer Darstellung von etwas anderem als sie selbst sind, und welche auch auf andere Zuschauer eintreffen. Der Traumvorgang ist jedoch etwas Privates, er gelangt in kein anderes Bewusstsein als in jenes des Träumenden selbst.⁷⁶ Darüber hinaus

⁷¹ Vgl. Springer (1989), S. 96.

⁷² Vgl. Springer (1989), S. 95-96.

⁷³ Metz (1994), S. 1023.

⁷⁴ Vgl. Metz (1994), S. 1004.

⁷⁵ Vgl. Metz (1994), S. S. 1012.

⁷⁶ Vgl. Metz (1994), S. 1012.

besteht die Traumbildung „aus einer Abfolge von Operationen, die von Anfang bis Ende im Inneren des psychischen Apparats verbleibt.“⁷⁷

Zeul hingegen sieht die Parallele zwischen Film und Traum gerade in der gegenteiligen Annahme: „Öffentlichkeit, Kommunikation und Interaktion machen den Traum zum Partner des Filmgeschehens, das ebenfalls auf Kommunikation und Interaktion mit dem Publikum angelegt ist.“⁷⁸ Zeuls gegensätzliche Meinung fußt auf der erweiterten Mutmaßung, dass ein Traum auch all jene betrifft, die mit dem Traum konfrontiert werden, sprich jene, denen der Träumer von seinem Traum erzählt.⁷⁹ Dieser Auffassung nach zu urteilen, erhält der Traum seine Erlebnisqualitäten erst durch die Interaktion mit außenstehenden Personen, der Traum verlässt somit die Ebene des Privaten, so wie es beim Film der Fall ist.

Fahren wird jedoch mit Metz' Thesen fort. Trotz der, im Vergleich zum Traum, geringeren Verlockung des diegetischen Films, beobachtet Metz, dass auch der Film je nach Zuseher imstande ist Reaktionen auszulösen, die sich aus der Objektbeziehung zwischen Zuschauer und Film ergibt. Die Reaktionen sind oft Frustrationen oder Enttäuschung gegen die frustrierende Instanz, die hier der Film selbst ist, die in eine filmische Unlust münden können.⁸⁰ Dies soll bedeuten, dass gewisse Zuseher gewisse Filme schlichtweg nicht lieben. Das Kino und dessen Fiktion, die grundlegend der Fantasie schmeicheln sollen, können dieser Unlust auch entgegenwirken. Das Subjekt kann die Wahrnehmungen, die vom Film ausgehen also nicht beliebig ausformen, die Bilder und Töne werden ihm gewissermaßen aufoktroiert. Der Traum hingegen kommt diesem Wunsch viel genauer und regelmäßiger nach:

Von äußerlichem Stoff befreit, ist er davor gesichert, jemals mit der Realität zusammenzuprallen [...]. Er ist gleichsam ein Film, der von Anfang bis Ende vom Subjekt des Wunsches selbst ‚gedreht‘ wurde, auch vom Subjekt der Angst; ein einmaliger Film, sowohl wegen seines ausgedrückten Inhalts, der nach seinem einzigen Zuschauer maßgeschneidert ist [...].⁸¹

Eine Ähnlichkeit zwischen Film und Traum sieht Metz in der Tatsache, dass die filmische Situation einige Momente in sich birgt, die einer motorischen Hemmung gleich kommen und somit in gewisser Hinsicht an den Schlaf bzw. an einen Tagtraum erinnern. „Es gehört gerade zur institutionellen Situation der Vorführung, die motorischen Verhaltenswei-

⁷⁷ Metz (1994), S. 1012.

⁷⁸ Zeul (2005), S. 49.

⁷⁹ Vgl. Zeul (2005), S. 48.

⁸⁰ Vgl. Metz (1994), S. 1013.

⁸¹ Metz (1994), S. 1016.

sen daran zu hindern, ihrem normalen Verlauf weit vorauszugehen, auch in Fällen, wo die filmische Diegese aktive Verlängerungen fordern könnte“⁸², beispielsweise bei erotischen Sequenzen. Das Verlassen des Kinos erinnert an das Aufstehen, womit der filmische Zustand bestimmte ökonomische Bedingungen des Schlafs verwirklicht.⁸³

Dass Filme sehr viel logischer und konstruierter als Träume sind, legt Metz in einem dritten wesentlichen Unterschied dar. Für ihn ist es eine Seltenheit, nach einer filmischen Erzählung mit dem Eindruck der echten Absurdität aus dem Kinosaal zu gehen, diesen Eindruck bekommen wir jedoch bei der Erinnerung an die eigenen Träume, deren Zusammenhänge oftmals unklar bleiben.⁸⁴ Es wird deutlich,

wie schwer es für den Film ist, die echte Absurdität, die reine Unverständlichkeit zu erreichen, eben das, was sogar der gewöhnlichste unserer Träume unverzüglich und mühelos erreicht, zumindest in einigen Sequenzen. Zweifellos sind aus demselben Grund auch die ‚Traumsequenzen‘, die in Erzählfilmen vorkommen, so wenig glaubwürdig.⁸⁵

Das Zustandekommen dieser Absurdität wird dadurch hervorgerufen, dass eine bestimmte Hervorbringung des Unbewussten, direkt der bewussten Wahrnehmung präsentiert wird. Man denke diesbezüglich an das Aufwachen nach einem Traum. Dieser nimmt erst nach dem Aufwachen und der Verpflanzung der Inhalte in ein bewusstes Milieu seine verstörenden Züge an.

Dass der Vergleich zwischen Film und Traum also vielerlei Widersprüchlichkeiten impliziert und reichlicher Reflexion und Differenziertheit bedarf, sollte den Ausführungen von Metz und Co. zufolge klar geworden sein.

Ich persönlich empfinde Gegenüberstellung von Film und Traum als sehr interessant und würde ihr in der filmtheoretischen Debatte und Analyse durchaus große Bedeutung zusprechen. Die Auseinandersetzungen bilden einen fruchtbaren Boden für zahlreiche weitere Untersuchungen innerhalb der Thematik, wobei ich grundsätzlich stark für eine Differenzierung der Untersuchungsgegenstände und Relationen plädiere. Dass die Funktionsweisen und elementaren Qualitäten zwischen Film und Traum teilweise sehr ähnlich sind, halte ich für unumstritten, jedoch wird der Film an sich aufgrund seiner vielerorts sehr aufwändigen Produktion, der Inszenierung und der kreativen Arbeit im Vorfeld für mich persönlich nicht an die Qualität eines Traumes herankommen, wo ich mich somit

⁸² Metz (1994), S. 1020.

⁸³ Vgl. Metz (1994), S. 1021.

⁸⁴ Vgl. Metz (1994), S. 1023.

⁸⁵ Metz (1994), S. 1024.

bei den Argumenten Springers wiederfinde. Dies sei jedoch nicht als negative Wertung gegenüber der Kunstform Film zu verstehen, sondern sollte lediglich als kritische Anmerkung zur Handhabung und Gleichsetzung in der Theorie über Film als Traum verstanden werden. Vielmehr sehe ich den Film als etwas Traumähnliches bzw. von Träumen inspiriertes an, bei dem der jeweilige Künstler die Erlebnisqualität der Träume als kreative Quelle und Motor für künstlerische Inszenierungen zu nutzen versteht.

Wie auch Fellini die mannigfaltigen Potenziale des Traums für die kreative Umsetzung in seinen Filmen zu verarbeiten wusste, so berücksichtigen auch beispielsweise Michelangelo Antonioni oder David Lynch Traum als wesentliches Element narrativen wie auch des kompositiv-gestalterischen Instrumentariums.

Casetti unterteilt die Problematik der Diskussion rund um das Verhältnis von Film und Traum zusammenfassend in zwei Strömungen:

Talvolta [la problematica] si innesta su una riflessione più generale intorno ai rapporti tra produzioni oniriche e produzioni artistiche: l'obiettivo è mettere in luce i processi psichici che reggono entrambe. Talaltra si collega a un'indagine sui film che raffigurano sogni e sognatori: l'obiettivo è scoprire grazie a tali presenze le radici del fascino esercitato dal cinema.⁸⁶

Die letztgenannte Strömung widmet sich demnach jenen Thematiken, die im folgenden Kapitel unter der psychoanalytischen Filmtheorie als eines der hauptsächlichen Interessensgebiete der Psychoanalyse am Kino behandelt werden.

4 Filmpsychoanalyse vs. Psychoanalytische Filmtheorie

Diese Diplomarbeit widmet sich der psychoanalytischen Interpretation der Werke von Fellini, weswegen ich diese Beschäftigung im nächsten Schritt von der allgemeinen psychoanalytischen Filmtheorie abgrenzen möchte, um konzeptuelle Missverständnisse aus dem Weg zu räumen. Für ein besseres Verständnis beider Diskurse ist ein einführender Überblick über die psychoanalytische Filmtheorie auch in dieser Arbeit unabdingbar, da in der Literatur mehrfach beide Konzepte unter denselben Begrifflichkeiten behandelt werden bzw. die Grenzen zwischen den beiden Disziplinen oftmals verschwimmen und nicht klar gesetzt werden können.

⁸⁶ Casetti (1998), S. 174.

4.1 Theoretische Anwendungsmöglichkeiten der Psychoanalyse im Film

Die Theorie der Psychoanalyse findet ihren Niederschlag in der Filmtheorie auf mehreren unterschiedlichen Untersuchungsebenen, da, wie bereits dargestellt werden konnte, die Schnittstellen und Berührungspunkte zwischen psychoanalytischen Konzepten und der kinematographischen Kunst vielseitig und zahlreich sind.

Laut Casetti haben sich in der Nachkriegszeit fortlaufend grob drei wiederkehrende Wege in der Auseinandersetzung herausgebildet. Zunächst kann all das, was ein Film ausdrückt, ohne es explizit darzustellen, rekonstruiert werden: (1) Die Psychoanalyse wird somit zu einer kritischen Methode. Die analytische Sitzung wird dabei in theoretischer Manier ausgeweitet, der Regisseur wird als Patient, der Film als sein Zeugnis und der Kritiker als Psychoanalytiker angesehen. Diese Vorgangsweise ist laut Casetti die geläufigste Verschränkung von Film und psychoanalytischer Theorie.⁸⁷

(2) Ferner kann der Film auch als eine Art klinisches Material verwendet werden, um die einfließenden psychoanalytischen Züge ans Licht zu bringen. Insbesondere werden hier diverse Analogien zwischen Film und psychoanalytischen Komponenten und Untersuchungsgegenständen wie Träumen analysiert, um herauszufinden, ob die Funktionsweise und Narration des Filmes dadurch explizit gemacht werden können.⁸⁸

(3) Als dritter Weg kann das Kino und seine Mechanismen an sich ‚auf die Couch gezwungen werden‘, wo einzelne Aspekte in ein psychoanalytisches Setting gebracht und anhand dessen unter die Lupe genommen werden.⁸⁹ Boccara und Riefolo merken hierzu einen wesentlichen Punkt an: Ein Film kann auf diese Art und Weise nicht anhand eines festgelegten Regelkatalogs analysiert werden, viel eher muss die Analyse sinnträchtig und evokativ von Emotionen geleitet vorgehen, ganz im Sinne der Dynamik der Freud'schen freien Assoziation.⁹⁰

Die beiden von Casetti zuerst genannten Wege zur Verknüpfung von Psychoanalyse und dem Medium Film stellen das jeweilige Werk in den Mittelpunkt, psychoanalytische Konstrukte sollen hierbei beitragen, ein breiteres Verständnis des Werkes zu generieren und in dessen latente Struktur eindringen zu können. Sie stellen damit zentrale Vorgehensweisen einer psychoanalytisch-interpretativen Auseinandersetzung mit Film dar, während die dritte Möglichkeit zur Einbindung der Psychoanalyse in den Film sich viel-

⁸⁷ Vgl. Casetti (1998), S. 172.

⁸⁸ Vgl. Casetti (1998), S. 172.

⁸⁹ Vgl. Casetti (1998), S. 172.

⁹⁰ Vgl. Boccara/Riefolo (2002), S. 4.

mehr auf das Phänomen, den Mechanismus, das System Kino bzw. des Kinos bezieht und somit den zentralen Untersuchungsgegenstand für eine psychoanalytische Filmtheorie rahmt.

4.2 Psychoanalytische Filmtheorie

Da die psychoanalytische Interpretation zweier Werke aus Federico Fellinis Œuvre das Kernstück dieser Arbeit bildet, möchte ich die sehr umfangreiche und weitläufige psychoanalytische Filmtheorie im Sinne der Vollständigkeit lediglich anhand ausgewählter grundlegender Theorien und Beispiele, die als Basis für weiterführende Theorien gedient haben bzw. dienen, veranschaulichen.

Die psychoanalytisch motivierte Filmtheorie versteht das Kino als etwas, das direkt nach unserem psychischen Apparat modelliert wird, als ein Phänomen, das die in der Psychoanalyse studierten Strukturen und Dynamiken einverleibt und in einen zugänglichen Kontext bringt. Beispielsweise könnte man spezielle Schlüsselmomente in der kinematographischen Situation ausmachen, die mit der Entstehung des Ichs kongruieren oder Vorgänge nachzeichnen, die mit psychischen Mechanismen konform gehen.⁹¹

Daraus resultiert, dass die Psychoanalyse sich nicht nur als Methode zum Studium einzelner kinematografischer Phänomene anbietet, sondern eine Möglichkeit zur Entschlüsselung der Verfassung und der Funktionsweise des Kinos allgemein offeriert.⁹² Kampl formuliert drei konkrete Ziele der psychoanalytischen Filmwissenschaft: (1) Die Erklärung der Funktion des Apparatus, (2) die Klärung der Bedingungen der Rezeption für den Betrachter und (3) die phantasmatische Qualität der kinematographischen Situation zu beschreiben.⁹³

Einen wesentlichen Beitrag zu solcherlei Diskussion leistete der französische Filmtheoretiker Christian Metz. Sein Werk *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, in dem er sich hauptsächlich mit der Beziehung zwischen dem Film und dessen Betrachter auseinandersetzt und die psychischen Bedingungen für das Funktionieren der kinematographi-

⁹¹ Vgl. Casetti (2006), S. 174.

⁹² Vgl. Casetti (2006), S. 175.

⁹³ Vgl. Kampl (2011), S. 72.

schen Institution darlegt⁹⁴, gilt als das Standardwerk der psychoanalytisch-semiotischen Filmtheorie. Seine Thesen bilden nach wie vor die Grundlage für die Auseinandersetzung mit Film unter psychoanalytischen Gesichtspunkten.⁹⁵

Durch das Aufgreifen der von Lacan formulierten medientheoretischen Kategorien des Imaginären, des Symbolischen und des Realen hat Metz die Anstrengung unternommen,

in systematisierter Weise das Dispositiv Kino vom Diskurs Film streng zu trennen, um im weiteren den Film in seiner Gesamtheit als zu interpretierenden Signifikanten, als ein zu deutendes Textsystem zu betrachten und darin die spezifischen denotativen und konnotativen Bedeutungsgesetzte sowohl auf Bild- als auch auf Tonebene offenzulegen.⁹⁶

Kino ist für ihn eine Technik des Imaginären, ein symbolischer Apparat, weil

die meisten Filme fiktionale Erzählungen sind und weil der filmische Signifikant auf dem vorgängigen Imaginären der Photographie und der Phonographie beruht. Und auch im Sinne Lacans, für den das Imaginäre, das dem Symbolischen gegenübersteht und dennoch eng mit ihm verwoben ist, die grundlegende Täuschung des Ichs bezeichnet, [...], die dauerhafte Markierung durch den Spiegel, die den Menschen in sein eigenes Spiegelbild entfremdet und aus ihm das Double seines Doubles macht, [...] das Begehren als reine Auswirkung des Mangels und als endlose Suche, den ursprünglichen Knoten des Unbewußten [sic!] (die Urverdrängung). All das wird ohne Zweifel durch die Spiele dieses anderen Spiegels reaktiviert, der die Kinoleinwand ist. Er wirkt in dieser Hinsicht wie ein regelrechtes psychisches Ersatzteil [...].⁹⁷

Hiermit wird das Konzept der Identifikation klar in den Mittelpunkt der theoretischen Auseinandersetzung gestellt. Der Begriff der Identifikation wird im alltäglichen Sprachgebrauch mehrdeutig verwendet, meint aber eine von vielen möglichen Beziehungen zwischen einem Subjekt und einem belebten Objekt, wobei die Grenzen zwischen beiden Personen bzw. Komponenten verschwimmen.⁹⁸ Das Terrain der Identifikation ist zugleich Terrain der Psychoanalyse, wo Identifikation nicht nur einen Mechanismus, der bestimmte Beziehungen zwischen dem Ich und einem Objekt beschreibt, sondern auch grundsätzlich die Entstehung des Ichs darstellt.

Das Konzept der Identifikation verhandelt also Fragen der Wahrnehmung und deren Auswirkung auf die bewußte [sic!] und unbewußte Selbstwahrnehmung des Subjekts. Wenngleich die Effekte einer Identifikation auch für das Bewußtsein relevant werden können, muß dennoch festgehalten werden, daß der Vorgang der Identifikation selbst stets unbewußt bleibt.⁹⁹

⁹⁴ Vgl. Ruhs (2010), S. 170.

⁹⁵ Vgl. Hölzer (2005), S. 34.

⁹⁶ Ruhs (2010), S. 170.

⁹⁷ Metz (2000), S. 14.

⁹⁸ Vgl. Hölzer (2005), S. 25.

⁹⁹ Hölzer (2005), S. 26.

Metz bezieht diese These Lacans wie oben erwähnt nun auf das Kino, indem er die Kinoleinwand mit dem Spiegel der Spiegelphase nahezu gleichsetzt.

Als das Spiegelstadium bezeichnet Lacan den Vorgang, der etwa um den 6. Lebensmonat einsetzt und bei dem sich beim Kind „im Medium des Imaginären ein primitives Ich durch Identifizierung mit dem Bild des Ähnlichen als einer Gesamtgestalt, konkret erfahren in der Wahrnehmung des eigenen Bildes im Spiegel“¹⁰⁰, konstituiert. Durch diese Identifizierung wird dem Individuum die Wahrnehmung seines Körpers als eine Einheit, die wiederum sein Ich strukturiert, gewährt und ist somit grundlegend für die Subjektkonstitution.¹⁰¹

Wie funktioniert Metz zufolge diese für alle weiteren psychischen Prozesse grundlegende Identifikation im Kino? Die fortgesetzte Identifizierung über die Kinoleinwand kann über eine Figur der Fiktion oder den Schauspieler selbst geschehen, wobei Metz diese Art von Identifikation in der psychoanalytischen Diskussion als unzureichend ansieht und nach profunderen Gründen sucht. Im Unterschied zum Spiegelstadium nämlich ist der Zuschauer auf der Leinwand nicht anwesend und kann sich nicht mit sich selbst als Objekt identifizieren, sondern lediglich mit anderen Objekten. Im Kino ist immer der Andere auf der Leinwand zu sehen, man selbst als Zuseher nimmt nicht aktiv am Wahrgenommenen teil, sondern ist all-wahrnehmend.

Abwesend von der Leinwand, doch sehr wohl anwesend im Saal, ganz Auge und ganz Ohr, ohne die niemand das Wahrgenommene wahrnehmen würde, kurz, die konstituierende Instanz des kinematographischen Signifikanten (*ich* mache den Film). [...] Ich weiß, ich nehme Imaginäres wahr [...] und ich weiß, daß [sic!] ich es bin, der es wahrnimmt.¹⁰²

Da die Steuerung des Blickes vom Film bzw. der Kamera übernommen wird, ist das Subjekt stets jenes eines fremden Blickes. Der Zuschauer identifiziert sich schlussendlich also mit sich selbst, mit dem Akt der Wahrnehmung, mit sich selbst als Blick und demnach auch mit der Kamera, die vor ihm sah, was er jetzt sieht und findet sich dort als Blick wieder: Als Blick der Kamera, wodurch der Zuseher durch Identifikation mit der Apparatur wie ein Voyeur (ergo sehend, ohne gesehen zu werden) ins Geschehen integriert wird.¹⁰³ Die Gesamtsituation im Kino erinnert stark an die voyeuristische Situation, die an das psychoanalytische Konzept der Urszene anknüpft. Unter der Urszene versteht Freud

¹⁰⁰ Ruhs (2010), S. 25.

¹⁰¹ Vgl. Ruhs (2010), S. 25.

¹⁰² Metz (2000), S. 48-49.

¹⁰³ Vgl. Riff (1989), S. 17.

eine traumatische Kindheitserfahrung, bei der das Kind den Beischlaf der Eltern beobachtet. Auch im Kino sitzt der Zuschauer regungslos vor der Leinwand und ist vom Geschehen isoliert, es wird dabei der Raum des Spektakels vom Zuseher separiert.¹⁰⁴ Das bewegte Bild, wie in weiterer Folge noch genauer erläutert wird, ist für den Film konstitutiv, sowie auch der Urszene die Dichotomie Ruhe-Bewegung zugrunde liegt.¹⁰⁵ Damit kann auf Grundlage der Theorie von Metz‘ ein neues psychoanalytisches Themenfeld in Bezug auf das Kino betreten werden.

Das Sehen als Kamera-Auge besteht ebenfalls in einer Bewegung, und zwar einer doppelten: Einer projektiven Bewegung der Kamera, die auf das Objekt gerichtet ist, und einer introjektiven Bewegung, wo das Bewusstsein als eine aufnahmefähige Oberfläche, als eine Art Leinwand dient.¹⁰⁶ Die Zuschauer werden in den Prozess der Projektion miteinbezogen. Die Erzählung entsteht erst durch den Blick jener, die sich dem Film als sehende Subjekte unterwerfen und dem Blick Herr werden. Der daraus resultierende Lustgewinn ist mit dem Gefühl von Macht und Kontrolle verbunden¹⁰⁷ und kann als ein Motiv für die Lust am Kinobesuch definiert werden.

Auf Basis dieser primären Identifikation über das Kamera-Auge werden nun weitere sekundäre Identifikationen ermöglicht¹⁰⁸ (wie beispielsweise die Identifikation mit den Protagonisten) und der Grundstein für weitere Theorien und Untersuchungen ist gelegt.

Dieser Identifikation über das Kamera-Auge kann sich der Zuseher jederzeit wieder entziehen, sei es durch das schlichte Schließen der Augen, oder durch Rückzug aus der filmischen Realität durch die Bewusstwerdung, dass er sich nur im Kino befindet und die wahre Realität eine andere ist.¹⁰⁹ Der Realitätseindruck entsteht grundsätzlich durch die Körperhaftigkeit, die durch die Bewegung der Bilder auf der Leinwand zustande kommt. Deswegen wird das Kino beispielsweise eine Zeichnung oder ein Gemälde hinsichtlich des Realitätseindrucks stets übertreffen, da jene bloß statische Plastizität vermitteln.¹¹⁰ Wesentlich hierbei ist jedoch, dass das filmische Bild lediglich über einen starken realistischen Charakter bzw. Eindruck verfügt und dem Zuseher durchaus bewusst ist, dass es sich um eine filmische Illusion auf der Leinwand handelt, auch wenn diese beim Betrachten eines Filmes nicht mehr als solche wahrgenommen wird. Im steten Rückgriff auf die

¹⁰⁴ Vgl. Kampl (2011), S. 75.

¹⁰⁵ Vgl. Noll Brinckmann (1989), S. 23.

¹⁰⁶ Vgl. Metz (2000), S. 50.

¹⁰⁷ Vgl. Hölzer (2005), S. 15.

¹⁰⁸ Hölzer (2005), S. 35.

¹⁰⁹ Vgl. Musatti (1952), S. 145-146.

¹¹⁰ Vgl. Musatti (1950), S. 126-127.

Metz'schen Thesen kann hier den Kreis mit der Identifikation über das Kamera-Auge erneut geschlossen werden, wodurch dem Zuseher sowohl eine introjektive, als auch eine projektive Tätigkeit im Kino gewährt wird.

Nichtsdestotrotz übt das Kino, indem es uns gestattet uns von unserer alltäglichen Welt zu lösen und in andere Welten einzutauchen, eine starke evasive Funktion aus und wird aufgrund seiner perfekten Illusion zu einem hervorragenden Instrument der Flucht aus dem Alltag.¹¹¹

Lassen wir uns auf die filmische Realität ein, so wirkt diese unvermeidlich auf die Emotion des Zusehers ein. Oftmals geschieht dies sehr überraschend, wo die Rührung nicht direkt vom filmischen Sachverhalt angeregt wurde, sondern

dieser Sachverhalt seinerseits – auf der Grundlage formaler Analogien und verschiedener Arten der Bezüge, mittels derer die tatsächliche Realität mit den tiefgründigen Elementen unserer Persönlichkeit korrespondieren kann – eine bestimmte Konfliktsituation oder eine emotionale Gestalt reaktiviert, die an vergangene Schichten unserer persönlichen Erfahrung gebunden sind und sich in uns latent erhalten haben.¹¹²

Hinzu kommen nun die weiteren Prozesse der Identifikation, die über die Identifikation mit dem Blick der Kamera hinausgehen und auf die Gefühlswelt und Affekte des Zusehers ansprechen. Die Psychoanalyse unterscheidet hierbei (1) die tröstende Identifikation, (2) die Identifikation aus Eifersucht und (3) die Identifikation aus Sympathie, wobei vor allem die beiden letzten Formen letztlich mit der Rezeption eines filmischen Geschehens zusammenfallen.¹¹³ Ausgehend von einer solchen Identifikation mit einer handelnden Figur ist es dementsprechend auch möglich, latente Konflikte oder gar Wünsche im Sinne der Metz'schen Dichotomie Projektion-Introjektion auf die Leinwand zu projizieren und den Dynamiken auf der Leinwand gemäß den Freud'schen Abwehrmechanismen latente Bedeutung zuschreiben. Bei der Projektion der eigenen Probleme wäre hier in der Sprache der Psychoanalyse von einer Übertragung zwischen dem filmischen Spektakel und dem Zuseher zu sprechen, welche durch den Zustand der Empathie und der Identifikation individuell begünstigt wird.¹¹⁴

Der Prozess, mit dem sich die Evasion des Kinos und die Identifikation vollziehen, lässt sich nach Musatti folgendermaßen beschreiben:

¹¹¹ Vgl. Musatti (1952), S. 146.

¹¹² Musatti (1952), S. 151.

¹¹³ Vgl. Musatti (1952), S. 153.

¹¹⁴ Vgl. Lebovici (1949), S. 168.

Der Zuschauer will sich von seinem Alltag lösen und sich in eine Welt, eine Umgebung und in eine Geschichte versenken. Er findet sie in den Helden, die sich im Kino seiner Bewunderung darbieten, aber er empfindet diese zugleich als weit entfernt und unerreichbar. Er tröstet sich über diese Unerreichbarkeit hinweg, indem er ihre Persönlichkeit annimmt und nachlebt, und er verlängert diese Identifikation schließlich auch über das Ende der Vorführung hinaus. Auf diese Weise nimmt der Zuschauer die andere Persönlichkeit mit zu sich nach Hause und in sein alltägliches Leben, und er reichert sich durch sie in gewisser Weise an. Weit davon entfernt, sich auf die kurze Zeit der Vorführung zu beschränken, perpetuiert sich damit auch die evasive Funktion des Kinos.¹¹⁵

Nach Ruhs löst sich dadurch die Individualität im Kino auf, jeder Zuseher verschmilzt mit dem Anderen auf der Leinwand im Hinblick auf ein Gemeinsames, das in den Rang eines Ideals erhoben wird.¹¹⁶ Im Kino hat der Zuseher die Möglichkeit, in zweifacher Hinsicht ein Anderer zu sein: Ein „Ideal-Ich durch die Auflösung der Begrenzung“ seiner Selbst, ein „Ich-Ideal durch die Identifizierung mit dem wahrgenommenen Sichtbaren in der Virtualität des realen Bildes.“¹¹⁷

Im Anschluss an Metz‘ Überlegungen haben sich zwei wesentliche Gruppen von Theoretikern herausgebildet, welche nach wie vor die Diskussion über das filmische Schaffen unter psychoanalytischen Gesichtspunkten entscheidend mitgestalten: Von den USA ausgehend bildet sich eine stark feministisch bis marxistisch geprägte Gruppe (ein prominentes Beispiel wäre das von Laura Mulvey formulierte Theoriegebäude einer feministischen Filmtheorie), während sich in Ljubljana eine Theoretikergruppe um Slavoj Žižek formierte, die sich vorwiegend mit dem Kino aus Hollywood und dem Œuvre Hitchcocks beschäftigen. Erstere geht hauptsächlich der Frage nach, mit welchen Mitteln im Film (kinematographischen Dispositiv) permanent Subjektivität konstruiert wird und schreibt dabei der Unterscheidung zwischen männlichem und weiblichen Blick eine besondere Bedeutung zu. Das Laibacher Kollektiv hingegen spricht sich für einen postmodernen Interpretationsansatz aus.¹¹⁸

Vertiefende Darstellungen zu psychoanalytischen Filmtheorien und den einzelnen Gruppierungen und Strömungen, die aus dem filmtheoretischen Engagement entstanden sind, können in dieser Arbeit leider nicht getätigt werden und würden angesichts der zahllosen

¹¹⁵ Musatti (1952), S. 154.

¹¹⁶ Vgl. Ruhs (1989), S. 12.

¹¹⁷ Ruhs (1989), S. 12.

¹¹⁸ Vgl. Ruhs (2010), S. 170-171.

und weitläufigen Literatur eine eigene Auseinandersetzung für sich in Anspruch nehmen. Für eine tiefergehende und differenziertere Beschäftigung mit der Thematik kann jedoch der in diesem Kapitel unternommene Versuch einer überblicksmäßigen Darstellung der elementaren Thesen als Anknüpfungspunkt und Grundlage herangezogen werden.

Inwiefern sich die Bestrebungen der psychoanalytischen Filmtheorie im Allgemeinen von einer psychoanalytisch geleiteten Filminterpretation unterscheiden, wird im folgenden Kapitel genauer dargelegt.

4.3 Psychoanalytische Filminterpretation

Der Weg zu einer psychoanalytischen Filminterpretation

zeigt Ähnlichkeiten mit den mentalen Einstellungen und Denkmodalitäten des Analytikers in und nach der Behandlungssituation, mittels derer er zu seinen Deutungen gelangt. Dabei schlägt der Prozess des Nachdenkens über den Film naturgemäß in die umgekehrte Richtung ein, die der Filmherstellungsprozess genommen hatte. Die Interpretation geht also von der Vorstellung des Films als dem ersten, unmittelbaren Filmleben aus, reflektiert danach – aus der Erinnerung und durch nochmaliges Anschauen des Films – seine Formalen Darstellungsverfahren, um dann die unbewusste Botschaft ihrer Einstellung zu entziffern, die ihrerseits eine Deutung ist und Deutungsverlangen auslöst.¹¹⁹

An dieser Stelle sei also erneut der Vergleich von Traumdeutung und Filmdeutung angemerkt. Das Unverständliche und Irritierende der Bilder im Traum löst den Wunsch nach Deutung seitens des Träumers aus, indem er die unverständlichen Bilder in das bewusste Erleben seiner Identität zu integrieren versucht. Das Motiv kann nun für den Film-Psychoanalytiker adaptiert werden, der von den irritierenden und unverständlichen Bildern des Narrativs ausgeht, welche durch die Verfremdung des gewohnten und identifizierenden Welt- und Selbstverständnis kontinuierlich zu einer Sinngebung auffordern.¹²⁰

L'interpretazione analitica giunge allorché, nella lettura delle iscrizioni geroglifiche dell'inconscio, non tende alla formazione di un senso pieno, esaustivo, evidente, ma attingendo ad una dimensione 'equivoca' 'pluridirezionale' 'inesauribile' della parola, favorisce il sorgere di un'apertura. L'interpretazione sorprende, avviene, precipita nella forma dell'accadere e questo prodursi di un evento ha la forza di scompaginare identificazioni, modelli e protocolli fissi.¹²¹

Vereinfacht ausgedrückt ist es nun das Ziel dieser Art von Filminterpretation, das natürliche Bestreben des Zusehers nach Sinngebung und Auslegung des Gesehenen mit psycho-

¹¹⁹ Mahler-Bungers/Zwiebel (2007), S. 28.

¹²⁰ Vgl. Mahler-Bungers/Zwiebel (2007), S. 28.

¹²¹ Salvatore (2011), S. 12-13.

analytischen Konzepten zu unterstützen und ein Instrumentarium zur Deutung bereitzustellen.

Um die Vorgangsweise bzw. den Prozess, der hinter einer derartigen interpretativen Aktivität steht, genauer erläutern und zusammenfassen zu können, möchte ich auf die Thesen von Mahler-Bungers und Zwiebel zurückgreifen, die ausgehend von ihrer filmischen Trias (siehe Kapitel 3.2) den Weg zu einer psychoanalytischen Filminterpretation in Einzelschritten schildern.

Ausschlaggebend für die interpretative Aktivität ist das unmittelbare Filmerlebnis, die Vorstellung (siehe Kapitel 3.2.3 – Rezipient – Vorstellung), die einen Analytiker zur Interpretation anregen kann. Die anfängliche Rezeption der Vorstellung gleicht zunächst jener der anderen Zuseher, auch wenn ein für die Filminterpretation sensibilisierter Besucher eine geschärfte Wahrnehmung für bestimmte Phänomene entwickelt.¹²²

Die Reflexion setzt zumeist nach dem unmittelbaren Filmerleben ein und nimmt ihren Ausgang bei der entstandenen Vorstellung, dem Erinnern des Films. Dieses ‚Nach-Denken‘ über den Film ähnelt der nachträglichen Reflexion über ein spezifisches Geschehen in der analytischen Situation. Eine wesentliche Rolle hierbei spielen die Reaktionen auf den Film, die teilweise bewusst, teilweise unbewusst, ins Spiel kommen. Hier findet ein entscheidender Prozess statt: Das Unbewusste des Regisseurs, das sich auf das Film-Subjekt niederschlägt, beginnt mit dem Unbewussten des Zuschauers zu kommunizieren.¹²³

Den psychoanalytischen Filminterpreten wird dieser latent mitinszenierte Zuschauer deshalb besonders interessieren, weil es zu seiner klinischen Arbeit gehört, seine eigenen Reaktionen auf die Mitteilungen des Patienten (und zwar nicht nur auf deren Inhalten, sondern vor allem auch auf ihre Form) für das Verständnis der unbewussten Erzählstrategien des Patienten nutzbar zu machen. Diese analytische Fähigkeit ist also ohne weiteres übertragbar auf das Filmverständnis.¹²⁴

Auf der nächsten Ebene, der Ebene der Darstellung (siehe Kapitel 3.2.2 – Werk – Darstellung), wird das unmittelbare Filmerleben einer analytisch-reflexiven Bearbeitung unterzogen. Zunächst stehen dabei die filmischen Darstellungsverfahren und ihre jeweilige Funktion im Zentrum der Aufmerksamkeit. Hier geht es vorrangig um die Identifizierung von sogenannten *cues*¹²⁵, welche von spezifischen Darstellungsverfahren im Film gene-

¹²² Vgl. Mahler-Bungers/Zwiebel (2007), S. 28-29.

¹²³ Vgl. Mahler-Bungers/Zwiebel (2007), S. 30.

¹²⁴ Mahler-Bungers/Zwiebel (2007), S. 31.

¹²⁵ Thompson (1995), S. 32.

riert werden und den Zuschauer zu unterschiedlichen Wahrnehmungsaktivitäten anregen. Die Analyse der formalen Strukturen mithilfe solcher *cues* kann auf unterschiedlichen Ebenen für das Erkennen unbewusster Botschaften des Filmes dienlich sein. Seit dem sogenannten *intersubjective turn* in der psychoanalytischen Theorie wird ein Kunstwerk als eine gemeinsame Schöpfung des Künstlers und des Betrachters angesehen, was die Wichtigkeit der Reflexion von unbewussten persönlichen und auch gesellschaftlich beeinflussten Projektionen des Interpreten erneut hervorhebt.¹²⁶

Così pure per la psicoanalisi l'interpretazione, ad opera dell'analista, non mira a una decifrazione totale ed esaustiva del senso, piuttosto introduce, nel battito di apertura e chiusura, nel movimento di estensione e ritrazione dell'inconscio, qualcosa di inconsueto e nuovo, e solo in un tempo successivo, il materiale prodotto dall'analizzante (sogni, sintomi, lapsus) può testimoniare della verità dell'interpretazione.¹²⁷

Zusammenfassend kann demnach festgehalten werden, dass psychoanalytisches Nachdenken über Filme sowohl im Rahmen der Psychoanalyse selbst als auch in der Filmpsychoanalyse stattfindet. Bei der psychoanalytischen Filmtheorie geht es meist darum, der Wirkung des Kinos auf den Grund zu gehen und das Verstehen des Systems Films voranzutreiben. Es wird auf verschiedene psychische Phänomene zurückgegriffen, die analog zum Erlebnis im Kino betrachtet werden. Filmpsychoanalytische Bestrebungen widmen sich hingegen einzelnen Filmen, welche unter differenten Aspekten analysiert werden.¹²⁸ Während sich also die Interpretation mit einem Einzelfilm an sich und dessen Komponenten beschäftigt, wie es im praktischen Teil durchgeführt werden soll, steht bei der psychoanalytischen Filmtheorie vielmehr das Verhältnis zwischen Zuschauer und dem Kino im Allgemeinen im Zentrum der Auseinandersetzung. Psychoanalytische Prozesse, die Freud als grundlegende seelische Vorgänge beschrieb, wie beispielsweise die Identifizierung, die Projektion und Introjektion, lassen sich hier in das Geschehen im Kinosaal übersetzen, womit die postfreudianische Psychoanalyse neue Wege eröffnete, um filmspezifische Darstellungs- und Wirkungsweisen lesbar zu machen.¹²⁹

¹²⁶ Vgl. Mahler-Bungers (2007), S. 35.

¹²⁷ Salvatore (2011), S. 12.

¹²⁸ Vgl. Schneider (2009), S. 109.

¹²⁹ Vgl. Ballhausen (2006), S. 10.

5 Erkenntnispotential der Filmpsychoanalyse

Der psychoanalytische Zugang zu Filmen kann

sowohl auf der Ebene der Faktur (Darstellungsweise) wie auf der Bedeutungsebene aufgrund des reichen spezifischen theoretischen wie klinischen psychoanalytischen Wissens über psychische Prozesse, wie über innere Konfliktkonstellationen und psychische Szenarien substantiell in formaler wie in inhaltlicher Hinsicht filmbezogene Verständnismöglichkeiten eröffnen, die nicht durch andere Perspektiven substituierbar sind.¹³⁰

Schneider erhebt hiermit keinen Hegemonialanspruch der psychoanalytischen Perspektive, macht aber deutlich, dass der gewählte Zugang zahlreiche Möglichkeiten eröffnet, Theorien über unterschiedlichste Komponenten von Film und Kino zu formulieren.

Die psychoanalytische Betrachtungsweise kann auch anhand der Analyse eines Filmes – ähnlich wie bei Werken aus dem Bereich der Literatur oder der bildenden Kunst – verborgene Themen aufspüren, die dem Schaffenden unbewußt [sic!] geliebten Konfliktbereichen entsprechen und diese in mannigfachen Verkleidungen artikulieren. Damit kann die psychoanalytische Forschung mit ihrem Instrumentarium auch mittels der Analyse von Filmen in Erweiterung ihres Objektbereiches Beiträge zur Erfassung der Vielschichtigkeit und der unbewußten Motivation des Kunstwerkes und zur Analyse des schöpferischen Prozesses liefern.¹³¹

Umgekehrt kann auch die Psychoanalyse selbst von der Filmpsychoanalyse profitieren. Konzeptualisiert man den Film beispielsweise als Oberflächenphänomen einer kulturellen Tiefenschicht, als kulturelles Symptom, dann eröffnet sich etwa die Möglichkeit, etwas über das gegenwärtige kulturelle Vor- und Unbewusste herauszufinden.¹³²

Nach Ruhs kann das Zusammentreffen von Filmtheoretikern, Psychoanalytikern und Filmregisseuren die Erkenntnis und Kreativität insbesondere in drei Richtungen vorantreiben: „Bei gegenseitiger Erhellung in Richtung einer Analyse der Illusion, einer Psychologie des Kinos und einer Kinematographie der Seele.“¹³³

¹³⁰ Schneider (2008), S. 34.

¹³¹ Springer (1989), S. 93.

¹³² Vgl. Schneider (2008), S. 35.

¹³³ Ruhs (1989), S. 15.

Teil B. Fellini, Jung und Freud

Im Anschluss an die theoretischen Grundlagen und Einführungen zum Einfluss der Psychoanalyse auf das Kino und die Filmwissenschaft, möchte ich an diesem Punkt nun die drei Protagonisten der vorliegenden Arbeit zur Sprache bringen.

Teil B der Arbeit fungiert folglich als Bindeglied zwischen den in Teil A vorgestellten Theoriegebäuden und der in Teil C durchgeführten Interpretation von *8 ½* und *Giulietta degli Spiriti*. Der Bogen dieses Kapitels wird sich ausgehend von den Thesen und Theorien Sigmund Freuds und Carl Gustav Jungs über Federico Fellinis Leben hin zu dessen Begeisterung für die tieferliegenden Schichten der menschlichen Psyche spannen.

Selbstredend können die Jung'sche und Freud'sche Psychologie im Rahmen dieser Arbeit nur auszugsweise und auf die Analyse abgestimmt präsentiert werden, indem ausgewählte Beispiele, Theorien und Annahmen der beiden Psychologen erläutert werden, um das theoretische Grundwissen für die vorgenommene psychoanalytische Filminterpretation bieten zu können und eine Grundlage für weiterführende Auseinandersetzungen zu offerieren.

6 Sigmund Freud

Auch wenn für Federico Fellini die Thesen Jungs von zentraler Bedeutung waren, so ist ein Blick auf den Werdegang und das Werk Sigmund Freuds unabdingbar, da seine Schriften und Überlegungen zum menschlichen Geist als Pionierarbeit der Tiefenpsychologie anzusehen sind. Aufgrund dieses bedeutsamen Verdienstes wird zunächst ein kurzer Einblick in die Freud'sche Schule gewährt, bevor das Jung'sche Œuvre auszugsweise präsentiert wird.

6.1 Werdegang und Begründung der Psychoanalyse

Sigmund Freud wird am 6. Mai 1856 in Freiberg in Mähren, einem Teil der heutigen Tschechischen Republik geboren. Die Familie zieht 1860 aus wirtschaftlichen Gründen nach Wien, wo Sigmund maturiert und sich später an der medizinischen Fakultät der Universität Wien einschreibt. Nach dem Studium und der Promotion 1885 ist er als Privatdozent für Neuropathologie an der Universität tätig und beschäftigt sich nebenbei intensiv

mit dem Phänomen der Hysterie und Hypnosetechniken.¹³⁴ Freud entwickelt bereits sehr früh die Idee, dass es neben den bewussten Vorstellungen auch unbewusste geben muss, die sich durch die Hypnose beeinflussen lassen.¹³⁵

Ende des 19. Jahrhunderts arbeitet er einerseits als Neurologe, andererseits baut er seine Theorie zur Hysterie weiter aus und intensiviert seine Beschäftigung mit Zwangsneurosen und Phobien. Jene Ideen, die er in dieser Zeit entwickelt, sollten ihm den Weg zur Psychoanalyse ebnen. Gemeinsam mit Josef Breuer, einem österreichischen Arzt, veröffentlicht er 1895 die *Studien über Hysterie*¹³⁶ bis die auf das Jahr 1900 datierte *Traumdeutung* publiziert werden sollte. Die *Traumdeutung* stellt einen Meilenstein im Werke Freuds dar, kann sie doch als sein berühmtestes und einflussreichstes Buch gehandhabt werden. Unter anderem präsentiert er in dem Werk erstmals eine umfassende Theorie der psychischen Funktionsweise, den von ihm definierten psychischen Apparat mit dem unbewussten, vorbewussten und bewussten System und vielen weiteren Konzepten, die später als Grundbegriffe für seine Psychoanalyse fungieren werden.¹³⁷ Mit dem Buch ist er demnach im Begriff, die Psychoanalyse zu begründen. Auch wenn Freud sich von Beginn an mit harter Kritik (beispielsweise wird ihm seitens der Kirche regelmäßig der Vorwurf von Pansexualismus¹³⁸ unterbreitet¹³⁹) und sogar Spott konfrontiert sehen muss, ist sein Werk von unschätzbarem Wert und gilt als Pionierleistung für weiterführende psychoanalytische und psychotherapeutische Schulen.

Freud gründet unter anderem 1908 die *Wiener Psychoanalytische Vereinigung*, die die Psychoanalyse auch international salonfähig macht.

Nachdem Freud seine Schule in den weiteren Jahren etablieren und ausbauen konnte, fallen seine Schriften den von den mittlerweile an der Macht stehenden Nationalsozialisten durchgeführten Bücherverbrennungen zum Opfer. Freud emigriert 1938 nach Großbritannien, wo er bis zu seinem Lebensende 1939 in London lebt.¹⁴⁰

Freuds Lebenswerk umfasst bekanntlich zahlreiche Schriften und Theorien, die alle gleichermaßen bezeichnend für seine Leistungen im psychoanalytischen Bereich sind.

¹³⁴ Vgl. https://austria-forum.org/af/Biographien/Freud%2C_Sigmund (letzter Zugriff: 05.05.2017)

¹³⁵ Vgl. Freud (2006), S. 17.

¹³⁶ Vgl. Freud (2006), S. 51.

¹³⁷ Vgl. Freud (2006), S. 77-78.

¹³⁸ Anm.: Pansexualismus meint die abschätzigste Bezeichnung der Psychoanalyse Freuds, die aus seiner Thematisierung der Sexualität herrührt.

¹³⁹ Vgl. Freud (2006), S. 247.

¹⁴⁰ Vgl. https://austria-forum.org/af/Biographien/Freud%2C_Sigmund (letzter Zugriff: 05.05.2017)

Um den Schwerpunkt der Arbeit nicht aus den Augen zu verlieren, ich aber gleichwohl seine Arbeit sehr wertschätze und ihr große Relevanz zuschreibe, möchte ich im gegenwärtigen Kapitel nur einen komprimierten Querschnitt über sein Modell der menschlichen Psyche vorlegen.

6.2 Psychologie des Unbewussten

Freud ist es mit der Psychoanalyse gelungen, einen Weg zum unbewussten Teil der menschlichen Psyche zu finden und somit Neurosen, Psychosen oder Phänomene wie die Hysterie erklären zu können. Im Zentrum seiner Arbeit steht die Annahme eines seelischen Unbewussten, auch wenn dies seinerzeit noch als sehr umstritten gilt.¹⁴¹ Zur Annahme des Unbewussten äußert sich Freud wie folgt:

Eine Vorstellung – oder jedes andere psychische Element – kann jetzt in meinem Bewußtsein [sic!] gegenwärtig sein und im nächsten Augenblick daraus verschwinden; sie kann nach einer Zwischenzeit ganz unverändert wiederum auftauchen, und zwar, wie wir es ausdrücken, aus der Erinnerung, nicht als Folge einer neuen Sinneswahrnehmung. Um dieser Tatsache Rechnung zu tragen, sind wir zu der Annahme genötigt, daß die Vorstellung auch während der Zwischenzeit in unserem Geiste gegenwärtig gewesen sei, wenn sie auch im Bewußtsein latent blieb. [...] Wir wollen nun die Vorstellung, die in unserem Bewußtsein gegenwärtig ist und die wir wahrnehmen, ‚bewußt‘ nennen und nur dies als Sinn des Ausdruckes ‚bewußt‘ gelten lassen; hingegen sollen latente Vorstellungen, wenn wir Grund zur Annahme haben, daß sie im Seelenleben enthalten sind – wie es beim Gedächtnis der Fall war –, mit dem Ausdruck ‚unbewußt‘ gekennzeichnet werden.¹⁴²

Aus der Analyse neurotischer Phänomene zieht Freud die Schlussfolgerung, dass ein latenter oder unbewusster Gedanken nicht zwingenderweise schwach sein muss, um ihn als latent zu klassifizieren und dieser somit im Unbewussten verharren muss. Freud gewinnt die Überzeugung,

daß [sic!] es gewisse latente Gedanken gibt, die nicht ins Bewußtsein eindringen, wie stark sie auch sein mögen. Wir wollen daher die latenten Gedanken der ersten Gruppe vorbewußt nennen, während wir den Ausdruck unbewußt (im eigentlichen Sinne) für die zweite Gruppe reservieren. [...] Er (Anm. der Begriff ‚unbewusst‘) bezeichnet nicht bloß latente Gedanken im allgemeinen [sic!], sondern besonders solche mit einem bestimmten dynamischen Charakter, nämlich diejenigen, die sich trotz ihrer Intensität und Wirksamkeit dem Bewußtsein fernhalten.¹⁴³

Freud identifiziert somit die Dimensionen des Bewussten, Vorbewussten und Unbewussten und setzt diese in eine funktionale und dynamische Relation. Das Vorbewusste stellt

¹⁴¹ Vgl. Freud (1975), S. 125.

¹⁴² Freud (1975), S. 29.

¹⁴³ Freud (1975), S. 31-32.

eine Schnittstelle dar und kann aus dem vorbewussten Zustand ohne Schwierigkeit in das Bewusstsein übergehen, während das Unbewusste vom Bewusstsein getrennt bleibt.¹⁴⁴

Wie bestimmte Seeleninhalte im Verlauf der psychischen Vorgänge ihre jeweilige Form annehmen, kann durch die Psychoanalyse beantwortet werden. Hier ist vor allem die Analyse von traumhaftem Material von besonderer Bedeutung.

Jeder psychische Akt beginnt als unbewußter [sic!] und kann entweder so bleiben oder sich weiter entwickelnd zum Bewußtsein fortschreiten, je nachdem, ob er auf Widerstand trifft oder nicht. Die Unterscheidung zwischen vorbewußter und unbewußter Tätigkeit ist keine primäre, sondern wird erst hergestellt, nachdem die ‚Abwehr‘ ins Spiel getreten ist. Erst dann gewinnt der Unterschied zwischen vorbewußten Gedanken, die im Bewußtsein erscheinen und jederzeit dahin zurückkehren können, und unbewußten Gedanken, denen dies versagt bleibt, theoretischen sowie praktischen Wert.¹⁴⁵

Da diese drei Dimensionen keine statischen Größen sind und aktiv miteinander interagieren, ergeben sich im Laufe der psychischen Aktivität unterschiedliche Dynamiken, die oftmals in der von Freud vielbesprochenen Neurose oder Psychose enden können. Bestimmte Abwehrmechanismen, die im Vorbewussten angesiedelt sind, versuchen bestimmte Regungen aus dem Unbewussten zu unterbinden, sodass die Inhalte nicht ins Bewusstsein treten können. Die Konfliktsituationen können somit anhand bestimmter Triebregungen erklärt werden.

Das Verhältnis der drei Dimensionen kann mithilfe des Eisbergmodells veranschaulicht werden:

¹⁴⁴ Vgl. Freud (2006), S. 209.

¹⁴⁵ Freud (2006), S. 211.

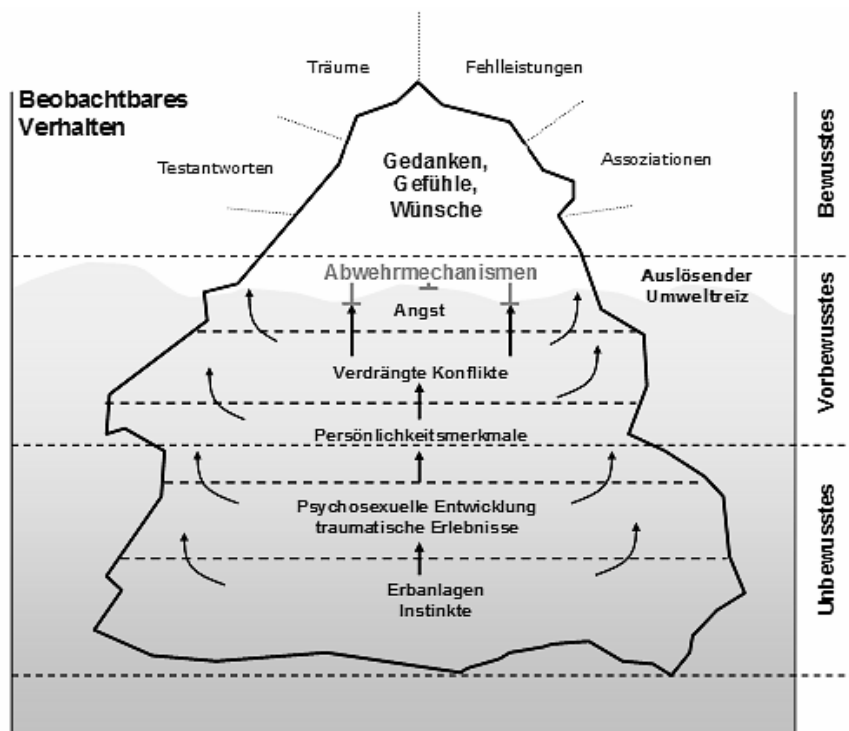


Abb.1: Eisbergmodell des Bewusstseins

6.3 Triebtheorie

Freuds Annahmen zu psychischen Konfliktlagen resultieren aus der Prämisse, dass die menschliche Psyche ein von endogenen Trieben gesteuertes System sei.

Ein Triebreiz entstammt dem Inneren des Organismus und wirkt sich folglich auf das Seelenleben aus. Er stellt eine konstante Kraft dar, die als eine Art Bedürfnis zu verstehen ist und nur durch dessen Befriedigung aufgehoben werden kann.¹⁴⁶ Ziel des Triebes ist demnach seine Befriedigung, die nur durch die Aufhebung des Reizzustandes an der Triebquelle selbst erreicht werden kann. Die Quelle des Triebes lässt sich als jenen somatischen Vorgang in einem Organ oder Körperteil definieren, dessen Reiz im Seelenleben durch einen Trieb repräsentiert ist.¹⁴⁷ Die Triebenergie lässt sich allgemein dem Lustprinzip unterordnen, wonach Empfindungen automatisch in einer Lust-Unlust-Anreihung reguliert werden.¹⁴⁸

Der von ihm am häufigsten aufgezeigte Trieb ist der Sexualtrieb, auch Eros genannt, der nicht nur die eigentlichen ungehemmten Sexualtriebe, sondern auch die Selbsterhaltungstrieb umfasst. Als zweite Triebart definiert er den Todestrieb, der das organisch Lebende

¹⁴⁶ Vgl. Freud (1975), S. 82.

¹⁴⁷ Vgl. Freud (1975), S. 86.

¹⁴⁸ Vgl. Freud (1975), S. 84.

in einen leblosen Zustand zurückführen soll, während der Eros das entgegengesetzte Ziel verfolgt.¹⁴⁹

6.4 Es, Ich, Über-Ich: Das Strukturmodell der Psyche

Von welchen Instanzen der menschlichen Psyche derartige Triebenergien und -regungen reguliert werden, versucht Freud anhand seines Strukturmodells des menschlichen psychischen Apparats zu erklären, welches aus der Differenzierung des Unbewussten, Vorbewussten und Bewussten hervorgeht.

In seiner analytischen Arbeit kommt Freud zu der Erkenntnis, dass manche von ihm getroffenen Unterscheidungen bezüglich der Funktionsweisen unzulänglich sind und er eine zusätzliche Unterscheidung hervorheben möchte, weshalb er infolge ein Instanzenmodell einführt.

Als erste Instanz definiert er das Ich, an dem das Bewusstsein hängt. Es ist für die Abfuhr der Erregungen an die Außenwelt zuständig, von ihm gehen die Verdrängungen aus, wodurch bestimmte seelische Regungen vom Bewusstsein ausgeschlossen werden.¹⁵⁰

Es ist sozusagen der Sitz der realitätsangepassten Vernunft und einer Art kritischen Verstandes. „Es ist bestrebt, das Realitätsprinzip an die Stelle des Lustprinzips zu setzen, welches im Es uneingeschränkt regiert“¹⁵¹, indem es aufkommende Regungen an den Bedingungen der Umwelt prüft. „Die Wahrnehmung spielt für das Ich die Rolle, welches im Es dem Trieb zufällt. Das Ich repräsentiert, was man Vernunft und Besonnenheit nennen kann, im Gegensatz zum Es, welches die Leidenschaften enthält.“¹⁵² Das Ich strebt ein Gleichgewicht der Instanzen an und hat durch das Einsetzen von bestimmten Abwehrmechanismen (z.B. der Verdrängung oder Projektion der aus dem Unbewusstsein auftauchenden Inhalte) die Funktion eines Zensors.

Das Es hat seinen Sitz im Unbewussten und stellt einen am Rande des Ich anschließenden Bereich dar, es kann treibende Kräfte entfalten und ist generell als Sitz der Triebe anzusehen. Es unterliegt, wie soeben erwähnt, den Gesetzen des Unbewussten, ergo dem Lustprinzip.

Das Über-Ich, oder Ich-Ideal sieht Freud als ein „Erbe des Ödipuskomplexes an.“¹⁵³ Der

¹⁴⁹ Vgl. Freud (1975), S. 307.

¹⁵⁰ Vgl. Freud (1975), S. 286.

¹⁵¹ Freud (1975), S. 293.

¹⁵² Freud (1975), S. 293-294.

¹⁵³ Freud (1975), S. 303.

Ödipuskomplex beschreibt ein Konzept aus der psychosexuellen Entwicklung, bei dem das unbewusste Begehren eines Kindes dem gegengeschlechtlichen Elternteil gegenüber beschrieben wird. Das Über-Ich ist somit

Ausdruck der mächtigsten Regungen und wichtigsten Libidoschicksale des Es. Durch seine Aufrichtung hat sich das Ich des Ödipuskomplexes bemächtigt und gleichzeitig sich selbst dem Es unterworfen. Während das Ich wesentlich Repräsentant der Außenwelt, der Realität ist, tritt ihm das Über-Ich als Anwalt der Innenwelt, des Es, gegenüber. Konflikte zwischen Ich und Ideal werden [...] in letzter Linie den Gegensatz von Real und Psychisch, Außenwelt und Innenwelt, widerspiegeln.¹⁵⁴

Im Über-Ich haben Gebote und Verbote, die sich im Verlauf der Entwicklung angehäuft haben, ihren Sitz und „üben als Gewissen die moralische Zensur aus.“¹⁵⁵

An dieser Stelle muss nochmals darauf hingewiesen werden, dass die von Freud postulierten Instanzen keine starren Dimensionen repräsentieren, sondern dynamische Konzepte darstellen, die in ständiger und reger Interaktion miteinander kommunizieren und durch diese Interaktion erst die Notwendigkeit einer Psychoanalyse voraussetzen.

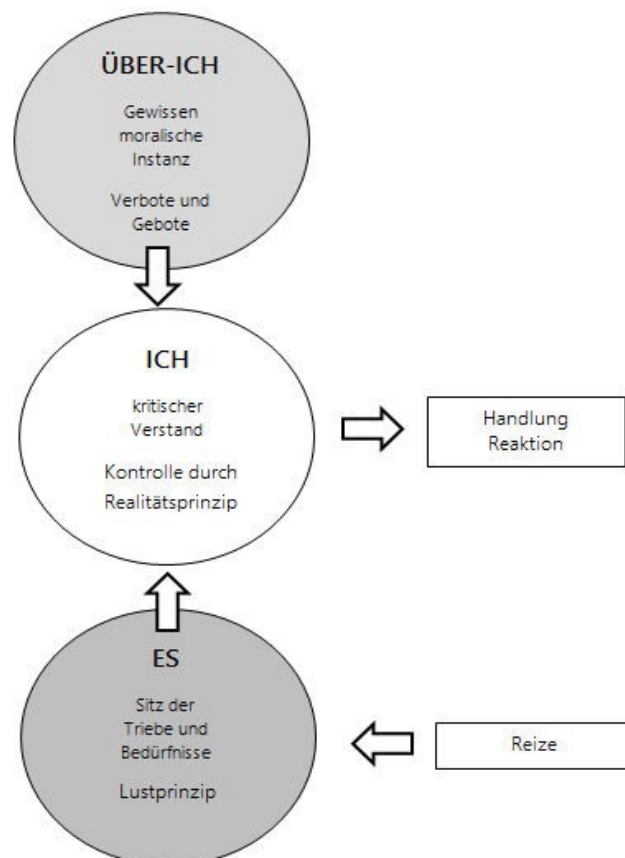


Abb.2: Instanzenmodell

¹⁵⁴ Freud (1975), S. 303.

¹⁵⁵ Freud (1975), S. 304.

Dass das Freud'sche Werk rund um seine Beiträge zur Psychoanalyse noch viele weitere Theorien und Ideen umfasst, muss in diesem Zusammenhang noch einmal betont werden. Ich möchte hier abschließend noch einmal darauf hinweisen, dass die Erläuterungen zu Sigmund Freuds Pionierleistung zur Unterscheidung des Unbewussten und Bewussten und deren Funktionen einen für mich unabdingbaren Teil dieser Arbeit darstellen, da damit der Grundstein für die Psychoanalyse gelegt wurde. Zumal sich das Kernthema dieser Arbeit auf psychoanalytische Erkenntnisse stützt, ist die kurze Darstellung der grundlegenden psychoanalytischen Idee ein selbstverständlicher inhaltlicher Schritt in der thematischen Abfolge dieser Arbeit. Für eine vertiefende Auseinandersetzung, beispielsweise mit den Traumtheorien, die in dieser Abhandlung leider keinen Platz finden, möchte ich auf die zahlreich vorhandene Literatur verweisen und klarstellen, dass ich diesen Erkenntnissen keinerlei Relevanz abspreche, sondern deren Behandlung aufgrund der Rahmenbedingungen und der Schwerpunktsetzung dieser Arbeit auf die Jung'schen Thesen nicht möglich ist.

7 Carl Gustav Jung

7.1 Werdegang und die Beziehung zu Freud

C. G. Jung wird 1875 in Kesswil in der Schweiz geboren. Er studiert Medizin und fasst nach dem Abschluss des Studiums den Entschluss, Psychiater zu werden. In den Folgejahren arbeitet er als Assistent am Burghölzli, der Psychiatrischen Universitätsklinik von Zürich. Die Zeit am Burghölzli beschreibt Jung selbst als seine bedeutendsten Lehrjahre.¹⁵⁶ Jung stellt sich die Frage, was in den Geisteskranken vorgeht, da deren psychische Verfassung zu jener Zeit noch keine große Rolle im Umgang mit den Betroffenen spielt. Gleichzeitig kommt er in Kontakt mit Freuds Traumdeutung, wobei er zu diesem Zeitpunkt noch nicht in der Lage ist, die Pionierleistung Freuds zu erkennen.¹⁵⁷

Mit fünfundzwanzig Jahren fehlten mir die Erfahrungen, um die Theorien Freuds nachzuprüfen. Das kam erst später. 1903 nahm ich die ‚Traumdeutung‘ noch einmal vor und entdeckte den Zusammenhang mit meinen eigenen Ideen.¹⁵⁸

Am Anfang ist es mir nicht leicht gefallen, Freud den richtigen Platz in meinem Leben zu geben, oder mich richtig zu ihm einzustellen. [...] Freud war aber in der akademischen Welt jener Zeit ausgesprochen persona non grata, und die Beziehung zu ihm war daher jedem wissenschaftlichen Ruf abträglich. [...] So war es mir keines-

¹⁵⁶ Vgl. Jung (1992), S. 121.

¹⁵⁷ Vgl. Wehr (1985), S. 92.

¹⁵⁸ Jung (1992), S. 151.

wegs angenehm, daß [sic!] ich die Übereinstimmung meiner Assoziationsversuche mit Freuds Theorien feststellen mußte.¹⁵⁹

Freud und seine Arbeit werden wesentliche Anhaltspunkte für den jungen Psychiater, er nutzt dessen Auffassungen als Wegweiser für weitere Untersuchungen und für das Verständnis individueller Fälle.¹⁶⁰

Nach seiner Habilitation wird er Oberarzt am Burghölzli und fungiert gleichzeitig als Privatdozent, bis er die Oberarztstelle 1909 aufgibt und sich seiner Privatpraxis widmet. Er beschäftigt sich nun vermehrt mit der Freud'schen Psychoanalyse und diversen Methoden, beispielsweise der Hypnose, die er eine Zeit lang auch selbst in seiner Praxis praktiziert. Jung verteidigt die Freud'schen Annahmen auch auf öffentlichen Tagungen und in Aufsätzen, was ihm Spott und Unverständnis seitens des Kollegiums einbringt. Freud hingegen lädt seinen Fürsprecher zu sich nach Wien, wo im Frühjahr 1907 das erste Treffen stattfindet.¹⁶¹

Aus dem Treffen entstehen eine langjährige Zusammenarbeit und ein gemeinsames Bestreben um die Etablierung der Freud'schen Psychoanalyse.

Nach Jahren der Kooperation und gemeinsamen Reisen wendet sich Jung jedoch zunehmend von Freud ab und „tendiert immer stärker zu einer Mythopsychologie hin, die ihn befähigen wird, an die archetypischen Strukturelemente der Psyche näher heranzukommen.“¹⁶² Eine klare Akzentverschiebung zeichnet sich vor allem in der Einschätzung der Rolle der Sexualität ab, die schlussendlich eines der Hauptargumente für den späteren Bruch zwischen den beiden darstellen sollte. Jung äußert Zweifel an einigen Thesen Freuds, beispielsweise nimmt er an, dass frühe Kindheitserinnerungen nicht nur Individualerinnerungen sind, womit er seine Annahme eines kollektiven Unbewussten vorweg erkennen lässt.¹⁶³

Die Diskrepanz zwischen Freud und Jung wird auch aufgrund der Beschäftigung mit Religion und Mythologie seitens Jungs immer größer und er zeigt zunehmenden Unmut gegenüber den fachlich-theoretischen Entwicklungen in der Psychoanalytischen Vereinigung.¹⁶⁴

¹⁵⁹ Jung (1992), S. 152.

¹⁶⁰ Vgl. Jung (1992), S. 121.

¹⁶¹ Vgl. Jung (1992), S. 153.

¹⁶² Wehr (1985), S. 118.

¹⁶³ Vgl. Wehr (1985), S. 132-133.

¹⁶⁴ Anm.: Diese war die größte internationale psychoanalytische Organisation und wurde 1910 von Sigmund Freud und seiner Wiener Psychoanalytischen Vereinigung aus dem Jahr 1908 mitgegründet.

Aufgrund der unüberbrückbaren fachlichen Unstimmigkeiten, die aus der enormen Bedeutung, die Freud der Sexualität beimisst, entstehen, wird der Bruch mit einem simplen Brief von Freud an Jung vollzogen. Nach dem Bruch wird er als Mystiker abgestempelt, seine Bücher für Schund erklärt.¹⁶⁵

Trotz des Rückschlages kann sich Jung nun der Beschäftigung des Unbewussten unter den für ihn interessanten und wesentlichen mythologischen und religiösen Gesichtspunkten widmen und seine eigene Schule, nämlich jene der Analytischen Psychologie, etablieren, bis er am 9. Juni 1961 nach Krankheit in Küsnacht in der Schweiz verstirbt.

Seine Analytische Psychologie wird in weiterer Folge auszugsweise präsentiert. Ebenfalls wird in der folgenden Abhandlung auf die Brauchbarkeit der Jung'schen Psychologie im filmischen Kontext und Diskurs hingewiesen, um die Inhalte für die Analyse im Teil C vorzubereiten.

7.2 Analytische Psychologie

Um sich von der Freud'schen Psychoanalyse abzuheben, etabliert Jung für seine Psychologie den Begriff der Analytischen Psychologie.

Eine zentrale und die mitunter ausgereifteste Idee der Analytischen Psychologie ist die Annahme, dass die psychologische Reife, wie die biologische Reife, einen graduellen und lebenslangen Prozess darstellt.¹⁶⁶ Seiner Annahme geht die Bestrebung voraus, das Zusammenspiel zwischen dem unbewussten und dem bewussten Teil der Psyche zu verstehen und den Menschen schlussendlich in seiner Totalität fassen und verstehen zu können. Die Analytische Psychologie setzt sich aus mehreren ineinandergreifenden Komponenten zusammen, die im vorliegenden Kapitel in Auszügen kurz erläutert werden.

7.2.1 Persönlichkeitstheorie

Jungs Theorien über die Psyche hängen in gewisser Weise mit Persönlichkeitskonzepten und deren Entwicklung zusammen, woraus er die Persönlichkeitstheorie bzw. Typenlehre entwickelt. Die Persönlichkeit stellt den Teil der Psyche dar, der ganz vom Unbewussten losgelöst behandelt werden kann. Die Theorie soll dazu dienen, eine Person und deren

¹⁶⁵ Vgl. Jung (1992), S. 171.

¹⁶⁶ Vgl. Hockley (2001), S. 15.

Charakter verstehen zu lernen, wobei das Wissen um deren psychologischen Charakter hilfreich sein und die Persönlichkeitstheorie ein adäquates Instrumentarium darbieten kann.¹⁶⁷

Beispielsweise unterscheidet er in (1) introvertierte und (2) extravertierte Menschen. Extravertierte lenken ihre Aufmerksamkeit weg von dem inneren Seelenleben hin zu äußeren Faktoren (Umgebung, Leute usw.). Der Extravertierte verlässt sich hauptsächlich auf diese äußeren Einflüsse und benötigt diese Stimulationen um überhaupt erst effektiv zu funktionieren.¹⁶⁸

Introvertierte stellen hingegen das Gegenteil zu extravertierten Menschen dar, sie ziehen sich eher zurück und ihr Interesse richtet sich auf innere seelische Vorgänge. Die Aufmerksamkeit des Introvertierten richtet sich weniger auf äußere Objekte, sie sind eher zurückhaltend und bevorzugen es zu reflektieren anstatt zu handeln.¹⁶⁹

Jeder Person liegt die Fähigkeit inne, entweder introvertiert oder extravertiert zu sein, wobei sich im Laufe des Lebens unterschiedliche Grade und Ausprägungen der Dimensionen ausbilden.¹⁷⁰

Zusätzlich identifiziert Jung vier Funktionen und Einstellungen, die mit den Dimensionen der Extraversion und Intraversion kombiniert werden können. (1) Das Denken ist eine rationale psychologische Grundfunktion, mithilfe dessen die Vorstellungsinhalte und Wahrnehmungen in Zusammenhang gebracht werden.¹⁷¹ (2) Das Fühlen ist eine „wertende Funktion, die uns vermittelt, ob etwas angenehm oder unangenehm, richtig oder falsch gut oder böse ist. [...] Menschen von diesem Typus können sich auch gut in andere einfühlen und bestimmte Situationen richtig erspüren.“¹⁷² (3) Das Empfinden besteht in den Sinnesempfindungen und sinnlichen Wahrnehmungen.¹⁷³ (4) Die Intuition als letzte Grundfunktion ist eine Wahrnehmung, die auf unbewusstem Wege passiert und anhand der wir die Hintergründe bestimmter Situationen erkennen können.¹⁷⁴

Laut Hockley stellt die von Jung getroffene Unterscheidung in die jeweiligen Persönlichkeitsfunktionen und -einstellungen ein optimales Gerüst für die Beschreibung und Analy-

¹⁶⁷ Vgl. Hockley (2001), S. 27.

¹⁶⁸ Vgl. Hockley (2001), S. 18-19.

¹⁶⁹ Vgl. Hark (1990), S. 87.

¹⁷⁰ Vgl. Hockley (2001), S. 20.

¹⁷¹ Vgl. Hark (1990), S. 42.

¹⁷² Hark (1990), S. 56-57.

¹⁷³ Vgl. Hark (1990), S. 44.

¹⁷⁴ Vgl. Hark (1990), S. 88.

se der Charaktere eines Filmes dar, welches in einer in der Jung'schen Tradition stehenden Filmanalyse unentwegt angewandt wird.¹⁷⁵

7.2.2 Der Weg zum Unbewussten

Ausgehend von seiner Persönlichkeitstypologie schreitet Jung zu seinen Studien und Thesen über die Psyche vor. Unter Psyche versteht Jung die „totality of the self, in other words all that makes us human, whether this is conscious or unconscious.“¹⁷⁶ Die Unterscheidung der beiden Größen ist fundamental für die Ideen der Analytischen Psychologie.

Worauf es vor allem ankommt, ist die Unterscheidung zwischen dem Bewußtsein [sic!] und den Inhalten des Unbewußten. Diese muß man sozusagen isolieren und das geschieht am leichtesten, indem man sie personifiziert und dann vom Bewußtsein her einen Kontakt mit ihnen herstellt.¹⁷⁷

Die einzigen Hinweise auf das Unbewusste sind bewusste Ausdrücke eines unbewussten Inhalts. Das Unbewusste ist somit die Ersterfahrung, die stetig ihren Ausdruck in der Zweiterfahrung des Bewusstseins macht. Dies kann beispielsweise über Bilder, Träume, Mythen oder Symbole passieren, weshalb sich die Analytische Psychologie wiederum gut für eine Filmanalyse eignet: Sie ist vorwiegend eine Psychologie der Bilder.¹⁷⁸

Von Geburt an ist uns ein bestimmtes Set an psychologischen Strukturen inhärent, das in unserem Unbewussten angesiedelt ist und durch das Bewusstsein Ausdruck findet.

Im Zentrum des Bewusstseins steht als Teil der Gesamtpersönlichkeit der Ich-Komplex, der dafür verantwortlich ist, dass psychische Elemente überhaupt erst bewusst gemacht werden können.¹⁷⁹ Das Ich ist für die Aufrechterhaltung der Persönlichkeit zuständig und kreiert eine persönliche Identität.

Das Selbst hingegen beschreibt die Ganzheit der menschlichen Gesamtpersönlichkeit, in der sowohl die bewussten als auch die unbewussten Anteile enthalten sind. Das Selbst hat eine anordnende Funktion und kann in mannigfaltigen bildhaften und symbolischen Ausdrucksformen erscheinen, beispielsweise das Selbst im Zentrum eines Mandalas.¹⁸⁰ Auf die Rolle der Mandalas werde ich jedoch im Kapitel 7.2.5 noch zu sprechen kommen.

¹⁷⁵ Vgl. Hockley (2001), S. 20.

¹⁷⁶ Hockley (2001), S. 23.

¹⁷⁷ Jung (1992), S. 190.

¹⁷⁸ Vgl. Hockley (2001), S. 24.

¹⁷⁹ Vgl. Hark (1990), S. 71.

¹⁸⁰ Vgl. Hark (1990), S. 150.

Seinen Weg zum Unbewussten bahnt sich Jung mit der Erfassung von vier Funktionen, die auf das Unbewusste schließen lassen, wie zunächst (1) die Erinnerung, bei der verdrängte, einst bewusst gewesene Dinge wieder hervorgerufen werden, oder (2) subjektive Komponenten, wie beispielsweise der Schatten.¹⁸¹ Der Schatten umfasst

alle verdrängten, minderwertigen und schuldhaften Anteile der Person, die bisher unbewußt [sic!] herrschten und der Integration ins Bewußtsein harnten. Dies ist ein schwieriges moralisches Problem und zugleich ein wichtiger Schritt zur Selbsterkenntnis.¹⁸²

Für jeden Menschen bedeutet die Bewusstmachung des eigenen Schattens eine wichtige Aufgabe. Er bezeichnet die eigene dunkle, negative Seite und all jene unangenehmen Eigenschaften, die man unterdrückt und ins Unbewusstsein verbannt.

Laut Jung gibt es neben dem persönlichen Schatten auch noch überpersönliche Schatten, die in bestimmten Kulturen ganzheitlich als abzulehnen gelten, wie beispielsweise der Teufel als Schatten von Christus oder Mephisto als Schatten von Goethes Faust.¹⁸³

(3) Die dritte Funktion betrifft die Affekte und Emotionen, wo das bewusste Selbst aufgrund der Übernahme des Unbewussten sozusagen die Kontrolle verliert. Von Affekten und Emotionen ist man besessen, man hat keine Kontrolle über die Zustände, die Psyche wird quasi widerstandslos mitgetrieben.¹⁸⁴

(4) Die Invasion beschreibt zuletzt die Übernahme des Unbewusstseins und den daraus resultierenden Kontrollverlust über das Bewusstsein.¹⁸⁵

7.2.3 Das kollektive Unbewusste und die Archetypen

Eine gewissermaßen oberflächliche Schicht des Unbewußten [sic!] ist zweifellos persönlich. Wir nennen sie das persönliche Unbewußte. Dieses ruht aber auf einer tieferen Schicht, welche nicht mehr persönlicher Erfahrung und Erwerbung entstammt, sondern angeboren ist. Diese tiefere Schicht ist das sogenannte kollektive Unbewußte. Ich habe den Ausdruck ‚kollektiv‘ gewählt, weil dieses Unbewußte nicht individueller, sondern allgemeiner Natur ist, das heißt es hat im Gegensatz zur persönlichen Psyche Inhalte und Verhaltensweisen, welche überall und in allen Individuen *cum grano salis* die gleichen sind. Es ist, mit anderen Worten, in allen Menschen sich selbst identisch und bildet damit eine in jedermann vorhandene, allgemeine seelische Grundlage überpersönlicher Natur.¹⁸⁶

¹⁸¹ Vgl. Hockley (2001), S. 24.

¹⁸² Hark (1990), S. 145.

¹⁸³ Vgl. Hark (1990), S. 146.

¹⁸⁴ Vgl. Hockley (2001), S. 25-26.

¹⁸⁵ Vgl. Hockley (2001), S. 26.

¹⁸⁶ Jung (1991a), S. 7.

Jung bringt mit dem kollektiven Unbewussten eine der zentralen Annahmen seiner Psychologie zum Ausdruck. Im Zentrum einer jeden Psyche sei ein unbewusster kollektiver Strang vorhanden, der als eine Art Aufbewahrungsort für psychologische Erfahrungen dient und darüber hinaus den Plan für die psychologische Entwicklung beinhaltet.¹⁸⁷

Das kollektive Unbewusste ist somit ein eigenständiger Teil der Psyche, der seine Existenz nicht der persönlichen Erfahrung verdankt und dessen Inhalte nie im Bewusstsein sind.¹⁸⁸

Für Jung sind Mythen, Symbole und spirituelle oder transzendente Erfahrungen eng mit dem kollektiven Unbewussten verknüpft, welches sich erst durch solche Erfahrungen und die damit verbunden Bilder einen Weg in das Bewusstsein verschaffen kann.¹⁸⁹

Die Inhalte des kollektiven Unbewussten sind die sogenannten Archetypen. Die Bezeichnung besagt, so Jung, „daß [sic!] es sich bei den kollektiv-unbewußten Inhalten um altertümliche oder besser noch – um urtümliche Typen, das heißt seit alters vorhandene allgemeine Bilder handelt.“¹⁹⁰ „Der Begriff Archetypus, der ein unumgängliches Korrelat zur Idee des kollektiven Unbewußten [sic!] bildet, deutet das Vorhandensein bestimmter Formen in der Psyche an, die allgegenwärtig oder überall verbreitet sind.“¹⁹¹

Weitere Ausdrucksmöglichkeiten der Archetypen sind der Mythos und das Märchen. Jung postuliert, dass Mythen in erster Linie psychische Manifestationen sind, die das Wesen der Seele repräsentieren.¹⁹² Auch in den Instinkten sieht Jung Analogien zu den Archetypen und äußert die Annahme, dass Archetypen die unbewussten Abbilder der Instinkte sind und das Grundmuster instinkthaften Verhaltens repräsentieren.¹⁹³

Die Psyche und ihre Konstitute stellen für Jung einen Teil eines analysierbaren Systems dar, dessen Effekte wiederholte Male zu sehen sind und die Psyche somit keine symbolische Größe darstellt, sondern somit auch real fassbar wird.¹⁹⁴

Vor allem in Träumen kann die Existenz von Archetypen nachvollzogen werden, da Träume „vom Willen unabhängige, spontane Erzeugungen der unbewußten [sic!] Psy-

¹⁸⁷ Vgl. Hockley (2001), S. 29.

¹⁸⁸ Vgl. Jung (1991a), S. 45.

¹⁸⁹ Vgl. Hockley (2001), S. 30.

¹⁹⁰ Jung (1991a), S. 8.

¹⁹¹ Jung (1991a), S. 45.

¹⁹² Vgl. Jung (1991), S. 9.

¹⁹³ Vgl. Jung (1991a), S. 46.

¹⁹⁴ Vgl. Hockley (2001), S. 33.

che“ sind und „daher reine, von jeder bewußten [sic!] Absicht unbeeinflußte Naturprodukte“.¹⁹⁵

In weiterer Folge werden ein paar für die Analytische Psychologie charakteristische Archetypen vorgestellt.

7.2.3.1 Anima

Die Anima ist kurz gesagt ein Archetypus des Seelenlebens und der Weiblichkeit, der dem Unbewussten des Mannes innewohnt und sich vorwiegend aus der Auseinandersetzung mit der Mutter entwickelt. Sie beinhaltet alle Erfahrungen mit den weiblichen Ahnen, die nachfolgend auf bestimmte Frauen, wie die Mutter oder die Geliebte projiziert werden können.¹⁹⁶

Von der Anima [...] im Mann können positive Stimmungen und negative Wirkungen ausgehen. Positive Auswirkungen sind u.a. eine vertrauens- und liebevolle Bezogenheit zu den Mitmenschen, Ideenreichtum und Kreativität. Bei mangelnder Auseinandersetzung mit der Anima und Desintegration dieser Seelenkräfte im Mann sind häufig Launenhaftigkeit, Empfindlichkeit, Unbeherrschtheit [...] die Folge. [...] Für die Therapie hat die Anima insofern eine besondere Bedeutung, als sie eine Beziehung zu den archetypischen Grundlagen des Seelenlebens ermöglicht und damit die heilenden Kräfte des Selbst integriert. Auf dem Höhepunkt einer seelischen Krise oder eines neurotischen Erkrankens erwacht die Eigentätigkeit der Seele und übernehmen die Archetypen die Führung der seelischen Persönlichkeit durch die Vermittlung der Anima.¹⁹⁷

Die Anima ist somit ein Faktor von höchster Wichtigkeit in der Psychologie des Mannes, da hierbei immer Emotionen und Affekte am Werk sind und alle emotionalen Beziehungen im Beruf und zu anderen Menschen verstärkt, übertrieben oder verfälscht werden.¹⁹⁸

Die Entwicklung des Seelenbildes verläuft im Übrigen in Stufen, so kann der Mann der weiblichen Seite in primitiven oder sexuell aufreizenden Frauen begegnen, auf der nächsten Stufe sind die erotisch anziehenden Frauen, die mit idealisierten Schönheitsidealen und Schwärmereien verbunden sind. Der dritte Aspekt stellt eine vergeistigte und spiritualisierte Form dar, während die vierte Stufe der Anima in der gänzlich vergöttlichten Frau erscheint.¹⁹⁹

¹⁹⁵ Jung (1991a), S. 51.

¹⁹⁶ Vgl. Hark (1990), S. 20.

¹⁹⁷ Hark (1990), S. 20-21.

¹⁹⁸ Vgl. Jung (1991a), S. 73.

¹⁹⁹ Vgl. Hark (1990), S. 20.

Der Archetypus der Anima wird bei der Interpretation von 8 ½ und dem Protagonisten Guido noch eine erhebliche Rolle im Verständnis bestimmter Sequenzen und der Charakterentwicklung spielen, vorerst soll der Blick auf das archetypische Pendant zur Anima, dem Animus, gerichtet werden.

7.2.3.2 Animus

Der Animus ist der Anima entgegengesetzte männliche Seelenbild in der Frau, das zugleich das für Erkenntnis, Unterscheidungsvermögen und Vernunft verantwortliche Prinzip darstellt. Der Animus wird durch die Erfahrungen mit dem Vater geformt und geprägt und tritt wie die Anima als innerer Seelenführer und als Bindeglied zwischen der bewussten und der unbewussten Ebene auf.

Gängige Erscheinungsbilder bzw. unbewusste Personifikationen treten vorwiegend in Träumen, Filmen oder Romanen auf, wie zum Beispiel der naturhafte oder körperbetonte Held, die nächste Stufe ist der romantische Mann, auf den der unbewusste Animus projiziert wird. Gelegentlich kann der Animus auch in Form einer spirituellen oder heiligen Überzeugung erscheinen, bis auf der vierten Stufe der Animus in Form des archetypischen Bild des alten Weisen auftritt.²⁰⁰

Eine Frau kann laut Jung durch den Animus ihre tiefere Wahrheit und neue Ideen erkennen, was zu einer Ganzwerdung bzw. Selbstfindung führen kann.²⁰¹

Mit der Definition von Anima und Animus schlägt die Analytische Psychologie vor,

that both sexes have the capacity for the full range of human experience but that culturally certain types of behaviour have been ascribed to men and women. [...] Potentially, Jungian psychology offers the opportunity for a theory of sexuality in which female and male qualities are valued equally. It is important to note that the anima or the animus tells us nothing about the psychology of the other sex – what it does shed light on is how men view women and men's sense of the feminine, and vice-versa.²⁰²

Oftmals werden die beiden Begriffe und Konzepte auch im Angesicht aktueller Gender-Diskussionen jedoch missverstanden und falsch definiert, weshalb ich an dieser Stelle noch einmal zusammenfassen möchte, was Jung unter den kontrasexuellen Archetypen Anima und Animus verstanden wissen wollte:

²⁰⁰ Vgl. Hark (1990), S. 23.

²⁰¹ Vgl. Hark (1990), S. 24.

²⁰² Hockley (2001), S. 34.

In simple terms, this represents those aspects of the personality that most typify one's gender opposite. For the male subject in Jungian terms, this is the feminine aspect or anima. For the female subject, this is the masculine aspect or animus. There is a very important point that should be stressed concerning terminology here in order that these different elements of the archetype are not confused. I use the words 'male' and 'female' to denote sex or biological difference, and the words 'masculine' and 'feminine' to denote gender construction. This is the accepted terminology in many disciplines of cultural study and marks out a crucial separation between sexual difference, with its concomitant normative biological fact, and gender difference, characterized by learned socialized attributes. [...] the common mistake in dealing with contrasexuality is that it sometimes suggests polarization of gender, as well as a naturalized notion of equivalence between gender, sex and sexuality.²⁰³

7.2.3.3 Seele und Persona

An dieser Stelle sollte der Begriff der Seele ergänzt werden, in der Jung die höchste psychische Intensität auf relativ kleinem Raum identifiziert. Die Seele ist eine innere Einstellung, die dem Unbewussten zugekehrt ist und die als das Lebendige im Menschen angesehen werden kann. Unter dem Oberbegriff der Seele fasst Jung die Seelenbilder Anima und Animus zusammen, sie stellt somit eine Art innere unbewusste Persönlichkeit dar. Sie ist klar von der Psyche als Gesamtheit aller psychischen Vorgänge abzugrenzen, da die Seele einen eigenen abgegrenzten Funktionskomplex darstellt.²⁰⁴

Das innere Gegenstück zur Seele ist die Persona, die mit der Seele in einer Wechselbeziehung steht.²⁰⁵

Die Persona beschreibt die bewusst dargestellte Seite der eigenen Person, die die Funktion einer Art Schutzmaske in der Beziehung zu anderen Menschen hat. Sie definiert damit das Erscheinungsbild oder die Rolle, die von der Gesellschaft von einer Person erwartet wird. Dies beinhaltet zum Beispiel Rollenklischees, Titel, oder Berufsbilder.

Da die Seele und die Persona im ständigen polaren Wechselspiel stehen, kommt es oft zu Spannungen, die in zwischenmenschlichen Problematiken resultieren können.²⁰⁶

²⁰³ Singh (2009), S. 127.

²⁰⁴ Vgl. Hark (1990), S. 148.

²⁰⁵ Vgl. Hark (1990), S. 123.

²⁰⁶ Vgl. Hark (1990), S. 123.

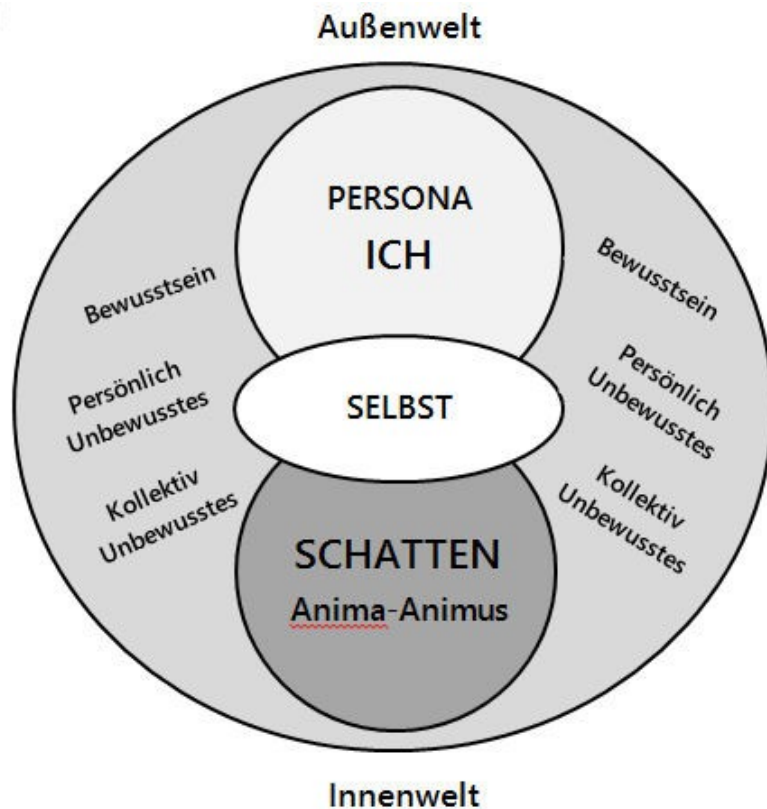


Abb. 3: Jung'sches Modell der Psyche

7.2.4 Die Bedeutung der Träume

Mit seiner Herangehensweise an den Traum hebt sich Jung entscheidend von der Freud'schen Traumpsychologie ab. Freud postuliert, dass sich traumhaftes Material aus bewussten Erfahrungen konstituiert, mit denen wir als Kind nicht umgehen konnten. Das meist sexuell gefärbte Material ist ein Resultat für die Unfähigkeit mit der ödipalen Situation zurechtzukommen und ist demnach ein Abwehrmechanismus für die Psyche, um diese Erfahrungen zu verdrängen.

Jung hingegen meint, dass der Traum wiederum nie bewusst gewesenes archetypisches Material beinhaltet und weist somit die von Freud angenommene Wunscherfüllungsfunktion des Traumes zurück.²⁰⁷

Der Traum ist ein psychisches Gebilde, das im Gegensatz zu sonstigen Bewußtseinsinhalten [sic!] nach Form und Bedeutungsgehalt anscheinend nicht in der Kontinuität der Entwicklung der Bewußtseinsinhalte liegt. Jedenfalls erscheint der Traum in der Regel als kein integrierender Bestandteil des bewußten Seelenlebens, sondern als ein mehr äußerliches, anscheinend zufälliges Erlebnis. [...] Er geht nicht, wie andere Bewußtseinsinhalte, aus einer klar ersichtlichen, logischen und

²⁰⁷ Vgl. Hockley (2001), S. 38.

emotionalen Kontinuität des Erlebens hervor, sondern ist ein Überbleibsel einer eigenartigen psychischen Tätigkeit, welche während des Schlafes stattfindet. Diese Entstehungsweise schon isoliert den Traum von den übrigen Inhalten des Bewußtseins, ganz besonders aber noch sein eigentümlicher Inhalt, der sich zu dem bewußten Denken in auffälligem Kontrast befindet.²⁰⁸

Jung kommt zur Annahme, dass der Traum ein spontanes symbolisches Selbstbildnis des aktuellen Bewusstseinszustands ist und behandelt somit Träume als aktive Elemente der Psyche. In seiner Analytischen Psychologie postuliert er somit die kompensatorische Funktion der Träume.

7.2.4.1 Kompensatorische Träume

„Wenn wir Träume richtig deuten wollen, so bedürfen wir einer gründlichen Kenntnis der momentanen Bewußtseinslage [sic!], denn der Traum enthält deren unbewußte Ergänzung.“²⁰⁹ Träume arbeiten als ausgleichende und ergänzende Größen der bewussten Lebenssituation. Gedanken, Gefühle, Wünsche, die im bewussten Leben nicht zur Gänze befriedigt werden, erscheinen im Traum.²¹⁰

Die kompensatorische Funktion des Traumes bedeutet zunächst also,

daß [sic!] das Unbewußte, als relativ zum Bewußten betrachtet, der Bewußtseinslage alle diejenigen Elemente angliedert, die am Vortage unterschwellig geblieben sind, und zwar aus Gründen der Verdrängung sowohl wie auch aus dem Grunde, daß sie einfach zu schwach waren, als daß sie das Bewußtsein hätten erreichen können. Die Kompensation ist, im Sinne der Selbststeuerung des psychischen Organismus, als zweckmäßig zu bezeichnen.²¹¹

Jung zufolge sind alle Träume in gewissem Maße kompensatorisch zum Bewusstseinsinhalt, jedoch tritt diese kompensierende Funktion lange nicht in allen Träumen zutage.²¹²

7.2.4.2 Prospektive Funktion des Traumes

Von der kompensatorischen Funktion des Traumes unterscheidet Jung die prospektive Funktion, die eine „im Unbewußten [sic!] auftretende Antizipation zukünftiger bewußter

²⁰⁸ Jung (1991b), S. 89.

²⁰⁹ Jung (1991b), S. 100.

²¹⁰ Vgl. Hark (1990), S. 100.

²¹¹ Jung (1991b), S. 106.

²¹² Vgl. Jung (1991b), S. 101.

Leistungen, etwa wie [...] eine Vorausskizzierung, ein im voraus [sic!] entworfener Plan²¹³ ist.

Die Beschreibung solcher prospektiver Träume als prophetisch weist er vehement zurück, es handelt sich lediglich um eine „Vorauskombinierung der Wahrscheinlichkeiten“.²¹⁴ Dies rührt daher, dass der Traum oftmals in einer viel günstigeren Lage als das Bewusstsein ist, wenn es um Prognosen geht, ist er doch eine Verschmelzung der unterschwelligeren Elemente wie Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühle, die im Bewusstsein mehrfach keinen Ausdruck finden.²¹⁵ Derartige Träume haben demnach das Potenzial, der bewussten Einstellung eine veränderte oder verbesserte Richtung zu geben²¹⁶, da sie oftmals auch eine warnende Bedeutung haben.²¹⁷

7.2.4.3 Initialträume

Die dritte Art von Traum, die ich an dieser Stelle vorstellen möchte, ist der Initialtraum. Unter einem Initialtraum wird „allgemein jener Traum verstanden, der beim Eintritt in eine neue Lebenssituation oder beim Neubeginn verschiedenster Art geträumt wird (z.B. zu Beginn des Berufes oder Studiums, [...] Lebensmitte usw.)“.²¹⁸

Jung verwendet den Initialtraum als Anfangstraum am Beginn der analytischen Therapie, da im Initialtraum verursachende Faktoren für Neurosen oder generell für schwierige Lebenssituationen ausgemacht werden können.²¹⁹

7.2.5 Individuationsprozess

Jenes Konzept, das die Analytische Psychologie als solches umspannt und vereint, wird von Jung als der Individuationsprozess bezeichnet.

Anhand der Erstellung von Mandalas versucht Jung dem Zustand seines Selbst eine Bildgestalt zu verleihen.

Meine Mandalabilder waren Kryptogramme über den Zustand meines Selbst, die mir täglich zugestellt wurden, Ich sah wie das Selbst, d.h. meine Ganzheit, am Werke war. Das konnte ich allerdings nur andeutungsweise verstehen; jedoch schienen mir

²¹³ Jung (1991b), S. 106.

²¹⁴ Jung (1991b), S. 107.

²¹⁵ Vgl. Jung (1991b), S. 107

²¹⁶ Vgl. Jung (1991b), S. 108.

²¹⁷ Vgl. Hark (1990), S. 100.

²¹⁸ Hark (1990), S. 82.

²¹⁹ Vgl. Hark (1990), S. 83.

die Zeichnungen schon damals hochbedeutsam, und ich hütete sie wie kostbare Perlen. Ich hatte das deutliche Gefühl von etwas Zentralem, und mit der Zeit gewann ich eine lebendige Vorstellung des Selbst.²²⁰

Ich weiß nicht mehr, wieviele [sic!] Mandalas ich damals gezeichnet habe. [...] Während ich daran arbeitete, tauchte immer wieder die Frage auf: ‚Wohin führt der Prozeß [sic!], in dem ich stehe?‘ [...] Ich wußte aus eigener Erfahrung, daß ich von mir aus kein Ziel hätte wählen können, das mir vertrauenswürdig erschienen wäre. [...] Ich wurde gezwungen, den Prozeß des Unbewußten selber durchzumachen. Ich mußte mich zuerst von dem Strom mitreißen lassen, ohne zu wissen, wohin er mich führen würde. Erst als ich die Mandalas zu malen anfing, sah ich daß alles, alle Wege, die ich ging, und alle Schritte, die ich tat, wieder zu einem Punkte zurückführten, nämlich zur Mitte. Es wurde mir immer deutlich: das Mandala ist das Zentrum. Es ist der Ausdruck für alle Wege. Es ist der Weg zur Mitte, zur Individuation.²²¹

Jung definiert durch die Erfahrung mit dem Erstellen der Mandalas das Ziel der psychischen Entwicklung, nämlich das Selbst und die Selbstfindung, die eine nicht-lineare Entwicklung darstellt. Der Individuationsprozess beschreibt folglich einen psychischen Reifungs- und Wandlungsprozess, der gleichzusetzen ist mit einer Art Selbstverwirklichung oder persönlichen Ganzwerdung. Dies meint die Ausbildung einer individuellen Persönlichkeit und das Herauswachsen der Individualität aus kollektiven Normen und psychischen Strukturen.²²² „When all of the disparate elements of the psyche are integrated and balanced, the individual is psychologically healthy. We do this by getting in touch with our archetypes.“²²³

Das Bewusstsein spielt hierbei eine tragende Rolle, ist es doch dazu da, den Prozess zu kontrollieren und korrigieren, auch wenn der Prozess grundsätzlich vom archetypischen Herz der Psyche ausgelöst und ausgetragen wird.

Die Individuation umfasst die Auseinandersetzung mit und Akzeptanz der Archetypen des Schattens, sowie auch der Anima und des Animus, die in das Bewusstsein und die Verhaltensweisen integriert werden müssen.²²⁴

„Individuation is not about becoming a perfect person, but is about accepting the imperfections and oppositions that are latent in the psyche“²²⁵ und stellt einen Prozess dar, den nicht nur ein Individuum durchlaufen kann, sondern auch ganze Kulturen.

²²⁰ Jung (1992), S. 199.

²²¹ Jung (1992), S. 200.

²²² Vgl. Hark (1990), S. 79.

²²³ Indick (2004), S. 19.

²²⁴ Vgl. Hockley (2001), S. 42.

²²⁵ Hockley (2001), S. 43.

An dieser Stelle möchte ich die Ausführungen zur Jung'schen Analytischen Psychologie beenden und mit der Vorstellung des dritten Protagonisten dieser Arbeit, Federico Fellini, fortfahren.

In diesem Zusammenhang möchte ich nochmals darauf hinweisen, dass die Ausführungen zur den Schulen Freuds und Jungs inhaltlich natürlich nicht vollständig sind und nur in Auszügen bzw. schwerpunktmäßig in Hinblick auf den praktischen Teil vorgestellt werden konnten. Eine intensivere Auseinandersetzung mit den tiefenpsychologischen Inhalten kann aufgrund der enormen Bandbreite an Thesen und der weitläufigen Materie in dieser Arbeit nicht vollzogen werden. Zudem liegt der Schwerpunkt der vorliegenden Abhandlung auf der filmwissenschaftlichen Perspektive auf die Psychoanalyse bzw. vice-versa und nicht auf der Erläuterung einzelner tiefenpsychologischer Thesen. Die bisher dargebotenen Schilderungen werden im praktischen Teil in der Analyse zur interpretativen Arbeit mit den Werken Fellinis herangezogen, weshalb eine überblicksmäßige Einführung in einzelne Annahmen von äußerster Dringlichkeit war.

8 Federico Fellini

8.1 Biographie und künstlerischer Werdegang

Federico Fellini wird am 20. Januar 1920 in Rimini geboren, wo er seine Kindheit und Jugend bis 1938 verbringt. Über seine Kindheit gibt Fellini selbst sehr wenig preis, sie lässt sich lediglich anhand der fragmentarischen Darstellungen und Rekonstruktionen in seinen Filmen erahnen.²²⁶

Mit 18 Jahren beschließt er die Stadt zu verlassen. Es schlägt ihn zuerst nach Florenz, wo er für die humoristische Zeitung *420* arbeitet, ein Jahr später zieht er nach Rom um sich an der Fakultät für Rechtswissenschaften an der Universität Rom einzuschreiben. Das Studium schließt er jedoch nie ab.²²⁷

Fellini beschäftigt sich in dieser Zeit weniger mit dem Kino, gegenüber welchem er zu Beginn kein sonderlich großes intellektuelles Interesse zeigt und sich überdies aus politischen Gründen weigert, auf das von Mussolini ins Leben gerufene *Centro sperimentale di Cinematografia di Roma* zu gehen. Sein Interesse gilt vielmehr Karikaturen und Comics.

²²⁶ Vgl. Tornabene (1990), S. 9.

²²⁷ Vgl. Bondanella (1994), S. 22.

Diese Ausformungen der italienischen Massenkultur sollten einen maßgeblichen Einfluss auf seine intellektuelle und künstlerische Entwicklung nehmen²²⁸, da diese bereits in seiner Jugend in Rimini wegweisend für seine stilistische Entwicklung waren und er sich dem Medium bzw. der Kunstform gegenüber auch viele Jahre später noch als dankbar erweist.²²⁹

Nicht minder wegweisend sollte sich die Zeit in der Redaktion von *Marc'Aurelio* herausstellen. *Marc'Aurelio* war eine in Rom niedergelassene italienische Satirezeitung, die zweimal wöchentlich publiziert wurde und satirische Rubriken, Karikaturen und Illustrationen umfasste. Der junge Fellini fasst Fuß in der Branche und wird schnell für seine humoristischen Karikaturen und Zeichnungen bekannt. Er macht dabei auch innerhalb der Redaktion zahlreiche künstlerische und kreative Bekanntschaften, die ihn später auch dem Kino näher bringen sollten. Die Redaktion wurde als eine „specie di laboratorio e palestra d'allenamento per nuovi talenti come futuri sceneggiatori e registi“²³⁰ angesehen, zahlreiche seiner Kollegen haben bereits Kontakte mit Filmemachern und Künstlern. Viele seiner dort entstandenen Rubriken und Zeichnungen nehmen retrospektiv bereits zahlreiche Elemente, Figuren und Szenarien seiner zukünftigen Filme vorweg, der kreative Austausch innerhalb der Redaktion ist rege und prägt Fellinis spätere Arbeitsmoral und sein Verständnis von Zusammenarbeit an künstlerischen Projekten.

Sein Übergang vom Journalismus zur Mitarbeit an Drehbüchern ergibt sich als direkte Konsequenz seiner Position bei *Marc'Aurelio* und seiner Tätigkeit als Radiodramaturg, da die Autoren der Zeitschrift regelmäßig die Drehbücher aus der *Cinecittà*²³¹ mit Dialogen und Gags anreicherten. Unter ihnen fungiert auch Fellini als solch ein Gag-Schreiber.²³² Zeitgleich lernt er Giulietta Masina (1921 – 1994), die ihn bis an sein Lebensende treu begleiten und zahlreiche Rollen in seinen Filmen übernehmen sollte, kennen und heiratet sie 1943. 1945 lernt er Roberto Rossellini (1906 – 1977) kennen und fasst als Drehbuchautor für *Roma, città aperta* erstmals Fuß im kinematographischen Milieu.²³³ Fellini macht seine ersten filmischen Schritte auf neorealistischem Boden. Die Zusammenarbeit sollte sich bei *Paisà* fortsetzen und auch Luchino Visconti (1906 – 1976) holt sich Fellini wenige Jahre später für die Drehbücher von *La terra trema* und

²²⁸ Vgl. Bondanella (1994), S. 23-24.

²²⁹ Vgl. Fellini/Keel (2005), S. 36.

²³⁰ Bondanella (1994), S. 35.

²³¹ Anm.: Die Cinecittà ist ein von Benito Mussolini ins Leben gerufener Filmstudiokomplex in Rom, in dem Fellini später zahlreiche seiner Filme dreht.

²³² Vgl. Bondanella (1994), S. 49.

²³³ Vgl. Bondanella (1994), S. 51.

Ladri di biciclette ins Boot, bis er schlussendlich 1950 zum ersten Mal Co-Regie für *Luci del varietà* und 1952 alleinige Regie für *Lo sceicco bianco* übernimmt. Der Weg zu einem international beachteten und renommierten Filmregisseur ist geebnet.

Das frühe fellinianische Werk geht in weiterer Folge über die neorealistische Strömung hinaus und umfasst zudem international bekannte Filme wie *I vitelloni* (1953) und reicht bis *Le notti di Cabiria* (1957)²³⁴, mit welchem Fellini sogleich seinen ersten *Academy Award* für den besten fremdsprachigen Film gewinnt. Der Bruch mit dem Neorealismus vollzieht sich während dieser Phase mit *La strada* (1954), wo er sich nahezu gänzlich vom Wahrheitsanspruch des Neorealismus entzieht²³⁵ und dafür scharfe Kritik erntet. Kritiker werfen ihm vor, „die Grundsätze des Neorealismus verraten zu haben. Seine in *La strada* eingebrachte persönliche Weltsicht hätte die Wirklichkeit entstellt und sei daher filmisch verwerflich.“²³⁶

Vielmehr befand er sich mitten in der Aufbauphase seiner persönlichen – von Träumen, Erinnerungen und Visionen geprägten – Filmwelt, in der das äußere Erscheinungsbild von Realität nur eine kulissenhafte, höchstens jedoch symbolträchtige Rolle spielte. Fellini konnte immer weniger mit dem neorealistischen Dogma der Darstellung sozialer Wirklichkeit anfangen; ihn interessierte zunehmend die psychologische Wirklichkeit des Menschen, die Poesie der Innerlichkeit – wobei er als Nächstliegendes natürlich von seinem eigenen Seelenleben ausging.²³⁷

Mit *La dolce vita* aus dem Jahre 1959 verzeichnet Fellini wohl einen seiner durchschlagendsten Erfolge und schafft sich mit dem Werk ein künstlerisches Manifest. Gleichzeitig sieht sich der mittlerweile 40-jährige Regisseur mit einem starken Drang zu Veränderung konfrontiert. Er verliert, wie eben erwähnt, zunehmend das Interesse am Kino als Abbild der Realität und fasziniert sich immer mehr für das menschliche psychische Innenleben und begibt sich auf die „ricerca della migliore espressione del proprio personale mondo della fantasia.“²³⁸

Auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen stößt Fellini auf das Œuvre des Tiefenpsychologen Carl Gustav Jung, welches seinen Zugang zur Kinematographie und deren Gestaltungsmöglichkeiten nachhaltig prägen und beeinflussen sollte, wie ich im nachfolgenden Kapitel 8.2 genauer veranschaulichen werde.

²³⁴ Vgl. Kezich (2009), S. 11.

²³⁵ Vgl. Tornabene (1990), S. 29.

²³⁶ Tornabene (1990), S. 32.

²³⁷ Tornabene (1990), S. 29.

²³⁸ Bondanella (1994), S. 171.

Aus der Beschäftigung mit dem tiefenpsychologischen Theoriegebäude resultiert der für diese Arbeit ausgewählte Film *8 ½* (1963), der Fellini seinen zweiten *Academy Award* als bester fremdsprachiger Film einbringt. Der Traum soll von da an eine Konstante seiner künstlerischen Arbeit werden und kennzeichnet an diesem Punkt einen wesentlichen Einschnitt im fellinianischen Filmschaffen und in der kreativen Herangehensweise. Diese Phase setzt sich mit *Giulietta degli spiriti* (1965) fort, der als zweiter Film im Zentrum des praktischen Teils der vorliegenden Arbeit steht. Überdies gilt der Film aus kinemato-graphisch-technologischen Gründen als Meilenstein in Fellinis Werk, da er der erste in Farbe gedrehte Film von ihm ist. Es folgen, trotz einiger persönlicher und künstlerischer Höhen und Tiefen, weitere Erfolge wie *Roma* (1972) oder *Amarcord* (1973), die bereits Teil seines Spätwerkes sind. 1984 trifft er überdies die Entscheidung, zwei Werbespots für Campari® und Barilla® zu drehen, was zunächst im direkten Widerspruch zu seiner Einstellung gegenüber dem Film steht. Seine Intention ist es jedoch, auch Talente des nationalen Kinobetriebs davon zu überzeugen, dass Werbung gedreht werden kann, die die jeweiligen stilistischen Interessen des Regisseurs berücksichtigt, ohne Abstriche in der künstlerischen Kreativität und Integrität zu machen.²³⁹

Die Karriere von Fellini ist von Beginn an ein “fiume irrequieto che ha conosciuto anse, interruzioni e forti correnti favorevoli; una carriera segnata da tanti cambiamenti, piccole e grandi rivoluzioni da Luci del varietà in poi.”²⁴⁰

Das fellinianische Schaffen, das seinen Ausgang im neorealistischen Milieu nimmt, lässt sich zu Beginn an eher als instinktgeleitet beschreiben, während er in einer zweiten Phase mit der Jung'schen Psychologie in Kontakt kommt und diese von da an als Leitlinie für seine Arbeit gilt. Die Welt der Träume wird für ihn zur Konstante und er besinnt sich auf seine Erinnerungen an die eigene Vergangenheit. Er ist davon überzeugt, dass Kino eigentlich aus der poetischen und persönlichen Fantasie entspringt, aus unserem Inneren.²⁴¹ „Sognare e fare film, erano qualcosa di inestricabile e di unico – in una parola, erano il suo modo di essere.“²⁴²

Mit seinem letzten Film *La voce della luna* beschließt und besiegelt er sein abwechslungsreiches und umfassendes Werk, welches die italienische Filmgeschichte und deren internationale Rezeption nachhaltig prägt.

²³⁹ Vgl. Bondanella (1994), S. 19-20.

²⁴⁰ Bondanella (1994), S. 348.

²⁴¹ Vgl. Bondanella (1994), S. 348.

²⁴² Bondanella (1994), S. 348.

Nachdem Fellini 1993 den *Academy Award* für sein Lebenswerk entgegennehmen durfte verstarb er noch im selben Jahr an den Folgen eines Herzanfalls.

Der Auseinandersetzung Fellinginis mit tiefenpsychologischen Ansätzen, die in seinem Schaffen als ein markanter Wendepunkt betrachtet werden kann, wird nun im folgenden Kapitel besondere Aufmerksamkeit geschenkt und gilt als Ausgangspunkt für den praktischen Interpretationsteil.

8.2 Der Einfluss Carl Gustav Jungs auf das fellinianische Œuvre

Für Jung hege ich ein Vertrauen und eine Bewunderung, die keine Grenzen kennt. [...] Wenn ich nur kurz über Jung spreche, werde ich der Tiefendimension, der ausschlaggebenden Bedeutung, die diese Begegnung für mich hatte, zwangsläufig nicht wirklich gerecht. Was kann ich darüber sagen? Es wär als täte sich ein unbekanntes Panorama auf, als entdeckte ich neue Perspektiven, aus denen man das Leben betrachten kann, die Möglichkeit, seine Erfahrungen mutiger und in größerem Umfang zu nutzen, viele Energien und Materialien wiederzugewinnen, die unter den Trümmern von Ängsten, unbewußt [sic!] Gebliebenem, unbeachteten Wunden begraben waren. Was ich an Jung so grenzenlos bewundere, ist, daß er einen Berührungspunkt von Wissenschaft und Magie, Rationalität und Phantasie entdeckt hat. [...] Meine Bewunderung für Jung gleicht der für einen älteren Bruder, der mehr weiß als man selbst und einen das lehrt. Es ist die Bewunderung, die man einem der großen Weggefährten dieses Jahrhunderts schuldet: dem Wissenschaftler, der zugleich ein Seher ist.²⁴³

Nach dem bahnbrechenden Erfolg von *La dolce vita* gelangt Fellini an einen Wendepunkt in seiner Karriere. Er trifft die Entscheidung, neue Erzähl- und Gestaltungstechniken in seine Arbeit zu integrieren und findet in den Ideen und Thesen den Schweizer Carl Gustav Jungs eine Weltanschauung und Gesinnung, die ihn für den Rest seines Lebens prägen und ihm als Inspirationsquelle und systemische Stütze für seine kreativen Vorhaben dienen sollte.

Indeed it seems apparent that Jung's writings provided Fellini with intellectual support for attitudes Fellini had arrived at on his own and with an iconography that Fellini could put to work in his movies, particularly those with dreams in them or with dreamlike qualities.²⁴⁴

Fellini ist wie Jung davon überzeugt, dass Träume und Fantasien und deren Manifestationen, die wir von Kindheit an bis ins Erwachsenenalter hegen, Zugang zum kollektiven Unbewussten verschaffen, das allen Menschen eigentümlich ist. Dies bringt Fellini zu der

²⁴³ Fellini/Keel (1984), S. 146-147.

²⁴⁴ Stubbs (2006), S. 38.

Auffassung, dass es mittels dem Medium Film möglich sei, mit dem Publikum auf einem unterschwelligen Niveau über dieses kollektive Unbewusste zu kommunizieren.²⁴⁵

Zudem sieht sich Fellini durch die Jung'sche Sichtweise des Symbols als archetypisches Bild des Unbewussten in seiner Rolle als Künstler privilegiert: Als Film- und Bildschaffender ist es legitim, diese Bilder auf einer künstlerisch-emotiven Ebene, anstatt einer logisch-rationalen Ebene zu realisieren und kreieren.²⁴⁶

Für Fellini stellen Jungs Auffassungen demnach kein philosophisches System oder ein striktes psychologisches Grundgerüst dar, sondern sie bieten ihm vielmehr eine intellektuelle Rechtfertigung, seinen persönlichen und inneren Ressourcen, wie die Fantasie und Vorstellungskraft, mehr Platz in seiner Kunst einzuräumen und diesen Komponenten mehr Vertrauen entgegenzubringen.²⁴⁷ Trotz neuer Erzähltechniken ist er davon überzeugt, im tiefsten Inneren eines jeden Zusehers verstanden zu werden (auch wenn dies oftmals nur unbewusst und auf einer latenten Ebene passiert und einer detaillierten Analyse bedarf, wodurch dieser Arbeit eine legitime Daseinsberechtigung eingeräumt wird.)

Fellini ist nach *La dolce vita* auf dem Weg, das Kino stilistisch zu revolutionieren und inhaltlich neue Impulse zu setzen. Während der Neorealismus sich thematisch auf den sozialen Alltag bezieht, besinnt sich Fellini vermehrt auf die Darstellung des inneren Seelenlebens und wendet sich dem Individuum und seiner Gefühlswelt zu. Diese Hinwendung zum menschlichen Inneren geht unmittelbar aus der Freundschaft mit dem deutschen Psychoanalytiker Dr. Ernst Bernhard, einem Schüler Jungs, hervor.²⁴⁸

Bernhard (1896 – 1965) kam als Emigrant aus Berlin nach Rom, der sich vor der Judenverfolgung durch die Nationalsozialisten 1936 in Mussolinis Italien in Sicherheit bringen konnte.²⁴⁹

Bei ihren Zusammenkünften spricht Fellini regelmäßig mit Bernhard über die Ideen Jungs, ohne sich jedoch selbst einer Therapie bei ihm zu unterziehen. Durch Bernhard kommt Fellini seinem intellektuellen Mentor zunehmend näher und findet einen Rahmen, in welchem sich seine künstlerischen Ansprüche verwirklichen lassen.²⁵⁰

Die Gespräche der beiden resultieren beispielsweise in einem *quaderno dei sogni*, welches Fellini in dieser Zeit zusammenstellt und worin er seine Träume zu illustrieren und zu deuten versucht. Bernhard ermutigt den Maestro dazu, seine „Träume und Visionen so

²⁴⁵ Vgl. Bondanella (1994), S. 172.

²⁴⁶ Vgl. Bondanella (1994), S. 173.

²⁴⁷ Vgl. Bondanella (1994), S. 173.

²⁴⁸ Vgl. Tornabene (1990), S. 44.

²⁴⁹ Vgl. Koebner (2008), S. 142.

²⁵⁰ Vgl. Stubbs (2006), S. 40.

ernst zu nehmen, wie ‚äußere‘ Konfrontationen mit der Realität: als Entdeckung einer anderen Realität.“²⁵¹ In Verbindung mit seinem karikaturistischen Können entwickeln sich die Aufzeichnungen zu vorbereitenden Skizzen und Entwürfen für spätere Filme.²⁵² Da Jungs Analytische Psychologie vor allem auf Bildern beruht, bietet sie Fellini neue Möglichkeiten in der visuellen Verwirklichung seiner Träume und Vorstellungen, weil sie sich gut auf den Film bzw. in filmische Narrative und Gestaltungsmöglichkeiten übersetzen lässt.²⁵³

Inwiefern Fellini die Jung’schen Thesen auf sein Werk übersetzt hat, welchen enormen Einfluss diese auf sein künstlerisches Schaffen und seine narrative Komposition hatten und wie es Fellini gelingt, den Film als ein Werkzeug zur Untersuchung der menschlichen Psyche zu nutzen, soll im folgenden praktischen Teil C der Arbeit anhand der psychoanalytischen Filminterpretationen der Werke *8 ½* und *Giulietta degli spiriti* gezeigt werden.

²⁵¹ Koebner (2008), S. 142.

²⁵² Vgl. Bondanella (1994), S. 174.

²⁵³ Vgl. Hockley (2001), S. 24.

Teil C. Praktischer Teil: Psychoanalytische Interpretationen

Der hier folgende Teil der Arbeit widmet sich der praktischen und interpretativen Auseinandersetzung. Sämtliche Erläuterungen, die im Theorieteil vorgenommen wurden, werden nun auf praktischer Ebene auf die beiden Filme und deren psychoanalytischer Interpretation angewandt.

Zunächst werden analytische Konzepte zur Interpretation von Filmen dargestellt, um zu zeigen, von welchen Konzeptualisierungen in der praktischen analytischen Arbeit an und mit Film ausgegangen werden kann. Im Anschluss werden die methodischen Vorgangsweisen genauer dargelegt, um zu demonstrieren, wie sich die eingangs erwähnte filmische Trias in einer praktischen Herangehensweise für die Filminterpretation umstrukturieren und anwenden lässt und so zu einer Filmpsychoanalyse führen kann.

Jedoch sollte an dieser Stelle festgehalten werden, dass nicht zwangsweise alle angeführten Konzeptualisierungen oder methodischen Optionen in einer filmischen Analyse angewendet werden müssen, so wie es auch in meiner Interpretation nicht der Fall sein wird. Es werden in diesem Kapitel zwecks der Vollständigkeit jedoch alle möglichen Bearbeitungsansätze für eine derartige Auseinandersetzung mit Film angeführt, um ein kompaktes methodisches Repertoire für weiterführende Interpretationen zur Verfügung zu stellen und um die Vorgangsweise individuell und spezifisch auf das jeweilige Werk abstimmen zu können.

Die abschließenden Kapitel dieses dritten Abschnitts sind demnach der Interpretation der ausgewählten Werke *8½* und *Giulietta degli spiriti* von Federico Fellini gewidmet, in denen die theoretischen Grundlagen und methodisch-analytischen Anleitungen ihre Zusammenkunft finden. Die Interpretationen sollen eigens erprobte Beispiele für die psychoanalytisch-interpretative Arbeit mit Film darstellen und zeigen, wie Filme anhand psychoanalytischer Konzepte in ihrer Bedeutung entschlüsselt bzw. wie bestimmte Szenen, Sequenzen, Handlungen und Charakterentwicklungen tiefenpsychologisch eruiert werden können.

Die zugrundeliegende Intention ist es hierbei, einen Erkenntnisgewinn gegenüber den ausgewählten Filmen zu gewähren, indem das Narrativ tiefgehend herausgearbeitet wird. Es wird versucht, aufzuzeigen, welchen Einfluss die Beschäftigung mit der Tiefenpsychologie tatsächlich auf Fellinis Werk genommen hat und wie demnach seine Filme anhand einzelner Sequenzen verstanden werden können (auch wenn dies vielleicht nicht vollauf

in seinem künstlerischen Interesse gewesen wäre). Die Interpretation soll so einen Beitrag zum filmwissenschaftlichen Arbeiten leisten.

9 Psychoanalytische Konzeptualisierungen von Filmen nach Schneider

Die folgenden Konzeptionen sollen als Leitmotive für die psychoanalytische Interpretation von Fellinis Werken dienen. Vor einer solchen Interpretation muss die Überlegung angestellt werden, wie der zu interpretierende Film konzeptualisiert werden kann, um den psychoanalytischen Zugang zu legitimieren und anwendbar zu machen. Die unterschiedlichen Möglichkeiten der Konzeptualisierung, die im Folgenden vorgestellt werden, sind jedoch unabhängig von der jeweiligen Methodik der psychoanalytischen Filminterpretation zu verstehen. In der Analyse werden die Konzeptualisierungen je nach Adäquatheit auf die konkrete Methodik abgestimmt und legitimiert.

9.1 Film als Gegenstand oder als Quasi-Person

Filme werden in der Regel als zeitlich ausgedehnte Wahrnehmungs- und Erlebnisobjekte gesehen, zu denen wir über die Sinnesmodalitäten des Sehens und Hörens Zugang gewinnen und die darüber hinaus in uns eine Reihe von emotional-kognitiven Reaktionen auslösen. Möchte man Filme psychoanalytisch genauer verstehen, wendet man sich ihnen weiter zu und sucht beispielsweise über ihre Gestaltung oder ihren Inhalt sowie deren Wechselspiel im Verständnis weiterzukommen. Der Film wird zum Objekt der theoretischen Neugierde, ein Gegenstand.²⁵⁴ Um den komplexen Gegenstand, den Film als Filmganzes, theoretisch fassen zu können, können Filme nach Schneider als Quasi-Personen aufgefasst werden. Das Filmerleben wird in der Konzeptualisierung eines Films als quasi-personales Gegenüber analog zur ersten Begegnung mit einem Patienten angesehen. Gleichsam geht es in der klinischen Situation darum, die Begegnung mit dem Gegenüber Film zu verstehen: Wer ist dieses Gegenüber und was bedeutet es für mich? Schneider geht es hierbei aber lediglich um die Struktur eines sich in der Zeit entfaltenden Verstehensprozesses, der durch häufiges Wieder-Sehen des Filmes vorangetrieben werden kann. Das Interpretationsverständnis ist als solches ein prozessuales.²⁵⁵

²⁵⁴ Vgl. Schneider (2008), S. 20.

²⁵⁵ Vgl. Schneider (2008), S. 21.

Augenscheinlich in Bezug auf die Analyse des Films *8 ½* ist hierbei beispielsweise die Oberflächenstruktur des Werkes, die durch Brüche im narrativen Hauptstrang gekennzeichnet ist und Einblick in die psychischen Tiefen des Protagonisten Guidos gibt, welche ihre Bedeutung oftmals nicht augenblicklich, sondern erst im Laufe der Zeit entfalten. Wie auch in der klinischen Situation ist eine langfristige bzw. wiederholte Reflexion über das Gegenüber notwendig.

9.2 Film als Wirk-Mittel zur Erzielung von Zuschauerreaktionen

Bei dieser Konzeptualisierung steht die Wirkkraft von Filmen im Zentrum. Die Filme werden hierbei im Hinblick darauf betrachtet, dass sie im Zuschauer Wirkung hervorrufen. Es wird untersucht, in welcher Weise bzw. mit welchen Mitteln die Wirkungen hervorgerufen werden. Oftmals werden Filme als Wirk-Mittel mit einer bewussten Intention des Regisseurs inszeniert und können beispielsweise als Produkte der Unterhaltungsindustrie zur Befriedigung bestimmter Bedürfnisse der Zuseherinnen und Zuseher fungieren. Psychoanalytisch gesehen handelt es sich bei jenen Wünschen und Phantasien um Onnipotenzphantasien, Angstlust oder voyeuristische und exhibitionistische Phantasien.²⁵⁶

Diese angesprochene Wirkkraft erzielt Fellini in *8 ½* sowie auch in *Giulietta degli spiriti* durch den unerwarteten Einschub von Tagträumen und Sequenzen, die die Narration unterbrechen, aber grundlegend für das Verstehen der Charaktere und deren Wünsche sind.

9.3 Filme als Symptome: Regisseur

Schneider verwendet den Begriff des Symptoms nicht in seiner engeren Bedeutung als Anzeichen für eine Krankheit, sondern im semiotischen Sinne als Anzeichen bzw. Kennzeichen für etwas Ausgewähltes im Allgemeinen. In diesem Kontext greift er den Regisseur als solches Symptom auf.

Die Symptom-Konzeptualisierung kann einerseits dazu beitragen, das Werk ausgehend vom Wissen über den Künstler besser verstehen zu können, andererseits kann anhand des Werkes etwas über den Künstler herausgefunden werden. Filme können als Lösungsversuche des Regisseurs für dessen innere Konfliktlagen verstanden werden, analog zu ei-

²⁵⁶ Vgl. Schneider (2008), S. 21.

nem neueren psychoanalytischen Verständnis des Träumens und des Traums als unbewusstes Denken, welches ebenfalls als Lösung emotionaler Konflikte dienen kann.²⁵⁷ Diese Sichtweise wird der pathographischen Perspektive entgegengestellt, die in der Psychoanalyse lange dominierend war, jedoch nicht zwangsläufig aus dem psychoanalytischen Verständnis von Kunst folgt. Unter dem pathographischen Gesichtspunkt werden im Werk die pathogenen Anteile ausfindig gemacht, die aus biographischen Angaben erschlossen werden können, um eine Beziehung zwischen pathologischen Persönlichkeitsaspekten des Regisseurs und dem Werkinhalt hervorzubringen.²⁵⁸

9.3 Filme als Symptom: Soziokulturelles Vor- und Unbewusstes

Filme können als Oberflächenphänomene verstanden werden, die tieferliegende vor- oder unbewusste soziokulturelle Konflikte und Phantasien artikulieren und die durch psychoanalytische Reflexion an die Oberfläche gebracht werden. Sie können, gemäß C. Levi-Strauss als „Ausdruck der kulturellen Mythologie einer Zeit aufgefaßt [sic!] und interpretiert“²⁵⁹ werden. Probleme und Konflikte, die in der Realität nicht gelöst werden können, werden in Filme transformiert und können demnach eine Wunscherfüllungsfunktion haben.²⁶⁰

9.4 Film als psychoanalytischer Gegenstand: Bedeutung

Filme können dahingehend konzeptualisiert werden, „dass sie mit ihren Mitteln psychoanalytische Theorie-Szenarien darstellen.“²⁶¹ Der Regisseur wird also als ein im Medium des Films arbeitender impliziter Analytiker konzeptualisiert. Schneider spricht hierbei vom Regisseur als Visu-Psychoanalytiker.²⁶²

Das Medium Film stellt in dieser Konzeptualisierung demnach die Mittel zum adäquaten Verständnis der psychoanalytischen Konzepte zur Verfügung.

In 8 ½ werden psychoanalytische Konzepte wie beispielsweise der Ödipuskomplex in ganz eindeutiger Manier inszeniert, was an folgendem kurzen Beispiel nachvollzogen

²⁵⁷ Vgl. Schneider (2008), S. 23-24.

²⁵⁸ Vgl. Chasseguet-Smirgel (1988), S. 50.

²⁵⁹ Schneider (2008), S. 24.

²⁶⁰ Vgl. Schneider (2008), S. 24.

²⁶¹ Schneider (2008), S. 25.

²⁶² Vgl. Schneider (2008), S. 25.

werden kann: Guidos Mutter küsst ihn in einer Traumszene leidenschaftlich, während in der nächsten Sekunde, als die Frau den Kopf zurückzieht, bereits seine Frau Luisa an die Stelle der Mutter getreten ist.

9.5 Film als psychoanalytischer Gegenstand: Faktur

Als Faktur wird die formale Mach-Art eines Filmes bezeichnet, ergo die Darstellungsweise, in der der Inhalt des Films präsentiert wird. Der Film wird demnach als Analogie zu psychischen Prozessen gesehen, so korreliert beispielsweise eine Großaufnahme (close-up) im Film oftmals mit einem Aufmerksamkeitsmoment.²⁶³

Die Betrachtung der Faktur wird meist dann relevant, wenn der Film aus dem herkömmlichen Schema des narrativen Films herausfällt. Dies trifft vor allem auf jene Filme zu, die in der surrealistischen Tradition stehen.

10 Filmpsychoanalytische Methoden

Für die methodische Vorgehensweise zur Interpretation der ausgewählten Filme habe ich mich nach reichlicher Reflexion über meine eigene intuitive Interpretationstätigkeit für eine Kombination zweier Methoden entschieden, die aufeinander aufbauend und durch analytisches Vorgehen zu aussagekräftigen und nachvollziehbaren Thesen zu schwierigen oder latenten Bedeutungsebenen der Filme führen sollen. Zunächst wird ein elementarer interpretativer Zugang zum Film von Werner Faulstich verfolgt, um diesen mit einer tiefergreifenden und spezifischeren Interpretationstätigkeit nach den Ansätzen des Psychoanalytikers Gerhard Schneider zu ergänzen. Beide Zugänge werden zunächst separat vorgestellt und anschließend für die Interpretation adaptiert und zusammengeführt.

²⁶³ Vgl. Schneider (2008), S. 27.

10.1 Methodischer Ansatz I: Faulstich

Faulstich macht darauf aufmerksam, dass beim psychologisch-psychoanalytischen Zugriff als Methode das Erkenntnisinteresse darin besteht, aus dem Manifesten eines Films dessen latente Bedeutung ausfindig zu machen. Die psychologische Filminterpretation setzt zunächst bei uns selber als Zuseher an und fordert zur Selbstanalyse auf. Der Film gleicht einem Ereignis, das ähnlich dem Traum als Ausdruck von unbewussten Verdrängungen, Ängsten oder Wünschen angesehen werden kann. Einzelne Gründe dafür wurden bereits im theoretischen Teil erörtert. Hier kommen die Begriffe *manifest* und *latent* zum Tragen. Das Latente ist die Wahrheit darüber, was und warum es verdrängt wurde, das Manifeste hingegen beschreibt die Gestalt, in der das Latente ins Bewusstsein tritt.²⁶⁴ Freud bezeichnet diesen Prozess als Traumarbeit.

Der Film eignet sich für solch ein Unterfangen insofern sehr gut, als er Ähnlichkeiten²⁶⁵ zum Traumerleben aufweist, wie bereits in Punkt 3.4 diskutiert wurde. Die Eigenaktivität ist beim gängigen Nacht-Traum jedoch stärker als beim Kunst-Traum, wird dieser ja vom Regisseur vorgegeben.²⁶⁶

Die psychologisch-psychoanalytische Filminterpretation arbeitet prinzipiell wie die Traumanalyse und es werden die folgenden von Faulstich formulierten methodischen Schritte²⁶⁷ verfolgt, die von der manifesten Seite des Traums bzw. des Films ausgehen und die ich auch als elementarste Ansatzpunkte für die Interpretation der Werke Fellinis heranziehen werde.

1. Wie verläuft die Story bzw. der Traum an der Oberfläche? Was ist mir als Zuschauer in Erinnerung geblieben und welche Gestalt des Geschehens ist mir im Kopf geblieben?
2. Welche Unterschiede gibt es zwischen dem von mir spontan nach der ersten Filmrezeption erinnerten subjektiven Film und dem objektiven systematisch rekonstruierten Film? Wie verhält sich die Story zur systematischen Rekonstruktion des Films anhand wiederholter Filmrezeption?
3. Welche Fragen ergeben sich aus der Differenz des emotionalen Filmerlebens und der systematisch rationalen Filmrekonstruktion? Gibt es auf der manifesten Ebene des Films Brüche oder offene Fragen, ist die Geschichte unlogisch? Wird sie, gemessen an der Realität, unglaubwürdig oder unverständlich? Unlogische Stellen

²⁶⁴ Vgl. Faulstich (1988), S. 67.

²⁶⁵ Vgl. Faulstich (1988), S. 67.

²⁶⁶ Vgl. Faulstich (1988), S. 68.

²⁶⁷ Vgl. Faulstich (1988), S. 68-69.

oder Brüche können drei verschiedene Erklärungen haben: (1) Sie haben keine weitergehende Bedeutung und sind Zufälle, (2) es besteht eine kulturelle Divergenz von Film und Zuschauer (3) oder es handelt sich um Zugänge, die auf die latente Bedeutung des Geschehens hinweisen, ergo es gibt eine Bedeutungsschicht, die diese Unstimmigkeiten auflöst.

4. Fallen bestimmte Techniken der Maskierung ins Auge und lässt sich daraus eine latente Bedeutung ableiten?

Wie ich bereits in der Einleitung erwähnt habe, ist die Idee für diese Arbeit aus schierem Unverständnis nach der ersten Filmrezeption von $8\frac{1}{2}$ entstanden. Ich war gewissermaßen vor den Kopf gestoßen und konnte mir sprichwörtlich keinen Reim auf das Gesehene machen. Auf der manifesten Ebene ist mir eine sehr bruchhafte Oberfläche des Filmes in Erinnerung geblieben, wo ein Erzählstrang kontinuierlich von traumhaften Einschüben unterbrochen wird. Dass die Einschübe oft keine gegenwärtigen Szenarien, sondern Rückblenden oder Träume darstellen, war mir bereits bewusst, der latente Inhalt blieb für mich jedoch noch im Verborgenen.

Mit der wiederholten Rezeption, wo ich bei Punkt 2 der methodischen Abfolge nach Faulstich angelangt wäre, hat sich das sehr verworrene und chaotische Bild in meinem Kopf jedoch etwas gefügt. Mir wurde bewusst, dass alle eingeschobenen Sequenzen eine latente Bedeutung haben, die jeweils eine Reaktion auf ein Geschehnis, einen Impuls aus dem Hauptstrang darstellen. Die Puzzleteile, die ich in meinem Kopf zwar zurechtgelegt hatte, jedoch noch nicht zusammenfügen konnte, ergaben ein immer klareres Bild des Filmes und seines Narrativs, bestimmte Teile fehlten mir aber nach wie vor. Beispielsweise konnte ich bestimmte Sequenzen und Aussagen des Protagonisten Guidos noch nicht gänzlich nachvollziehen, da mir das nötige Hintergrundwissen und eine Methode fehlte. Die Annahme, dass $8\frac{1}{2}$ ein wirres Geflecht aus willkürlich zusammengewürfelten Sequenzen und Episoden ist, wie ich es nach der Erstrezeption vermutete, widerlegte sich somit bereits nach der zweiten Rezeption des Werkes.

Im dritten Schritt stellte ich also fest, dass die Handlung auf den ersten Blick unlogisch und brüchig und deshalb unglaublich erscheinen mag, die unlogischen Stellen jedoch eine latente Bedeutung haben. In steter Eigenrecherche wurde mir, wie bereits erwähnt, klar, dass die bruchhaften Stellen ganz und gar nicht willkürlich entstanden, sondern Wege zur latenten Bedeutung des Geschehens darstellen und sich dadurch eine Bedeutungsschicht erschließen lässt, die sämtliche Unstimmigkeiten auflösen soll. Genau an diesem

Punkt setzt die vorliegende Arbeit an, ob der Tatsache, dass ich viele latente Inhalte nur mithilfe psychoanalytischer bzw. filmwissenschaftlicher Literatur entschlüsseln konnte. Ein Beispiel für die gekonnte Maskierung solcher Episoden finden wir gleich zu Beginn des Filmes, wo der Zuschauer getäuscht und in die Irre geführt wird, indem ihm eine Realität vorgegaukelt wird, die sich jedoch erst am Ende durch die Schlussmarkierung als Traum des Protagonisten Guido herausstellt. Ein solches Täuschungsspiel wird durch die fließende Gestaltung bis zum Ende hin vollzogen, in vielen Sequenzen weiß man als Zuschauer nicht, ob die gezeigten Geschehnisse Teil einer objektiven Realität sind, oder Guidos Vorstellung- und Imaginationsvermögen bzw. gar seinen Träumen entspringen. Dies mag mitunter ein Grund für das verworrene Bild nach der Erstrezeption sein, welches sich in mir manifestiert hat, das aber zugleich meine Eigenaktivität auf ein beachtliches Level hochgetrieben hat. Ohne dieses geschickte Ineinanderflechten von Realem, Irrealem bzw. Latentem würde diese Arbeit wohl nicht existieren.

Auch mein Eindruck nach der Erstrezeption von *Giulietta degli spiriti* verhält sich ähnlich zu den eben beschriebenen Impressionen nach der Rezeption des Filmes 8 ½. Ich entsinne mich erneut einer nicht linear verlaufenden Erzählstruktur, deren Haupthandlung fortlaufend von offensichtlich imaginierten Einschüben, Träumen und Phantasien ergänzt wird. Mein Verständnis für die Vorgänge wurde aufgrund der etwas haltlosen Narration nicht vollends erweckt. Während ich dem ersten Teil des Filmes durchaus problemlos folgen konnte, stellt meines Erachtens vor allem der zweite Teil, ab dem Eintritt von Susy in die Handlung, eine gewisse Herausforderung dar. Ich persönlich konnte nach der ersten Filmrezeption für mich nicht sicherstellen, ob den Geschehnissen der zweiten Hälfte eine tiefergehende Bedeutung inhärent ist, oder ob das Gezeigte überhaupt einer objektiven Realität zugeordnet werden kann. Die Unterscheidung zwischen realer und fiktiver Ebene konnte für mich im Rahmen der subjektiven Rekonstruktion nicht klar vollzogen werden. Aufgrund des Umstiegs auf den Farbfilm und den fortgeschrittenen technischen Möglichkeiten gelingt es Fellini, diese kongruierenden Ebenen noch viel präziser und fließender ineinander übergehen zu lassen, was eine Identifikation der traumhaften fiktiven Sequenzen und den realen Geschehnissen oftmals zusätzlich erschwert.

Das Gefühl nach der Erstrezeption kann ich nur schwer definieren, ich erinnere mich an viele chaotische Sequenzen und eindrucksvolle Bilder, ein großes Ganzes konnte ich jedoch nicht definieren. Oder wie Verdone schreibt: “È qui, direi, il punto nevralgico del

film: come dentro una magnifica bolla d'aria, allo scoppio, cioè alla fine, non rimane niente; solo il ricordo dei colori dell'arcobaleno, ma non un'idea, non un senso.”²⁶⁸

Durch wiederholte Rezeption des Filmes wurde jedoch, wie schon zuvor bei 8 ½, allmählich ein Verständnisprozess in Gang gesetzt. Dies liegt vor allem auch an der Tatsache, dass ich meine Aufmerksamkeit eher auf bestimmte Sequenzen und Szenen richten konnte, die mir während und nach der Erstrezeption noch als unstimmig erschienen.

Die Einschübe von Traumhaftem und verdrängten Erinnerungen können als Bedeutungsträger das Verständnis der objektiven Realität und der manifesten Ebene vorantreiben und geben Aufschluss über das seelische Innenleben der Protagonistin Giulietta. Die unlogisch erscheinenden und irritierenden Passagen können somit wiederum als Zugänge zu latenten Bedeutungsebenen identifiziert werden. Durch die detaillierte Analyse eben dieser Sequenzen mithilfe der Literatur konnte ich die subjektive Konstruktion des Films um profundere Erkenntnisse über die Geschehnisse anreichern.

Zur Demaskierung der Unstimmigkeiten und der latenten Bedeutungsebenen habe ich meine Selbstanalyse als Ausgangspunkt definiert, um diese mithilfe der von Gerhard Schneider postulierten filmpsychoanalytischen Methoden mit tiefergreifenderem Wissen anreichern zu können, um schlussendlich zu aussagekräftigen Thesen über die Werke zu gelangen und zum besseren Verständnis beizutragen.

10.2 Methodischer Ansatz II: Schneider

Die eben angesprochenen Brüche und Maskierungen können mit den folgenden von Schneider definierten methodischen Ansätzen entschlüsselt werden. Diese Ansätze sind für die Filminterpretation mit psychoanalytischem Schwerpunkt geeignet und werden für diese Arbeit als methodisches Fundament herangezogen. Schneider unterscheidet hierbei den künstlerorientierten, werkorientierten und den rezeptionsorientierten Ansatz.

Die Einteilung entspricht im Wesentlichen der von Mahler-Bungers und Zwiebel offerierten filmischen Trias Einstellung, Darstellung und Vorstellung, die ich zuvor in Kapitel 3.2 erläutert habe.

²⁶⁸ Verdone (1994), S. 73.

10.2.1 Der künstlerorientierte Ansatz

Bei dieser Form der psychoanalytischen Filminterpretation geht es darum, „ausgehend vom (psycho-)biographischen Wissen über den Regisseur ein Werk (besser) zu verstehen. Bei psychobiographischem Interesse kann umgekehrt auch der Versuch unternommen werden, „vom Werk ausgehend etwas bislang Unbekanntes über den Regisseur (in hypothetischer Form) herauszufinden.“²⁶⁹ Einwände gegen diesen Ansatz wurden schon früh geäußert, da die Methode dazu neige, den Autor zwanghaft in eine klassisch-analytische Situation zu drängen, die jedoch keine therapeutische ist. Des Weiteren sind Filme, abgesehen von vielen Autorenfilmen, oftmals eine Kollektivleistung mehrerer Handelnder.²⁷⁰

10.2.2 Der werkorientierte Ansatz

Die Analyse geht hier vom Film aus, wobei sowohl der Inhalt, als auch die Darstellungsmittel eine Rolle spielen. Als methodische Prämisse muss hier jedoch „der Bottom-up-Zugang von der wahrnehmungsgegebenen Oberfläche her gefordert werden.“²⁷¹, was bedeutet, von der Form oder dem Inhalt eines Werkes auszugehen. Der formale Ansatz geht demnach von der Bildgestalt aus und spürt den Symbolgehalt auf. Der inhaltliche Ansatz hingegen behandelt die Bilder als einen Text, der analysiert wird. Der inhaltliche Ansatz wird von Mechthild Zeul stark kritisiert, indem sie einen zentralen Punkt der psychoanalytischen Filmtheorie und der Psychoanalyse im Allgemeinen anspricht: Das bildliche Geschehen wird vernachlässigt und das ureigene Merkmal des Films verschwindet.²⁷²

Der Vorstellung einen Film in psychoanalytische Theorien zu fassen liegt die Annahme zugrunde, dass es sich um einen Patienten handelt (siehe Schneider: Film als Quasi-Person), dessen Bilder es in Worte zu übersetzen gilt.

Da Fellinis Werke durch pompöse Bilder bestechen und latente Bedeutungen meist über die bildliche Ebene vermittelt werden, wird der formale Ansatz in der Analyse eine wesentliche Rolle einnehmen.

²⁶⁹ Schneider (2008), S. 28.

²⁷⁰ Vgl. Schneider (2008), S. 28.

²⁷¹ Schneider (2008), S. 29.

²⁷² Vgl. Zeul (1994), S. 988.

10.2.3 Der rezeptionsorientierte Ansatz

Hierzu zählen alle filmpsychoanalytischen Interpretationen, „für die die inneren Reaktionen des einen Film anschauend-erlebenden Psychoanalytikers der Ausgangspunkt und zentrale Referenzpunkt sind“²⁷³.

Es gilt hierbei jedoch zu verhindern, dass die eigene psychoanalytische Subjektivität, beispielsweise in Form von einer von einem selbst bevorzugten psychoanalytischen Theorie, auf den ganzen Film bezogen wird.²⁷⁴ Es ist notwendig, „die Interpretation an der ‚formalen Gestaltung‘ des Films zu messen und zu bewähren.“²⁷⁵, weshalb in der Analyse theoretische Grundlagen unterschiedlicher psychoanalytischer Schulen als Fundament herangezogen werden.

²⁷³ Schneider (2008), S. 31.

²⁷⁴ Vgl. Schneider (2008), S. 33.

²⁷⁵ Schneider (2008), S. 33.

11 Psychoanalytische Filminterpretation: 8 ½

11.1 Entstehungsgeschichte: Federico Fellini als Symptom für 8 ½

Wie vormals bereits in Teil B dieser Arbeit erwähnt wurde, steht Fellini nach dem enormen Erfolg von *La dolce vita* an einem Wendepunkt in seiner Karriere. Er ist im Begriff, einen ästhetischen Sprung zu wagen, „in der für Fellini kritischen Zeit zwischen *La dolce vita* und 8 ½, als die Last des äußeren Erfolges die Furcht vor einem nächstfolgenden Versagen geradezu heraufbeschwor.“²⁷⁶ Er befindet sich in einer künstlerischen Sinnes- und Identitätskrise. 8 ½ entsteht aus einem Gefühl der Qual und der Versagensangst heraus, es ist ein

film sullo smarrimento non incomprensibile, di un artista che ha dato un'opera come *La dolce vita* e che affronta un lacerante travaglio interiore prima della ripresa della propria attività creativa, nel dubbio di avere esaurito, in precedenza, completamente se stesso.²⁷⁷

Fellini versucht sich vor und mit 8 ½ selbst zu untersuchen, seinen kreativen Prozess zu reflektieren und sich auch selbst psychoanalytisch zu therapieren, indem er seine inneren Emotionen überdenkt und seine intime Unsicherheit zum Ausdruck bringt, mit dem Ziel, sich aus dieser Phase zu befreien.²⁷⁸

Der Film entsteht vereinfacht gesagt aus einem Provisorium. Während seinem Kuraufenthalt in Chianciano überkommt ihn die recht vage Idee, in seinem nächsten Film die Dimensionen Vergangenheit, Gegenwart und Phantasie zu überlagern, indem ein bestimmter Moment im Leben einer Person auf diesen drei verschiedenen Ebenen gezeigt und gelebt wird. Da Fellini seinen Produzenten aufgrund des Erfolges von *La dolce vita* ohnehin bereits im Boot hat, sollte einem Drehbeginn nichts mehr im Wege stehen. Der Arbeits- und Drehprozess gestaltet sich jedoch relativ schwierig und holprig. Fellini befindet sich in einer schwerwiegenden Inspirationskrise, weshalb die Dreharbeiten stets vertagt werden müssen und er das Projekt zwischenzeitlich ganz abbrechen will. Fellini ist verwirrt, haltlos und inspirationslos, das Selbstvertrauen des Maestros steckt in einer Krise. Wohin der Film gehen soll, ist ihm selbst noch ein Rätsel.²⁷⁹

An diesem Punkt wird Fellinis Interesse für die Schriften C. G. Jungs geweckt, wie bereits in Kapitel 8.2 genauer ausgeführt wurde. In den Schriften Jungs und den Gesprä-

²⁷⁶ Koebner (2008), S. 142.

²⁷⁷ Verdone (1994), S. 61.

²⁷⁸ Vgl. Verdone (1994), S. 61.

²⁷⁹ Vgl. Tornabene (1990), S. 47.

chen mit Ernst Bernhard findet Fellini schlussendlich einen neuen Ansatz, eine neue Herangehensweise für den bevorstehenden Film, der anfänglich unter dem Titel *La bella confusione* gedreht wird²⁸⁰ und damit den Zustand des Maestros und seine Einstellung gegenüber dem neuen Projekt wohl am ehesten zum Ausdruck bringt.

Aus diesem Umstand heraus hat Fellini, anders als bei seinen Werken zuvor, kein fixes Manuskript verfasst, sondern handelt während den Dreharbeiten bezüglich der Formung seiner Charaktere relativ intuitiv²⁸¹ und entwickelt damit eine für ihn neuartige Arbeitspraxis. Selbst den Darstellern kann er ihre Rollen und Handlungsabläufe nicht erläutern, weil ihm einerseits das Ende des Filmes noch nicht klar ist, andererseits versucht er so zu vermeiden, dass die Schauspieler ihre Rollen interpretieren und die darzustellenden Figuren hinterfragen. Stets wird ihnen nur so viel offenbart, wie sie für den folgenden Drehtag wissen müssen.²⁸²

Das Portrait eines Künstlers in einer Schaffenskrise sollte fortan das zentrale Thema des Films darstellen, dessen Dreharbeiten im Mai 1962 beginnen und nach sechs Monaten Mitte Oktober ein Ende finden.²⁸³

Wie autobiographisch der Film letztendlich zu behandeln ist, ist schwer festzumachen. Die Änderung des Titels zu *8 ½* lässt den autobiographischen Entstehungshintergrund des Werkes vermuten, stellt der Film nach Fellinis Berechnung sein Werk Nummer *8 ½* dar. Zuvor hatte er alleine sechs Filme und drei mit anderen Regisseuren gedreht, die er nur zur Hälfte zu seinen Werken rechnete.²⁸⁴

Auch wenn der Protagonist des Filmes Guido einen Regisseur in der Krise repräsentiert, so ist es nicht die primäre Absicht Fellinis, sich selbst abzubilden:

Man hat geschrieben, *8 ½* sei ein autobiographischer Film. Was ich mache, ist immer autobiographisch, selbst wenn ich das Leben eines Fisches beschriebe! Und dennoch darf ich hier erklären, daß [sic!] dieser Film eine Schöpfung der Phantasie, daß er unter allen, die ich gemacht habe, derjenige ist, der sich am wenigsten auf kleine persönliche Erlebnisse bezieht. Ich habe zum Teil Dinge verwertet, von denen ich gehört habe, zum größten Teil jedoch rein Erdachtes verwendet.²⁸⁵

Dass Guido jedoch bis zu einem gewissen Grad eine autobiographische Figur darstellt bzw. die Figur aus persönlichen Aspekten heraus entstanden ist, scheint nach der Schilderung der Entstehungsgeschichte des Films augenscheinlich. Fellini bestätigt, dass der

²⁸⁰ Vgl. Kezich (2009), S. 142.

²⁸¹ Vgl. Fellini (1974), S. 153.

²⁸² Vgl. Tornabene (1990), S.48.

²⁸³ Vgl. Wiegand (2003), S. 91.

²⁸⁴ Vgl. Wiegand (2003), S.94.

²⁸⁵ Fellini (1974), S. 149.

Film Episoden entwuchs, die ursprünglich aus seinem Leben stammen, sich jedoch während der Aufnahmen mehr und mehr verwandeln und verfremden und schließlich im Endprodukt $8\frac{1}{2}$ resultieren.²⁸⁶

Fest steht jedoch, dass Fellini mit dem Film sein persönliches Interesse für das Unbewusste und Traumhafte zum Ausdruck bringen will, was in der Interpretation noch eindeutig hervorgehen wird.

Der Film $8\frac{1}{2}$ kann aufgrund der offensichtlichen Parallelen zwischen der Situation Federico Fellinis und jener seines Protagonisten Guidos in einer psychoanalytischen Filminterpretation theoretisch als Symptom für den Regisseur²⁸⁷ konzipiert werden (siehe Kapitel 9.3) Ausgehend vom Wissen über den Künstler und dessen Situation vor und während den Dreharbeiten, kann wesentlich zum Verständnis und zur Einschätzung des Werkes beigetragen werden. Fellini versucht mit dem Film, sich selbst zu therapieren, seine inneren und emotionalen Konfliktlagen in seiner künstlerischen Arbeit zu kompensieren und schlussendlich auch zu lösen. Auch wenn Fellini den Film nicht als autobiographisch bezeichnen würde, da die filmische Realität nicht vollständig seine eigene subjektive Realität widerspiegelt, so kann der teilweise durchaus bewusste, wie auch der unbewusste Einfluss seiner Erfahrungen und Emotionen anhand der Entstehungsgeschichte nachvollzogen werden.

Rückwirkend kann der Film jedoch auch dazu beitragen, den Regisseur besser zu verstehen. Er zeigt mit dem Film ganz eindeutig, wie er seine Schaffenskrise empfunden hat und kann sich auf künstlerische Art und Weise über seine missliche Lage artikulieren und seine Zuschauer über seinen Zustand informieren. Fellini, so könnte man ihm unterstellen, kann sich durch die filmische Verwirklichung von seiner misslichen Lage befreien und sieht in dem Kunstwerk eine persönliche Therapiemethode.

$8\frac{1}{2}$ kann somit als Paradebeispiel für die von Schneider postulierte Konzeption des Films als Symptom für den Regisseur und dessen inneren Regungen und Emotionen angesehen werden. Der künstlerorientierte Ansatz²⁸⁸ kann somit in der Auseinandersetzung mit dem Film $8\frac{1}{2}$ legitimiert werden.

²⁸⁶ Vgl. Fellini (1974), S. 157.

²⁸⁷ Vgl. Schneider (2008), S. 23-24.

²⁸⁸ Vgl. Schneider (2008), S. 28.

11.2 Synopsis

Was passiert in *8 ½*? Wovon handelt der Film und wie lässt sich sein Plot vorbereitend für die detaillierte Analyse grob zusammenfassen?²⁸⁹

8 ½ erzählt in sehr konzentrierter Art und Weise die Krisengeschichte von Guido, einem Regisseur, der sich gerade in einem Kurhotel befindet und dessen

private und berufliche Existenz an einem entscheidenden Wendepunkt angelangt ist. Der Zuschauer wird Zeuge eines Kapitels im Leben des Protagonisten, eines vergewärtigten Abschnitts, in dem sich die Vergangenheit wieder Zugang verschafft, dessen Zukunft allerdings nur angedeutet wird. Der Held – und mit ihm der Zuschauer – durchläuft einen Lernprozeß [sic!] mit ungewissem Ausgang.²⁹⁰

Der Film schildert die Phasen vor der Realisierung eines Filmprojekts von der Entwicklung der Idee über die Vorbereitung der Produktion, bis zur Reaktion des Publikums. Guido befindet sich diesbezüglich in einer scheinbar ausweglosen Situation, einem Dilemma, und sieht sich mit unterschiedlichen Konflikten konfrontiert, in welche jeweils unterschiedliche handelnde Personen involviert sind. Die Gründe für die innere Unruhe und andauernde Schaffenskrise sind mannigfaltig.

Zunächst steckt er in einer kreativen Krise, obwohl die Produktionsvorbereitungen für seinen neuesten Film bereits auf Hochtouren laufen. Im Kurhotel sind alle involvierten Personen, der Produzent und die Schauspielerinnen anwesend, die Guido ständig mit Fragen zum Drehbuch bedrängen. Guido zieht sich aufgrund der Bedrängnis immer weiter zurück und die Auskünfte über seine Vorhaben bleiben spärlich.

Des Weiteren ist seine langjährige Geliebte Carla am Kurort anwesend, ihre Liaison hält er jedoch geheim und verleugnet ihre Existenz gegenüber seiner Umwelt.

Trotz der schon sehr angespannten Situation bittet Guido seine Ehefrau Luisa zum Kurort, obwohl er weiß, dass ein Zusammentreffen mit seiner Geliebten nicht zu umgehen sein wird. Die Ehe von Luisa und Guido leidet sehr unter der von Selbstzweifel und Krisen dominierten Phase, in der sich Guido momentan befindet. Dazu kommt, dass Guido einerseits Aufrichtigkeit im Kontakt mit seinen Mitmenschen und Luisa sucht, diese jedoch gleichzeitig aufgrund seiner Unsicherheit und Ausweglosigkeit belügt, was Luisa klarerweise bemerkt und sie sehr enttäuscht. Zahlreiche Male beteuerte ihr Guido bereits seine Treue, er betrügt sie jedoch weiterhin.

Rat sucht er paradoxerweise bei den anwesenden Kirchenvertretern, obwohl er die moralische Legitimation und Kompetenz der Kirche durchwegs bezweifelt.

²⁸⁹ Anm.: Detaillierte Beschreibungen der einzelnen Sequenzen können dem Sequenzprotokoll im Anhang entnommen werden.

²⁹⁰ Vgl. Schleicher (1991), S.133.

Guido sieht sich mit mehreren derartigen Paradoxien und Konfliktfeldern konfrontiert, die sich sowohl auf seine private, als auch auf seine berufliche Existenz auswirken und eng miteinander verflochten sind.²⁹¹

Die zahlreichen Konfliktquellen und Bedrängnisse führen dazu, dass Guido sich auf die Suche nach seiner in der Vergangenheit verlorenen Unschuld der Kindheit macht, um sinngemäß wieder Ordnung in sein Leben zu bringen.

In traumhaften Episoden blickt Guido auf seine Kindheit zurück, wo er an ein recht traumatisches Ereignis an die Zeit in einem katholischen Internat erinnert wird, wo er demütigende Strafen über sich ergehen lassen muss, nachdem er beim Tanzen mit der Prostituierten Saraghina erwischt wurde. Aufgrund der Anwesenheit der Geistlichen wird diese Erinnerung fortan immer wieder in sein Bewusstsein gebracht.

Trotz des Rückzugs in ein Kurhotel ist Guido somit mit allerhand Problemen konfrontiert, die ihn nicht aus seiner misslichen Lage entkommen lassen und ihn schlussendlich auch zum Abbruch des Projektes zwingen. Einzig und alleine durch die Schauspielerin Claudia, die ihm zunächst stets in seiner Imagination erscheint, kann er wieder zu sich finden und findet in ihr eine allegorische Inspirationsquelle. Er flüchtet durch die Gedanken an Claudia aus seiner unerquicklichen Lage, so wie er generell in bedrängenden Situationen versucht, der Realität über seine Vorstellungskraft zu entfliehen.

Die Konflikte und Krisen entstehen zusammenfassend also aus der vorhandenen Spannung zwischen Guidos Persona und Seele (siehe Kapitel 7.2.3.3). Das an ihn herangetragene Rollenbild des erfolgreichen Regisseurs, seine Persona, steht in Konflikt mit seinen inneren Seelenregungen, die dieser Rolle und den damit verbundenen Erwartungen nicht gerecht werden können. Durch diese Spannung kommt es unter anderem zu den zwischenmenschlichen Schwierigkeiten, die wiederum Guidos Krise verschärfen.

11.3 Erzähl- und Zeitstruktur: 8 ½ als Quasi-Person

Fellini bevorzugt in 8 ½ allgemein eine szenische Darstellung, „die verbunden ist mit einem kleinen Zeitausschnitt und einer nahen, dicht am Protagonisten verbleibenden Erzählperspektive.“²⁹²

Der narrative Hauptstrang, der der Ausstattung nach zu urteilen in der Entstehungszeit des Filmes liegen dürfte und bei dem stets Ausgang von Guido genommen wird, der

²⁹¹ Vgl. Schleicher (1991), S. 134.

²⁹² Schleicher (1991), S. 135.

chronologisch nachvollziehbar ist und somit die objektive Realität widerspiegelt, wird stets durch Ereignisse und Sequenzen unterbrochen, die auf das Innenleben Guidos schließen lassen und eine Vertiefung der jeweiligen Problematik oder Thematik bewirken.

Nel film vanno separati nettamente due ‘tempi’: quello che riguarda la concezione, e quello che si riferisce alla esecuzione. Sulla ‘concezione’ si poteva anche dissentire per una qual certa insofferenza di questa ostentazione del fatto privato. Sulla ‘esecuzione’ era più difficile manifestare il proprio disaccordo. Direi anzi che era quasi impossibile.²⁹³

Die Struktur weist als solche auf die Introversion des Protagonisten Guidos hin, die ich bereits in Kapitel 7.2.1 genauer dargelegt habe. Bei der Introversion als Einstellungs- und Persönlichkeitstypus wird das Interesse hauptsächlich auf innere seelische Vorgänge gerichtet, was durch die Akzentuierung der inneren Bilder Guidos im Nebenstrang besonders deutlich zum Ausdruck gebracht wird.

Die Erzählstränge haben sowohl vorausdeutende, als auch rückwirkende Bedeutungen und Qualitäten.

Die beiden grob unterteilten Handlungsstränge müssen vom Zuseher fortan verknüpft werden, ihr Zusammenhang ist in den meisten Fällen nicht klar erkennbar bzw. bleibt bis zum Schluss des Filmes unklar. Lediglich Guido fungiert in allen Fällen als Bindeglied zwischen den beiden Ebenen, “allerdings kann der Zuschauer dieses gemeinsame Strukturierungsmerkmal nicht immer gleich erfassen – im Gegenteil, er wird zunächst oft über Anlaß [sic!] und Beweggrund der Verkettung sowie über den subjektiven Charakter im Unklaren gelassen.”²⁹⁴

Fassen wir den Film gemäß Schneider nun als ein quasi-personales Gegenüber auf (vgl. Kapitel 9.1), so muss es unser Bestreben sein, dieses Gegenüber zu ergründen und einen Verstehensprozess in Gang zu bringen. Die von narrativen Brüchen gekennzeichnete Erzählstruktur des Werkes fordert den Zuseher zu Eigenaktivität auf und hält dazu an, den Film eigens zu konstruieren. Laut Schneider ist dieser Verstehensprozess ein prozeduraler und ergibt sich kontinuierlich aus der wiederholten Beschäftigung mit dem Gegenüber.

Analog zur klinischen Situation kann man die Oberflächenstruktur und die Verknüpfung der Erzählstränge als assoziativ bezeichnen und diese mit dem Vorgang des freien Asso-

²⁹³ Verdone (1994), S. 63.

²⁹⁴ Schleicher (1991), S. 136.

ziiereis vergleichen. Die freie Assoziation stellt ein allgemeines Prinzip dar, bei dem Vorstellungen oder Gefühle auf intuitive Art und Weise aufgrund eines unbewussten sinnhaften Zusammenhangs miteinander verknüpft werden. Dabei ergibt die Reihenfolge des Auftretens der Vorstellungen ein Strukturierungsprinzip.²⁹⁵ „Eine derartige Verschränkung der Zeitebenen irritiert und erscheint auf den ersten Blick ‚unlogisch‘. Sie verweist auf die zentrale Strukturierungsinstanz der Zeitebene: Guidos Psyche.“²⁹⁶

Das Prinzip der freien Assoziation kann bei der Behandlung des Films als eine Quasi-Person dementsprechend adäquat auf die Gestaltung der Erzählstränge angewandt werden, indem gemäß dem werkorientierten methodischen Ansatz²⁹⁷ ein Bottom-Up-Prozess verfolgt wird und von der Form des Werkes auf tiefergehende Symbole und Bedeutungen geschlossen wird. Auf die Erzähl- und Zeitstruktur bezogen bedeutet dies, dass die beiden Handlungsstränge zunächst assoziativ verbunden werden können, da die eingeschobenen Sequenzen stets eine Reaktion auf einen Impuls aus der realen Haupthandlung darstellen.

Eine andere Herangehensweise an dieses strukturelle Erzähl- und Zeitprinzip wäre mit dem Konzept der Synchronizität zu erklären²⁹⁸, welches Jung als „ein sinnvolles zeitliches Zusammentreffen von zwei Ereignissen oder eines inneren mit einem äußeren“²⁹⁹ beschreibt. Jung verwendet den Begriff zur Deutung von zeitlichen und sinnvollen Parallelismen von psychischen und psychophysischen Ereignissen und will unter diesem Aspekt die ungelösten Konflikte der Psychosomatik untersuchen.³⁰⁰ Er unterscheidet hierbei drei Kategorien:

1. das sinnvolle Zusammentreffen eines psychischen Zustandes mit einem objektiven, äußeren Ereignis
2. das sinnvolle Zusammentreffen einer psychischen Erfahrung in Gestalt eines archetypischen Traumes im Zusammenhang mit räumlich entfernten Ereignissen
3. das sinnvolle Zusammentreffen eines psychischen Zustandes mit zukünftigen Ereignissen.[...] ³⁰¹

Der Hauptstrang und der eingeschobene Strang könnten demnach als synchrone Ereignisse aufgefasst werden, auf die alle drei Kategorien angewandt werden können. Dies soll im Verlauf der Analyse noch bestätigt werden kann.

²⁹⁵ Vgl. Schleicher (1991), S. 137.

²⁹⁶ Schleicher (1991) S. 145.

²⁹⁷ Vgl. Schneider (2008), S. 29.

²⁹⁸ Vgl. Hayes (2005), S. 12.

²⁹⁹ Hark (1990), S. 164.

³⁰⁰ Vgl. Hark (1990), S. 164.

³⁰¹ Hark (1990), S. 164.

11.4 Handelnde Personen

Um etwaigen Missverständnissen in der Analyse bezüglich der Personenkonstellationen und deren Beziehungen untereinander vorzubeugen, möchte ich hier in aller Kürze und schemenhaft die Charaktere auflisten.

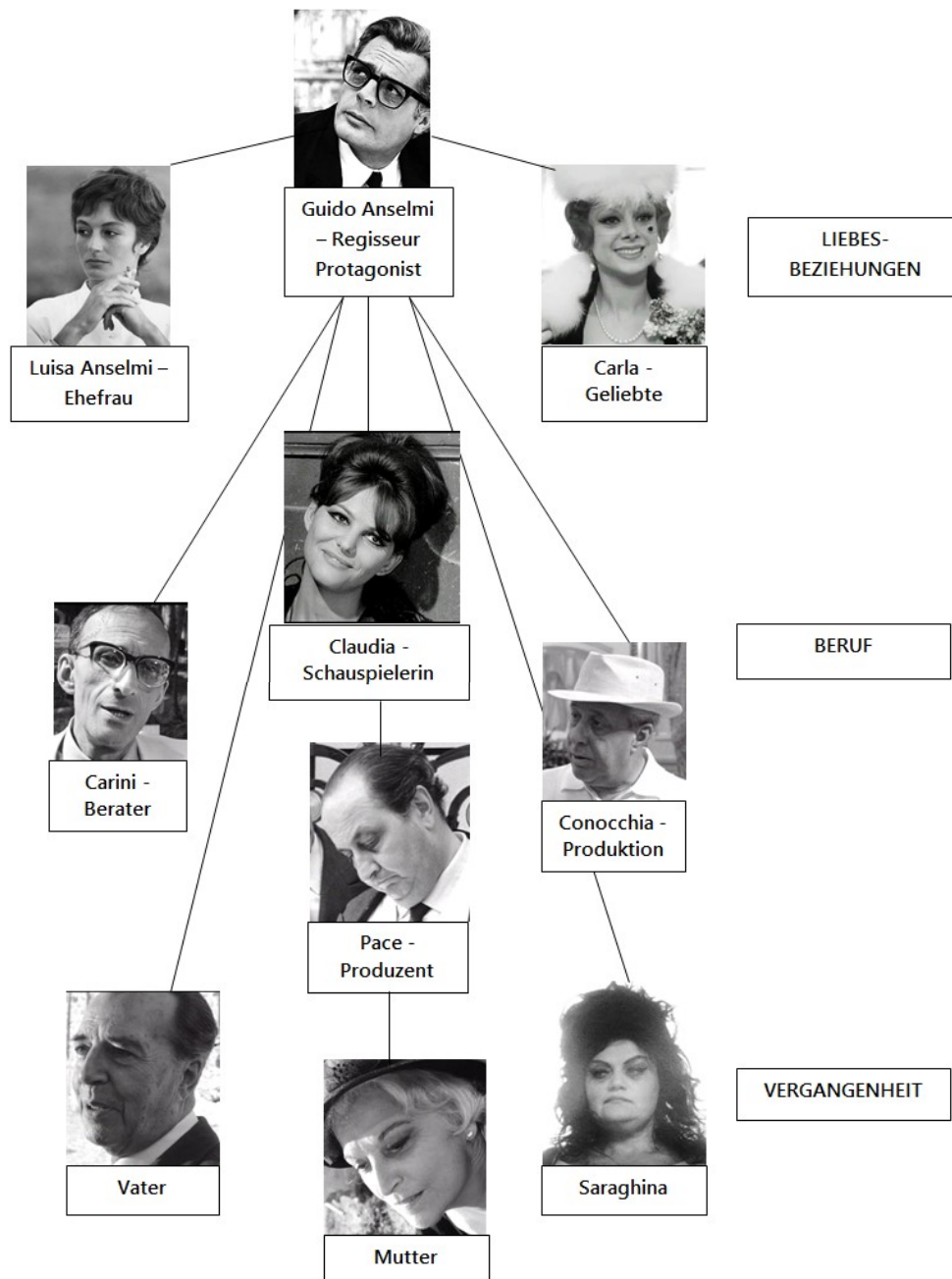


Abb. 4: Schema der Hauptcharaktere von 8 ½

Zu diesen Personen mit dem meisten Einfluss auf das filmische Erzählen und auf den Protagonisten, kommen noch anwesende Freunde wie Mario Mezzabotta und seine Freundin Gloria, wie auch für die Dreharbeiten anwesende Schauspielerinnen, Rossella (die Schwester von Luisa) und die am Kurort verweilenden Priester hinzu.

11.5 Detailanalyse

Bisher konnte gezeigt werden, dass der künstlerorientierte und werkorientierte Ansatz anhand der Konzeptualisierung des Filmes als Symptom für den Regisseur bzw. als Quasi-Person problemlos auf 8 ½ angewandt und dabei Kenntnisse über die oberflächlichen Strukturen des Filmes generiert werden können.

Um den Film nun einer detaillierteren Analyse zu unterziehen, möchte ich mich durch einzelnen Filmsequenzen arbeiten, die mich nach der Erstrezeption des Filmes (siehe methodische Abfolge nach Faulstich in Kapitel 10.1) konfus zurückgelassen haben.

Methodisch werde ich hierbei wiederum vor allem auf den werkorientierten Ansatz von Schneider zurückgreifen, anhand dessen latente Bedeutungen ausfindig gemacht werden können und der sich meiner Ansicht nach für eine derartige Bearbeitung des Films aus inhaltlichen und konzeptuellen Gründen am besten qualifiziert.

Ich konzipiere den Film somit erneut als eine Quasi-Person, um, ähnlich wie in einem analytischen Setting, die manifesten Bilder in latente Bedeutungsträger zu übersetzen und deren Aussage zur Sprache zu bringen. Der Film könnte dementsprechend auch als psychologischer Gegenstand aufgefasst werden, der verdeckte psychoanalytische Theoriezensarien³⁰² verbildlicht und deren Bedeutung anhand der Analyse zum Ausdruck gebracht werden sollen.

Die Detailanalyse soll somit zu einer Klärung einzelner Sequenzen und deren Elemente beitragen, um im zweiten Schritt die Persönlichkeit und Charakterentwicklung des Protagonisten Guidos genauer studieren zu können.

Die einzelnen Sequenzen sind im Anhang im Sequenzprotokoll angeführt und beschrieben und können anhand des Protokolls in einen inhaltlichen Gesamtkontext gebracht werden. Ebenso werde ich mich in der Analyse immer der jeweiligen Sequenznummer bedienen, wenn ich mich auf eine bestimmte Stelle oder Episode aus dem Film beziehe.

³⁰² Vgl. Schneider (2008), S. 25.

Die soeben erwähnten Sequenzen, die ich nach der Erstrezeption als unverständlich empfunden habe, sind im Protokoll mit dem Zeichen >?< versehen und werden in der Interpretation besonders berücksichtigt.

11.5.1 Eröffnungssequenz: Guido im Stau

Fellini eröffnet den Film mit einer Traumsequenz, die zunächst nicht als eine solche erkennbar ist und dem Zuseher einstweilen eine falsche Realität suggeriert. Guido steht im Stau und versucht sich aufgrund des aufsteigenden Rauches mit aller Kraft aus seinem Auto zu befreien, während ihm die anderen Passanten nur regungslos zusehen. Er kann sich aus dem Auto befreien und schwebt fortan über die Autos hinaus aus dem Tunnel, vorbei an der Baustelle für seinen neuen Film, bis er schlussendlich von zwei Männern am Strand wieder zu Boden gezogen wird.

Der Zuseher ahnt noch nicht, dass die Geschehnisse einen Traum von Guido wiedergeben, der bereits im Kurhotel übernachtet. Durch die eindeutige Schlussmarkierung, in der Guido nach Luft ringt und aus dem Traum erwacht, kann der Zuseher zumindest erahnen, dass die objektive Realität der Narration erst zu diesem Zeitpunkt (zu Beginn der Sequenz 2) einsetzt. Auch aufgrund der erst begonnenen Handlung mag der Traum inhaltlich zunächst schwer zu kontextualisieren und zu fassen sein.

Guido hat mit mehreren Krisen und problematischen Situationen zu kämpfen. Vor allem unter seiner beruflichen Schaffenskrise leidet er erheblich. Er erlebt eine Phase des Stillstandes, steckt beruflich, künstlerisch und mental fest und kommt mit den Vorbereitungen für sein neues Projekt nicht voran. Dieser äußere Stillstand wird zunächst durch den Autostau verbildlicht, sein inneres Feststecken, seine innere Blockade wird zudem durch ein versperrtes Auto innerhalb der Autokolonne symbolisiert und bringt die Stagnation doppelt und auf unterschiedlichen Ebenen zum Ausdruck.

Im Traum kann sich Guido nur durch seine eigenen Anstrengungen und Mühen aus der Misere befreien, denn seine Mitmenschen schalten sich nicht ein und verharren wie regungslose Voyeure. Dies lässt vorzeitig darauf schließen, dass Guido seine Krise mit eigener Willenskraft überwinden muss und für sein Überleben im kreativen Sinne selbst verantwortlich ist. Wie und ob ihm dies gelingen wird sich im weiteren Verlauf der Handlung herausstellen.



Abb. 5 + Abb. 6: Voyeuristische Passanten

Im weiteren Verlauf des Traumes schwebt Guido über die Autos hinweg zum Meer, um kurz danach wieder zurück auf den Boden gezogen zu werden. Das Fliegen als symbolischer Traumausdruck findet sich auch bei Jung wieder und stellt bei ihm ein gängiges Traumsymbol dar.³⁰³ Durch den Flug kann die bedauerliche Situation kompensiert werden, weshalb der Traum ohne Zweifel als ein kompensatorischer Traum angesehen werden kann. Alles in allem fungiert der Traum als Kompensation für die Misere Guidos und steht sinnbildlich für die Flucht aus der Realität und vor jeglicher Verantwortung.³⁰⁴



Abb. 7 + Abb. 8: Flug und Fall in der Eröffnungssequenz

Nichtsdestotrotz würde ich dem Traum auch die Funktion eines Initialtraumes zuschreiben, ob der Tatsache, dass dieser am Beginn der Handlung steht und Guido sich erst am Anfang der Arbeit zu seinem neuen Film befindet. In diesem Traum werden bereits viele diagnostisch relevante Punkte aufgezeigt, wie beispielsweise die Stagnation, das Feststecken in einer misslichen Lage oder auch das Auftreten von Carla, seiner Geliebten, die in einem Auto mit einem anderen Mann poussiert, die Guidos zwischenmenschliche und sexuelle Kontakte und die damit verbundenen Konflikte und Unsicherheiten symbolisie-

³⁰³ Vgl. Jung (1998), S. 55.

³⁰⁴ Vgl. Bondanella (1994), S. 184.

ren. All diese Aspekte können als Auslöser seiner über den Film hinweg andauernden Krise gesehen werden, weshalb die Analogien zum Initialtraum stets dichter werden. Der Traum hat ebenso grundsätzlich das Potential, zukünftige Entwicklungsmöglichkeiten voranzutreiben, wie es für einen Initialtraum bezeichnend ist.³⁰⁵

Der Flug Guidos wird gewaltvoll unterbrochen, als er von einem Mann am Strand an einem Seil wieder zu Boden gezogen wird und ins Meer fällt. Auch in dieser Sequenz können Parallelen zur Berufswelt hergestellt werden, stellt sich doch im weiteren Verlauf der Filmes heraus, dass jener Mann der PR-Agent von Claudia, der von ihm umschwärmten Schauspielerin, ist, die er für seinen Film engagieren will.³⁰⁶

Der Traum kann als idealer Ausgangspunkt und als Indiz für den weiteren Verlauf der Handlung gesehen werden, da er eindeutig Aufschluss über das Innenleben Guidos gibt. Der Zuseher kann dies zwar erraten, jedoch nimmt die Bedeutung dieses Initialtraumes erst kontinuierlich über das gesamte Werk hinweg Form an.

11.5.2 Tagträume

Während der Eröffnungstraum durch die Schlussmarkierung eindeutig als Schlaftraum gekennzeichnet wird, können andere Episoden klar als Tagträume identifiziert werden, die sich nahtlos in die Haupthandlung eingliedern und deshalb den Zuseher verwundert oder gar irritiert zurücklassen. So kommt es in der zweiten Hälfte von Sequenz 4, in Sequenz 12, 19, 21, 22 und 23 zur Eingliederung von traumhaften Szenen, die tagtraumähnliche Qualitäten haben.

Auch derartige Wachträume und Auswüchse Guidos Phantasie und seines Unbewussten, können als latente Bedeutungsträger interpretiert werden.

Grundsätzlich verarbeitet Guido in den vorkommenden Wachträumen seine Beziehungen zu Frauen wie Luisa, Carla, seiner Mutter und vor allem Claudia. Die Wachträume stellen für ihn erneut ein kompensatorisches Mittel im Jung'schen Sinne dar, um Ungleichgewichte in der objektiven Realität ausgleichen zu können.

Jene Träume, in denen Claudia die Rolle der Protagonistin einnimmt, sind in dieser Hinsicht von besonderem Interesse.

³⁰⁵ Vgl. Hark (1990), S. 82.

³⁰⁶ Vgl. Bondanella (1994), S. 184.

Guido stellt sich im Garten des Kurhotels in der Schlange an, um sich ein Glas Wasser zu holen, als plötzlich Claudia ganz in weiß gekleidet nahezu herbeischwebt und ihm ein Glas Wasser gibt. Der Beginn sowie das Ende des Tagtraumes werden durch das Aus- bzw. Einsetzen der Musik und der Einblendung der Kurhotelbediensteten an Stelle Claudias markiert.



Abb. 9 + Abb. 10: Tagtraum: Claudias erster Auftritt

Für die Entschlüsselung der Träume rund um Claudia ist es hilfreich, die Jung'sche Archetypentheorie unter besonderer Beachtung der Anima heranzuziehen.

Claudia kann unter bestimmten Gesichtspunkten als eine Personifizierung der Anima Guidos angesehen werden, die auf dem Höhepunkt einer seelischen Krise oder einer Neurose eine Vermittlerrolle in der Führung der seelischen Persönlichkeit einnimmt.³⁰⁷ „As designated ‘salvation’ in 8 ½, Claudia functions as such a structuring centre“³⁰⁸

Dies kann vor allem anhand des zweiten Auftritts von Claudia verifiziert werden, wo sie nach einem selbstkritischen und zweifelhaften Monolog von Guido, welcher sich demnach erneut an einem Höhepunkt seiner Selbst- und Inspirationskrise befindet, in dessen Zimmer auftaucht und dieses zunächst aufräumt, was auf eine ordnende Funktion ihrer selbst schließen lässt.

Am Ende der Sequenz spricht Claudia mit den Worten „Voglio fare ordine, voglio fare pulizia“ zu Guido, was als nachdrücklicher Beweis für die personifizierte Darstellung des Vermittlungs- und Anpassungssystems der archetypischen Anima gelten kann.

³⁰⁷ Vgl. Hark (1990), S. 20-21.

³⁰⁸ Van Watson (2002), S. 82.



Abb. 11: Claudia sorgt für Ordnung



Abb. 12: Claudia in vergeistigter Form

Wie in Kapitel 7.2.3.1 bereits festgehalten wurde, kann die Anima als vermittelnde Größe positive Stimmungen beim Mann bewirken, so kann sie unter anderem für Kreativität und Ideenreichtum verantwortlich sein.³⁰⁹ Auf diese Weise bewirkt auch der Auftritt Claudias in Sequenz 12 eine kreative Phase bei Guido, indem er erstmals für ihn überzeugende Ideen für das Drehbuch vorbringt.

Claudia steht für die Rettung aus der Krise, sie bedeutet seine Befreiung aus der Stagnation. Deshalb ist es kein Zufall, dass Claudia im ersten Tagtraum zu Guido schwebt, wo doch das Fliegen oder Schweben, wie im Eröffnungstraum bereits aufgezeigt wurde, ein Symbol der Befreiung ist.

Aufgrund der mangelnden Auseinandersetzung mit seiner Anima kann er den Zustand jedoch nicht halten, zumal Claudia ja nur in imaginierten Szenarien auftritt, auch wenn sie ihm in Sequenz 12 verspricht, zu bleiben. Die Integration der Anima in sein Seelenleben kann somit nicht gelingen, weshalb Guido sich weiterer Ressentiments hingeben muss.³¹⁰ Die Tagträume werden somit zweifelsohne wiederum ihrer kompensatorischen Funktion gerecht, ob der plötzliche Inspirationsschub und das Versprechen Claudias möglicherweise auch auf einen projektiven Traum hindeuten, bleibt an diesem Punkt der Handlung für den Zuseher noch ungewiss.

Ein weiteres Indiz für die Symbolisierung von Claudia als Seelenbild der Anima ist die reine Erscheinung Claudias, die aufgrund ihres schwerelosen Auftretens und ihrer weißen Kleidung erzielt wird. Der Mann kann seiner Anima in unterschiedlichen Stufen begegnen, wozu auch die vergeistigte und spiritualisierte Form, z.B. in der Personifizierung der Jungfrau Maria, oder die verstärkte vergöttlichte Frau zählen. Wie Abbildung 10 entnommen werden kann, nimmt Claudia bei ihren Auftritten oftmals eine spirituelle, vergeistigte und reine Form an.

³⁰⁹ Vgl. Hark (1990), S. 21.

³¹⁰ Vgl. Hark (1990), S. 21.

Claudia tritt in Sequenz 22 schlussendlich persönlich auf, was Guido dazu befähigt, endlich einen Schlussstrich unter das Projekt zu setzen und die Dreharbeiten abzusagen. Wiederum tritt Claudia in die Rolle der Retterin und Befreierin, die ihm am Ende dazu ermutigt, sich von der Konfliktlage zu entbinden.

Kurz danach, in Sequenz 23, kommt es zu einem Höhepunkt der kreativen und beruflichen Krise Guidos, als er auf einer öffentlichen Pressekonferenz zu seinem neuen Film von den Medien und den Beteiligten am Film nahezu gedemütigt wird. Guido fühlt sich in dem Chaos sichtlich bedrängt und unwohl, was sich letzten Endes dadurch äußert, dass er sich selbst unter einem Tisch erschießt. Dies geschieht natürlich lediglich in seiner Imagination, symbolisiert jedoch den Gipfelpunkt seiner Ausweglosigkeit und die letztmögliche Ausflucht aus der bedrängenden Lage. Die Sequenz kann als das Abbild der Kulminierung seiner inneren Krise angesehen werden. Kurz bevor er sich erschießt, tritt Luisa auf ihn zu, deren Ehe nun scheinbar ein Ende gefunden hat. Ihr Auftritt ist nicht zufällig, denn kurz bevor Guido den Abzug der Waffe drückt, erscheint auch Guidos Mutter, die ermahnend nach ihm ruft („Guido, dove corri, disgraziato?“).

Das Auftreten beider Frauen kann auf einen Mutterkomplex im Jung'schen Sinne geführt werden, unter dem alle psychoenergetischen Wirkungen des Mutterarchetypus und des Mutterbildes zu verstehen sind. Der Mutterkomplex ist durch die negative oder auch überstarke Mutterbindung für Beziehungsstörungen oder die Angst vor dauerhaften Beziehungen zuständig.³¹¹

Der Selbstmordversuch wird schlussendlich durch das Auftreten Luisas in Guidos Vorstellung und der Tatsache, dass sie ihn verlassen will, ausgelöst, weshalb kurz vor seinem scheinbaren Tod die Mutter auf die Bildfläche tritt, um diesen Mutterkomplex und dessen Auswirkung auszudrücken.



Abb. 13 + Abb. 14: Mutterkomplex als Auslöser für Beziehungskonflikte

³¹¹ Vgl. Hark (1990), S. 112.

Die Reihe an kompensatorischen Tagträumen wird durch eine weitere Sequenz im bisherigen Verlauf der Handlung ergänzt. In Sequenz 19 treffen Guido und Luisa auf Carla. Luisa weiß, trotz der vielfachen Leugnungen von Guido, dass sie seine Geliebte ist und reagiert darauf berechtigterweise sehr verärgert und wütend. Guido befindet sich erneut in einer unvorteilhaften Lage, da Luisa ihn mit etlichen Vorwürfen zu seiner Verlogenheit und Untreue konfrontiert und die Anwesenheit von Carla die Situation zusätzlich erschwert. Die Vorwürfe kulminieren, bis Luisa ihn beschuldigt, dass er seinen Mitmenschen nie zu verstehen gäbe, was nun real oder falsch, sprich gelogen, wäre und sie vermutet, dass es für ihn in diesen Belangen gar keinen Unterschied mehr gäbe.

Luisas Aussage spiegelt die grundsätzliche Struktur der Handlung besonders gut wider, da der Zuseher vielfach dem Spiel zwischen real und unreal, zwischen Guidos Realität und Phantasie ausgesetzt ist. Die Aussage wird durch einen direkt anschließenden Tagtraum unterstrichen, in dem Guido das Streitgespräch mit Luisa kompensiert und sich vorstellt, dass Luisa und Carla sich gut miteinander verstehen und sich anfreunden.



Abb. 13 + Abb. 14: Kompensatorischer Tagtraum: Luisa und Carla freunden sich an

11.5.3 Auftritt von Guidos Eltern

Guidos Mutter wurde in der vorliegenden Analyse bereits erwähnt. Sie und auch Guidos Vater erscheinen im Verlauf des Filmes relativ selten und nur in traumhaften Sequenzen. In Sequenz 6 wird der Zuseher Zeuge einer weiteren solchen Traumepisode, in der Guidos Eltern in Erscheinung treten. Die Episode wird klar als Traum markiert, da Guido zu Beginn schlafend im Bett liegt, als seine Mutter im selben Raum auftritt. Die Mutter ist jedoch bereits Teil des Traumes, die anwesende Carla kann jene nicht wahrnehmen. Der Traum ist nur Guido und dem Zuseher zugänglich. Er spielt sich an einem unbekannten Schauplatz im Freien ab, seine Mutter und sein Vater treten Guido gegenüber. Der Zuseher erfährt sofort, dass das Verhältnis zwischen ihm und seinen Eltern sich wohl als

schwierig gestaltete, da die Mutter auf die vielen vergossenen Tränen hinweist und Guido sich seinem Vater gegenüber sehr reumütig erweist und auf die karge Kommunikation zwischen den beiden aufmerksam macht. Guido spricht in der Vergangenheit zum Vater, wodurch klar wird, dass die Eltern nicht mehr leben. Guido möchte seinem Vater viele Fragen stellen, jedoch wird ihr Gespräch von Pace und Conocchia unterbrochen. Der Vater fragt die beiden, wie es Guido gehe, Pace gibt sich jedoch sichtlich unzufrieden mit Guido, weshalb sich der Vater Sorgen um ihn macht.

Selbst in einem intimen Traum, in dem seine Eltern in Erscheinung treten, holt ihn die Arbeit, hier durch die beiden Verantwortlichen der Produktion verbildlicht, ein, wodurch ihm der innige Kontakt mit seinem Vater verwehrt wird. Guido nimmt zunehmend die Rolle des Sorgenkindes ein, das in seinem Leben allerlei Fehler begangen und seiner Familie Sorgen bereitet hat, was Guidos Versagensängste begründet.

Zusätzlich werden stets Hinweise darauf gegeben, dass der Schauplatz des Traumes der Aufenthaltsort von Guidos verstorbenen Vaters, ein Friedhof, ist. Er beklagt sich über die zu niedrige Decke und die dort herrschende Einsamkeit, bevor er wieder in sein Grab zurücksteigt.

Das Loslösen von seinem Vater kann ein Indikator für einen beginnenden Individuationsprozess sein, da diese Loslösung zur Verselbstständigung der eigenen Identität beiträgt. Die stete Identifikation mit dem Vater hingegen kann die persönliche Individuation behindern.³¹² Doch dazu mehr im Kapitel 11.5.7, in dem Guidos Individuationsprozess genauer besprochen wird.



Abb. 15: Unterredung über Guido



Abb. 16: Guidos Mutter küsst ihn innig

³¹² Vgl. Hark (1990), S. 192.

Die Mutter holt Guido zu sich und küsst ihn innig, was eine Schlüsselszene in Sequenz 6 darstellt. Guidos Mutter küsst ihn leidenschaftlich, als sie ihren Kopf zurückzieht ist ohne groben optischen Bruch seine Frau Luisa an die Stelle der Mutter getreten.



Abb. 17+ Abb. 18: Luisa tritt an die Stelle der Mutter

Dieses Beispiels kann in sehr anschaulicher Weise nachvollzogen werden, wenn der Film nach dem werkorientierten Ansatz als psychologischer Gegenstand konzipiert wird.

Fellini liefert mit dieser recht kurzen Szene ein eindeutiges Bild der Mutter-Kind-Beziehung, indem er diese über die Verbildlichung des von Freud postulierten Ödipuskomplexes kundmacht. Wie schon erwähnt beschreibt der Ödipuskomplex die übertriebene emotionale Bindung an das gegengeschlechtliche Elternteil. Wenn der Ödipuskomplex im Laufe der Entwicklung nicht überwunden wird, kann es zu neurotischen Ausbildungen kommen, was mitunter wiederum Auswirkung auf die sozialen bzw. romantischen Beziehungen haben kann.

Guido und Luisas Beziehung ist somit auch aufgrund des nicht überwundenen Ödipuskomplexes von Krisen behaftet, was gleich nach dem Erscheinen Luisas deutlich gemacht wird.

Die bildliche Umsetzung des Ödipuskomplexes schließt somit nahtlos an die im vorigen Kapitel entworfene These an, dass der Mutterkomplex als Auslöser für Beziehungskonflikte festgemacht werden kann.

11.5.4 ‚Asa Nisi Masa‘

An dieser Stelle möchte ich mit der Untersuchung der Sequenz 9, einer weiteren Schlüsselsequenz des Filmes, fortfahren.

Im Garten des Kurhotels wird ein kleines Divertissement veranstaltet, bei dem zwei Gedankenleser anwesend sind. Mithilfe von Telepathie verblüffen sie die anwesenden Gäste,

indem sie ihre Gedanken lesen. Guido spricht mit einem der Gedankenleser und zeigt reges Interesse für seine Fähigkeiten, worauf er schlussendlich auch seine Gedanken lesen lässt. Die Empfängerin der Gedanken kann diese jedoch nicht artikulieren und schreibt die gedachten Silben ‚Asa Nisi Masa‘ auf eine große Tafel. Selbst die Gedankenleser sind irritiert, dem Zuseher wird jedoch in Sequenz 10 die Bedeutung bzw. die Herkunft des Ausdrucks näher gebracht, die als Rückblende in die Kindheit Guidos zu verstehen ist. Dem Zuschauer wird eine Episode aus Guidos wohlbehüteter Kindheit vorgeführt, wo er und viele andere Kinder gemeinsam in einem großen Fass gebadet und anschließend in einem Dormitorium zu Bett gebracht werden. Eines der anwesenden Mädchen erklärt Guido nochmals die bevorstehende magische Mission, die Ahnen bei ihrem Erwachen in dieser Nacht zu ertappen. Das Kennwort dafür ist das besagte ‚Asa Nisi Masa‘. Der Ausdruck stellt daher ein direktes Bindeglied zu Guidos Kindheit und einem entscheidenden Zeitpunkt dar, an dem er erstmals mit Magie vertraut gemacht wird.³¹³



Abb. 19: ‚Asa Nisi Masa‘ als Kindheitsassoziation

Wagt man jedoch einen noch detaillierteren Blick auf den Ausdruck, so fällt ins Auge, dass die beiden Anfangsbuchstaben der einzelnen Silben das Wort ‚Anima‘ bilden, was gewiss keinen Zufall darstellt.

Mithilfe der Gedankenleser wird Guido und dem Zuseher eine Rückblende in seine Kindheit gewährt, die assoziativ mit dem gegenwärtigen Zustand von Guido verbunden ist. Guido versucht sich über die Gedankenleser an ein früheres Geschehnis zu erinnern, in dem er durch den Ausdruck ‚Asa Nisi Masa‘ eine magische oder transzendente Komponente in seinem Leben hinzugewann. Die Verknüpfung mit dem Kennwort ‚Asa Nisi Masa‘ als Synonym für das Konzept der Anima lässt darauf schließen, dass Guido mithilfe der Gedankenleser Kontakt zu ebendieser Anima sucht, weil er in seiner gegenwärtigen

³¹³ Vgl. Schleicher (1991), S. 145.

Situation keinerlei Verbindung zu ihr herstellen konnte. Dies kann als Ausdruck seines Bestrebens, die Anima in sein Selbst zu integrieren um seine Individuation voranzutreiben, angesehen werden. Anders gesagt gelingt es dem Gedankenleser Maurice in Guidos Unterbewusstsein einzudringen und das zentrale Konzept, das nach wie vor seine gegenwärtigen Beziehungen zu Frauen dominiert, zur Sprache zu bringen.³¹⁴

11.5.5 Saraghina

Einen weiteren Einblick in Guidos Kindheit wird dem Zuseher in Sequenz 15 offenbart. Es handelt sich hierbei wieder um einen assoziativen Einschub, eine Reaktion auf einen Reiz in der Haupterzählung. Guido erblickt eine Frau im Garten des Kurhotels, deren Kleidung und Figur ihn an Saraghina erinnern. Guido hat die am Strand lebende Prostituierte Saraghina stets mit Freunden aufgesucht und aufgefordert, gegen Geld für sie Rumba zu tanzen. Guido wird beim Tanzen mit Saraghina jedoch erwischt und in seiner von Geistlichen geführten Schule für das Vorkommnis vor den anderen gedemütigt und schikaniert.



Abb. 20 + Abb. 21: Tanz mit Saraghina

Das Ereignis holt Guido aufgrund der Anwesenheit der Priester im Kurhotel ständig ein und erinnert ihn an die Schikanen und Vorwürfe, die er durch die Vertreter der Kirche und auch von seiner Familie über sich ergehen lassen musste. Wie in Kapitel 11.5.3 bereits behandelt wurde, wird in der Begegnung mit den Eltern deutlich, dass Guido ihnen oftmals viele Sorgen bereitete und sich nicht ihren Vorstellungen eines Vorzeigesohns fügte. Das Erlebnis rund um Saraghina gilt als ausschlaggebender Faktor für die unbefriedigende Eltern-Kind-Beziehung und Guido wird nach dem Vorfall als Schande für die

³¹⁴ Vgl. Bondanella (1994), S. 185.

Familie bezeichnet. Die Mutter ist tief bestürzt und weint, was in besagter Sequenz Nummer 6 wieder aufgegriffen wird (Die Mutter spricht mit den Worten „Quante lacrime! Quante lacrime!“ zu ihm) und ein Indiz für die weitreichenden Folgen des Saraghina-Vorkommnisses darstellt.



Abb. 22: Bestürzung der Mutter

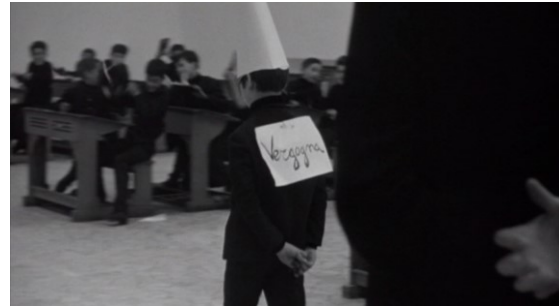


Abb. 23: Guido wird als Strafe gedemütigt

Unter psychoanalytischen Gesichtspunkten kann man hier wiederum von einer Realisierung des Konzepts der Urszene sprechen, welches die Beobachtung des elterlichen Geschlechtsverkehrs durch ein Kind bezeichnet. Derartige Erlebnisse stellen traumatisierende Erfahrungen für Kinder dar, die verdrängt werden und als Ursache für Neurosen gehandelt werden können. Die Figur der Saraghina stellt ein Sinnbild für diese verdrängten Erfahrungen dar, die im Kurhotel anwesenden Priester lassen diese Erinnerungen jedoch wieder in Guidos Bewusstsein gelangen, diese beinhalten somit wiederum Konfliktpotenzial. Darüber hinaus wird in der Episode sowohl Guidos erwachendes Bedürfnis nach dem Sinnlichen, wie auch die damit einhergehende Verurteilung dieser Wünsche durch die Mutter und die Kirche deutlich gemacht.³¹⁵

Die mit der Urszene verbundenen traumatisierenden Bilder können im Verlauf der Entwicklung für traumatische oder konflikthafte Erfahrungen verantwortlich sein und gestalten den Ödipuskomplex in entscheidender Weise mit, weshalb die Saraghina-Episode einen erheblichen Einfluss auf die psychosexuelle Entwicklung Guidos nimmt.

³¹⁵ Vgl. Schleicher (1991), S. 145.

11.5.6 Die Haremssequenz

Die Auswirkungen dieser traumatischen Erfahrung auf seine Beziehung zu Frauen spiegeln sich in zugespitzter Form in der bekannten Haremsszene wider, die im Sequenzprotokoll unter Sequenznummer 20 angeführt ist. Auch wenn die Sequenz nicht als Traum identifiziert werden kann, ist sie kein Teil der Haupthandlung und gibt somit wiederum einen Teil von Guidos seelischem Innenleben preis.

In der Sequenz sind alle Frauen, die in Guidos Leben eine Rolle spielen (Luisa, Carla, Saraghina, diverse Schauspielerinnen) im Bauernhaus aus Guidos Kindheit versammelt und bilden eine Art Harem. Sie umringen Guido, der mit Geschenken für sie nach Hause kommt, sie umwerben und pflegen ihn.



Abb. 24: Guido und sein Harem

Die Rückkehr an den Ort der vorangegangenen Kindheitsepisode stellt möglicherweise den Wunsch nach der Erlangung des kindlichen Geborgenheitsgefühls dar, als die Frauen um ihn seinen Bedürfnissen noch gänzlich nachkamen.³¹⁶

Luisa ist die einzige unter den Frauen, die schlicht gekleidet ist, einer Magd ähnelt und sich um die Angelegenheiten im Haushalt kümmert. Sie hat sich Guido somit gänzlich untergeordnet und strahlt in dieser Phantasie bedingungslose Zuneigung aus, die sie ihm in der Realität jedoch nicht bieten kann.³¹⁷

In Guidos Haus herrschen feste Regeln, an die sich die Frauen halten müssen, um nicht aus der Gruppe verbannt zu werden. Jacqueline, eine frühere Liebschaft Guidos, wurde aufgrund eines Regelbruchs verbannt und somit symbolisch in Guidos Unbewusstes verdrängt.³¹⁸

Alle Frauen, Luisa ausgenommen, wehren sich jedoch gegen seine Anforderungen und starten eine Revolte. Unter anderem kritisieren sie ihn wegen seiner Unfähigkeit zu lie-

³¹⁶ Vgl. Hayes (2005), S. 16.

³¹⁷ Vgl. Schleicher (2005), S. 169.

³¹⁸ Vgl. Hayes (2005), S. 16.

ben. Guido versucht die Kontrolle wieder an sich zu reißen, in dem er zur Peitsche greift und die Frauen schlägt. Er beginnt bei Saraghina, da diese implizit für seine sexuelle Entwicklung verantwortlich ist. Die Frauen empfinden bei den Hieben jedoch keinen Schmerz sondern Lust und unterstreichen somit das im Traum vorherrschende Bild der perversierten Frau.³¹⁹ Dieses Bild resultiert aus Guidos unterentwickelten weiblichen Zügen, seiner unvollständigen Anima.

Die Frauen üben die Funktion der Spiegelung seiner Persönlichkeit aus, sie sind die nicht integrierten Teile seines Selbst.³²⁰

11.5.7 Personenanalyse: Guido

Die Untersuchung des Protagonisten stellt unter psychoanalytischen Parametern eine besonders interessante Angelegenheit dar. Dank der Erarbeitung tiefenpsychologischer Strukturen konnte ich einige Beobachtungen an der Figur Guidos machen, die seine Persönlichkeit und Probleme transparenter erscheinen lassen und unter der sämtliche soeben analysierte Sequenzen zusammenlaufen.

Guido versucht sich mittels Kompensation und seiner Phantasie einen Ausweg aus seiner Lebenskrise zu bahnen. Die Aufgabe der Krisenbewältigung versucht er auf andere Leute, beispielsweise auf Claudia, zu übertragen, woran er jedoch scheitert. Denn einzig und alleine er selbst kann sich aus der Misere befreien, was er schlussendlich auch anerkennt. Guido durchläuft im Film einen von Jung beschriebenen Individuationsprozess. Ziel dieses Individuationsprozesses ist es, sich innerlich zu befreien und zur Selbstverwirklichung zu finden, indem die eigenen Schattenseiten und Seelenkomponenten akzeptiert und assimiliert werden.

Für seine Reifung ist die Konfrontation mit der eigenen Kindheit und den daraus resultierenden Projektionen für Guido wesentlich. Die Flucht aus der Realität birgt somit auch den Schlüssel zur Heilung, zumal seine persönlichen Schattenseiten und Projektionsmechanismen aufgezeigt werden. Wesentlich hierbei ist auch die Isolation der Anima-Projektionen, die in den Träumen und Phantasien ihren Ausdruck finden.³²¹

Die fehlende Integration der Anima in sein Selbst ist eine der Hauptursachen für seine fehlende Kreativität, was auch Guido im Laufe seines Prozesses realisiert. Mithilfe der

³¹⁹ Vgl. Hayes (2005), S. 16.

³²⁰ Vgl. Schleicher (1991), S. 168.

³²¹ Vgl. Schleicher (1991), S. 173.

Gedankenleser in Sequenz 9 versucht er direkten Kontakt zu seiner Anima aufzunehmen, was ihm offensichtlich auch gelingt.

Der Individuationsprozess findet in der Endsequenz Nummer 24 ein deutliches Ende. Auch zuvor wurde des Öfteren auf das Ende hingewiesen, beispielsweise als die reale Claudia Guidos Hoffnungen zerstört hat oder als er während der Pressekonferenz Selbstmord begeht. Als Guido jedoch zum Organisator des großen Finales wird, scheint er schlussendlich zu sich selbst gefunden zu haben und mit sich im Klaren zu sein.

Alle handelnden Personen (die Eltern, Saraghina, Luisa, Carla, Rossella usw.) haben sich am ehemaligen Drehort eingefunden und werden von Guido dirigiert. Er kehrt zurück in die Rolle als Regisseur und fungiert schlussendlich als Lenker seines Schicksals.³²² Es scheint, als hätte Guido zu seiner schöpferischen Kraft zurückgefunden, was in eindeutiger Manier das Ende seines Individuationsprozesses markiert.

Auch der Leiter des anwesenden Orchesters repräsentiert Guido als Kind, was bedeutet, dass er die Kontrolle über sämtliche Bereiche und Ebenen seines Lebens wieder selbst übernimmt und steuert.

Die Mitmenschen Guidos tanzen auf dem Zirkusrund des ehemaligen Filmschauplatzes und bilden einen Kreis. Der Kreis als kulturübergreifendes Symbol der Seele³²³ hat auch in der finalen Sequenz eine klare Bedeutung und verweist auf die erlangte seelische Ganzheit Guidos. Auch er selbst fügt sich Hand in Hand mit Luisa in den tanzenden Kreis ein.



Abb. 25: Guidos Individuationsprozess findet ein Ende

Die Entwicklung Guidos und das Werk *8 ½* allgemein können unter Freud'schen Gesichtspunkten in zwei Teile unterteilt werden. Der erste Teil stellt die psychodynamische Instanz des Es dar, die bis zur Haremssequenz vorherrscht und ihre Dominanz nach eben jener Sequenz an das Ich, dem Realitätsprinzip übergibt.

³²² Vgl. Schleicher (1991), S. 175.

³²³ Vgl. Schleicher (1991), S. 176.

So, Guido's actions up to the fantasy represented an impulsive need to satisfy his urges. He had affairs, showed little respect for his wife and immaturely handled his career. After the fantasy, however, perhaps out of realization of its absurdity, he began to be influenced by his ego. [...]

The Guido depicted later in the film, is a different man than the one shown at the beginning. He begins to acknowledge the feelings of those around him, especially his wife, and starts to see the consequences of his actions. In the final scene, he brings everyone he knows together in an attempt to take account of his entire life.³²⁴

In der finalen Szene wird die Unterscheidung zwischen Beruflichem und Privaten aufgehoben und beide Bereiche fügen sich in den Kreis ein, in anderen Worten, Fantasie und Realität werden fusioniert. Die Schlusssequenz repräsentiert zu guter Letzt die Instanz des Über-Ichs³²⁵, der moralischen Instanz, die am Ende des Individuationsprozesses von Guido steht.

12 Psychoanalytische Filminterpretation: *Giulietta degli spiriti*

12.1 Entstehungsgeschichte: Federico Fellini als Symptom für *Giulietta degli spiriti*

Giulietta degli spiriti ist der erste in Farbe gedrehte Film von Federico Fellini. Der Übergang zum Farbfilm eröffnet für den Maestro einerseits neue Herangehensweisen und Möglichkeiten, seine traumhaften Visionen auf die Leinwand zu bringen. Andererseits gestaltet sich der Umstieg für ihn zu Beginn recht problematisch und es bedarf einer Reflexion seines künstlerischen Verständnisses.

Der Film wird in Farbe sein, weil ich ihn mir nicht anders vorstellen kann. Andererseits bringt die Farbe eine Reihe von Problemen, die für mich völlig neu sind. Der Schwarzweißfilm ist eine hilfreiche Konvention: das Bild mag mehr oder weniger hell sein, verschiedene Tönungen haben, aber zwingt dich nie, mit einer scheinbaren Ähnlichkeit zu rechnen, wie der Farbfilm, der einerseits die Phantasie bekämpft, andererseits der Wirklichkeit, der Objektivität Hindernisse aufbaut, denn jeder sieht die Farben auf seine Weise. [...] Ich will lebhaftere, provozierende Farben, die jedoch in den Film als erzählendes, nicht als dekoratives Element eingehen.³²⁶

Der Gebrauch von Farbe bringt für Fellini und seine Crew große technische Probleme mit sich und hat für ihn persönlich auch schwere psychische Folgen, da sich die farblichen Darstellungsmöglichkeiten für ihn künstlerisch nicht vollends nachvollziehen lassen.

³²⁴ Hayes (2005), S. 17.

³²⁵ Vgl. Hayes (2005), S. 18.

³²⁶ Fellini (1974), S. 175.

[...] in den ersten beiden Monaten bin ich dadurch fast neurotisch geworden. Wir erleben nämlich jede Farbrealität in Abhängigkeit von unseren Stimmungen. Das menschliche Auge trifft sehr schnell eine Auslese, so daß [sic!] es, will es beispielsweise ein Grün, das vorhanden ist, nicht sehen, es einfach nicht sieht. Das menschliche Auge nimmt also die Dinge auf unter der Herrschaft von Empfindungen, Stimmungen, Sehnsüchten und Vorahnungen. Das Objektiv der Kamera ist dagegen ein nicht-menschliches Auge, das sich auf die Szene richtet und die Dinge ohne irgendeine persönliche Interpretation betrachtet. Es fertigzubringen, die Szene mit dem Auge der Filmkamera zu betrachten und zu versuchen, alle Farben mit Abstand, ohne persönliche Stimmungen zu sehen, hat mich zwei Monate lang zu einem yogaähnlichen Vorgehen gezwungen. Ich kam ins Atelier und betrachtete die Gesichter nicht auf der Basis von Sympathie, sondern indem ich versuchte, sie als Farbflecken zu isolieren.³²⁷

Die technischen Schwierigkeiten sind jedoch nicht die einzige Problematik, der sich Fellini noch vor Beginn der Dreharbeiten in der vorbereitenden Phase stellen muss. Seine Ehefrau und Darstellerin der Protagonistin Giulietta Masina, arbeitet zum ersten Mal nach sieben Jahren wieder mit ihrem Ehemann zusammen. Diese gibt sich im Vorfeld der Dreharbeiten unzufrieden mit der Art und Weise der Darstellung ihrer selbst. So findet sie die Kostüme unvorteilhaft und beklagt sich über die von ihr gemachten Großaufnahmen.³²⁸ Darüber hinaus kann sich Masina nicht mit der Titelrolle von Giulietta identifizieren und ist verärgert über deren charakterliche Darstellung. Sie sieht in Giulietta eine Antithese ihrer selbst. „Masina adds that she played the part of Juliet as a kind of ‚unconscious defense‘ against what she might have become if she had not been as independent-minded as she was.“³²⁹

Auch der Rest der Filmcrew beginnt sich allmählich von dem Maestro abzuwenden, was schlussendlich zur Beendigung der Zusammenarbeit mit den befreundeten Autoren Tullio Pinelli, Ennio Flaiano und Brunello Rondi nach der Fertigstellung des Filmes führt.³³⁰

In einem derartig angespannten Klima beginnen die Dreharbeiten am 27. Juli 1964 in San Pellegrino und dauern sechs Monate bis zum 31. Jänner des Folgejahres an.³³¹

Das Leben Fellinis und seine Ehe zu Giulietta Masina spielt für den Film aus autobiografischer Sicht ebenso eine entscheidende Rolle. Mit *Giulietta degli spiriti* schafft Fellini ein weibliches Gegenstück zu *8 ½*. Während er in Guido eine Figur geschaffen hat, auf die er seine persönlichen Konflikte und Krisen projizieren konnte, möchte er mit seinem neuen Projekt das Seelenleben einer Frau darstellen. Um dies auf gleichsam authentische

³²⁷ Fellini (1974), S. 181-182.

³²⁸ Vgl. Kezich (2009), S. 155.

³²⁹ Stubbs (2006), S. 159.

³³⁰ Vgl. Tornabene (1990), S.52.

³³¹ Vgl. Kezich (1990), S. 156.

Art und Weise wie in *8 ½* umsetzen zu können, soll die private Giulietta Masina als Vorlage und Inspiration für die Protagonistin Giulietta dienen. Die Besetzung Giuliettas für die Rolle als Giulietta ist demnach ebenso wenig ein Zufall wie die Namensgleichheit, da es für Fellini wohl keine andere Frau gab, deren Seelenleben er so gut kannte, wie jenes seiner Ehefrau.³³²

Sandra Milo, mit der er über viele Jahre hinweg eine Affäre hat, verkörpert, wie schon zuvor in *8 ½*, die Rolle der *femme fatale*, die zugleich das innere erotische Sinnbild Fellinis repräsentiert. Dass Sandra Milo aufgrund der engen privaten Verbindung sowohl die Rolle der Geliebten, als auch die magisch-verführerische Komponente übernimmt, scheint daher ebenso nicht weiter verwunderlich.

Es ist unter dem Gesichtspunkt des künstlerorientierten Ansatzes also anzunehmen, dass Fellini in *Giulietta degli spiriti* eine Reflexion über seine eigene Ehe zu unternehmen versucht und er zu der Erkenntnis kommt, „daß [sic!] die Ehe kein von Gottheit erleuchteter Zustand der Heiligkeit ist. Daß die Ehe eine Beziehung voller Probleme ist, die Tag für Tag gelöst werden müssen.“³³³

Obwohl Fellini fünfzig Jahre mit Giulietta Masina verheiratet war, äußert er sich öffentlich oftmals eher negativ über die Ehe und meint, sie schränke die Entwicklung potenzieller Charakteraspekte des Partners, vor allem jene des Ehemanns, ein.³³⁴

Fellini selbst kann, wenn auch nicht in solch augenscheinlicher Weise, wie es bei *8 ½* der Fall war, ebenfalls als Symptom für *Giulietta degli spiriti* angesehen werden. Die Kenntnis seines Privatlebens und seiner persönlichen und intimen Beziehungen zu den Hauptdarstellerinnen können Aufschluss über die Hintergründe der jeweiligen Persönlichkeitskonstellation geben und ermöglichen eine Kontextualisierung der Handlung und deren Verortung im Leben Fellinis.

³³² Vgl. Tornabene (1990), S. 52.

³³³ Fellini (2005), S. 41.

³³⁴ Vgl. Stubbs (2006), S. 158.

12.2 Synopsis

Der Film *Giulietta degli spiriti* kann als weibliches Pendant zu *8 ½* angesehen werden. Beide Filme weisen strukturelle und inhaltliche Parallelen auf, Fellini positioniert „*Giulietta degli spiriti* sulla medesima linea di sviluppo narrativo di *8 ½*“.³³⁵

Die Protagonistin Giulietta und ihr Mann Giorgio wohnen in gehobenen bürgerlichen Verhältnissen in einem großen Haus, wo ihnen zwei Haushaltshilfen dienen. Eines Nachts erwähnt Giorgio im Schlaf den Namen einer fremden Frau, woraufhin Giulietta den Verdacht schöpft, dass er sie betrügt. Giulietta wird von diesem Zeitpunkt an von einer Krise eingeholt. Als Zuseher schöpft man jedoch schon zu Beginn des Films den Verdacht einer Ehekrise, als Giulietta zum fünfzehnten Hochzeitstag eine Überraschung für Giorgio vorbereitet, dieser jedoch erst spät mit unzähligen Freunden nach Hause kommt.

Giuliettas Frustration wird im Laufe der Handlung zunehmend mehr, Giorgios Zuneigung ihr gegenüber nimmt hingegen stetig ab. Giulietta versucht die Krise mittels ihrer Vorstellungskraft und ihrem spirituellen Interesse zu überwinden und kommuniziert fortan mit dem Geist Iris, der ihr Ratschläge und Prophezeiungen unterbreitet. Darüber hinaus nimmt sie an transzendentalen Veranstaltungen mit dem lebenden Orakel Bishma teil und engagiert einen Privatdetektiv, um ihren Mann beschatten zu lassen. Sie macht Bekanntschaft mit ihrer Nachbarin Susy, die einen freizügigen und hedonistischen Lebensstil verfolgt und einen starken Kontrast zur bürgerlichen Giulietta darstellt. Sie verbringt fortan vermehrt Zeit mit Susy, wodurch sie der bürgerlichen Scheinidylle zumindest ansatzweise entkommen kann.

Giulietta bekommt inzwischen eindrückliche Beweise für den Ehebruch ihres Gatten geliefert, was sie zutiefst bestürzt. Sie sucht erneut die Villa von Susy auf, wo sie sich auf einer Party abzulenken versucht, diese jedoch in einer Orgie endet und Giulietta es nicht über sich bringt, ebenfalls untreu zu werden.

Sie wird stets von traumatischen Erinnerungen ihrer Kindheit in Form von Träumen und Visionen eingeholt, die ihre Identitätskrise verstärken. Die Krise zwingt sie, sich ihre innersten Ängste vor Augen zu führen, bis sie nach etlichen Versuchen, die Lösung bei anderen zu finden, versteht, dass sie die Antworten nur bei sich selbst finden kann. Mithilfe ihrer Imaginationskraft und der Verarbeitung von vergangenen traumatischen Erlebnissen, schafft es Giulietta sich aus der Krise zu befreien und zu einem inneren Gleichgewicht zu kommen. Sie kann sich von den konfliktbehafteten Kindheitserinnerungen loslö-

³³⁵ Bondanella (1994), S. 316.

sen und schafft es, sich als von ihrem Mann unabhängige und eigenständige Frau wahrzunehmen, die keine Angst vorm Alleinsein hat.

Die Intention Fellinis ist es, dem Zuseher ein Bild von der Reise durch die Innenwelt Giuliettas zu geben. Der Film spiegelt psychische Projektionen im Ich Giuliettas wider. Es gilt, diese Projektionen zu identifizieren, um sie auf psychoanalytischem Wege aus dem Weg zu räumen.³³⁶

Auch das Ende dieses Films ähnelt dem Ende von *8 ½* sehr. In konvergierender und ähnlich fulminanter Manier werden die beiden Filme zu Ende gebracht, in beiden Fällen sind die eigenen inneren Erkenntnisse für das glückliche Ende verantwortlich.

La vittoria di Giulietta è tutta interiore, perché già in se stessa era la possibilità di vittoria; non nella meschinità, non nel qualunque femminile, ma nella semplicità. Al paesaggio artificioso dell'inizio, milleluci, intercambiabile come un paesaggio dell'anima, come lo stesso spirito di Giulietta, subentra, alla fine, un nuovo paesaggio, che poi non è diverso dal primo, come lo sono due diverse 'prove di stampa' di una stessa litografia: teneramente verde, limpido, georgico; quello della serenità riconquistata.³³⁷

12.3 Erzählstruktur: *Giulietta degli spiriti* als Quasi-Person

Aufgrund der inhaltlichen Schwerpunktsetzung auf die innere Reise von Giulietta ist die Erzählstruktur von *Giulietta degli spiriti* geprägt von der Visualisierung der psychischen Vorgänge der Protagonistin. Angesichts dieser Tatsache liegt es nahe, den Film hinsichtlich seiner auffälligen Erzählstruktur als Quasi-Person aufzufassen und werkorientiert vorzugehen, um die Struktur des Filmes ausgehend von dessen Form erklären zu können. Der Film verfolgt eine Haupthandlung, die an inhaltlich geeigneten Stellen durch traumhafte Bilder, Erinnerungen oder Phantasmen ergänzt werden. Bei der Einarbeitung von Träumen und Episoden aus Giuliettas Kindheit, wird die Haupthandlung unterbrochen, traumhafte Bilder oder Phantasmen, die ihre inneren repressiven Kräfte widerspiegeln, fügen sich jedoch nahtlos und fließend in die Hauptidee ein. Aufgrund der Irritation beim Zuseher ergibt sich hier jedoch eine klare Diskrepanz zwischen realer und fiktiver Ebene, die im Verlauf des Films immer klarer hervorgeht.

Die Visualisierung der Episoden aus der Kindheit begründet Fellini wie folgt:

[...] il passato di ciascuno di noi può rappresentare sì una fonte potenziale di crescita e sviluppo ma anche un blocco psichico difficile da superare. Nel passato di ogni individuo si nascondono infatti, eventi traumatici che occorre riportare alla luce, e con i quali bisogna confrontarsi per cercare di ottenere un equilibrio psichico

³³⁶ Vgl. Verdone (1994), S. 72.

³³⁷ Verdone (1994), S. 74.

sufficientemente stabile. Anche in *Giulietta degli spiriti*, così come era accaduto in *8 ½*, Fellini utilizza una serie di bellissime sequenze per evocare le fantasie, i sogni ad occhi aperti, visioni e flashbacks, e per sottolineare come il passato di Giulietta interferisca con il suo presente.³³⁸

Die Erzählstruktur verhält sich somit analog zur psychischen Struktur respektive zu den Funktionsweisen der Psyche Giuliettas, die auf das Erlangen des psychischen Gleichgewichtes abzielt. Wiederum könnte die Erzählstruktur beispielsweise anhand der von Jung definierten Synchronizität erklärt werden, wo die heraufbeschworenen Bilder und Visionen das Ergebnis des zeitlichen Zusammentreffens von einem inneren mit einem äußeren Ereignis darstellen.

Es kann festgehalten werden, dass dem Zuseher durch die Inszenierung der visionären Bilder und Traumepisoden ein Blick auf die inneren Vorgänge der Protagonistin gewährt wird, wodurch ein von psychoanalytischen Maßstäben geleitetes Interpretationsverfahren zusätzlich legitimiert wird. Wie schon bei *8 ½* bringt eine derartige Erzählstruktur den introvertierten Persönlichkeitstypus der Protagonistin Giulietta zum Ausdruck, die sich auf ihre seelischen Vorgänge besinnt und ihnen in ihrer Entwicklung besondere Beachtung schenkt. Die einzelnen Komponenten jener psychischen Vorgänge werden in der Detailanalyse in Kapitel 12.5 genauer erläutert.

12.4 Handelnde Personen

Die schematische Darstellung der wichtigsten Charaktere dient zur Vorbereitung für die Interpretation und legt die wesentlichen Relationen zwischen den handelnden Personen dar. Alle anderen Charaktere, ausschließlich Bishma, der in dieser Auflistung fehlt, nehmen keinen Einfluss auf die Handlung.

³³⁸ Bondanella (1994), S. 317-318.

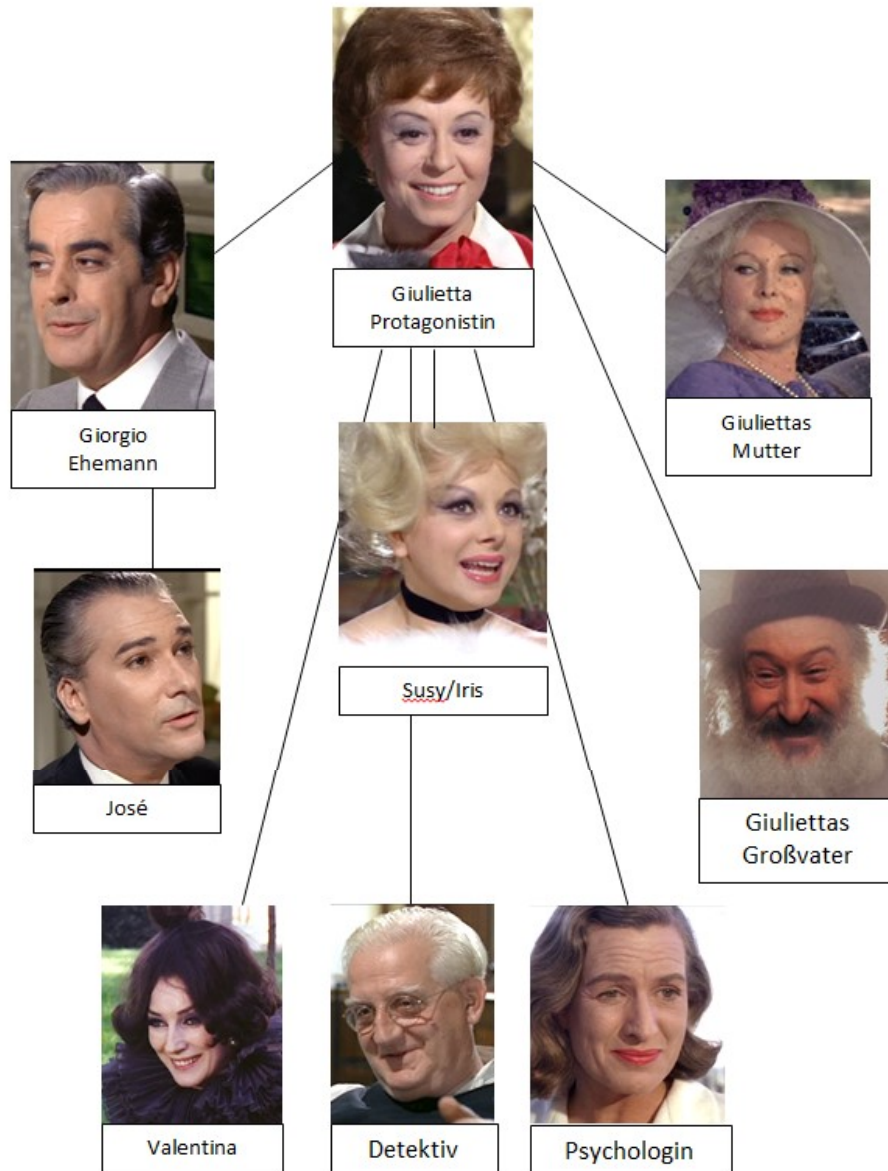


Abb. 26: Schema einflussreicher Charaktere aus *Giulietta degli spiriti*

12.5 Detailanalyse

In der folgenden Detailanalyse werden jene Sequenzen genauer untersucht, die dem Hauptstrang beigelegt werden und latenten Bedeutungsgehalt bzw. unmittelbaren Einfluss auf die Handlung haben.

Die besprochenen Sequenzen können wiederum anhand des im Anhang beigelegten Sequenzprotokolls kontextualisiert werden.

In der Analyse werde ich ausgehend vom werkorientierten Ansatz einzelne Sequenzen und Entwicklungen anhand psychoanalytischer Theorien untersuchen. Für die interpreta-

tive Arbeit ist die Konzeptualisierung des Filmes als psychoanalytischen Gegenstand von Vorteil, um die Bedeutung der visualisierten Theorieszenarien ausfindig zu machen.

Ebenfalls berücksichtigt wird der von Schneider definierte rezeptionsorientierte Ansatz, bei dem die Reaktionen des Rezipienten den Ausgangs- und Referenzpunkt für eine weiterführende Analyse darstellen. Aufgrund der zahlreichen Irritationen, die ich an mir selbst nach der Erstrezeption festgemacht habe, können zahlreiche *cues* und deren latente Bedeutung durch rezeptionsbasiertes Arbeiten ausfindig gemacht werden.

12.5.1 Initialtraum

Der ersten traumhaften Episode in *Giulietta degli spiriti* begegnen wir in Sequenz 6, als Giulietta ihren Nachmittag mit Bekannten am Strand verbringt.

Die Sequenz kann eindeutig als Traum identifiziert werden, da der Traumbeginn und sein Ende markiert werden. Giulietta schläft in ihrem Liegestuhl ein, worauf die Visualisierung ihres Traumes folgt. Danach wird sie durch ein vorbeifliegendes Flugzeug wieder aufgeweckt.

In ihrem Traum steigt ein Mann mit Hut und rotem Bademantel aus dem Meer an den Strand, in den Händen hält er ein dickes Seil, welches er mit den Worten “Il resto riguarda proprio lei“ übergibt. An dem Seil zieht sie ein Floß heran, auf dem sich tote Pferde befinden, auf einem zweiten Floß treiben mehrere Personen herbei.

An diesem Zeitpunkt des Filmes weiß der Zuseher noch nicht, dass sämtliche Personen im Verlauf der späteren Handlung in Erscheinung treten werden. Ihr Auftreten in diesem Traum ist aber von besonderer Bedeutung und bringt mich zur Überzeugung, diesen ersten Traum als Initialtraum einzuordnen, der sämtliche Problematiken, die in der späteren Handlung auftauchen, bereits in symbolischer Form vorwegnimmt. Sämtliche Faktoren, die Giuliettas Identitätskrise verursachen und auf repressive Kräfte hindeuten, werden in diesem kurzen Traum zusammengefasst.

Der Mann im roten Bademantel ist der Privatdetektiv, den Giulietta zur Beschattung ihres Ehemannes Giorgios engagiert. Auf dem Floß befindet sich ebenfalls sein Kollege der Psychologe. Durch seine Aufdeckungsarbeit werden die Ängste und Konflikte in Giulietta ausgelöst, er zieht im Traum bildhaft die Krise herbei. Die Lösung dieser Krise

scheint ihr aber selbst überlassen, der Detektiv übergibt ihr mit der Anmerkung, dass der Rest nur sie betreffe, das Seil. Auch der im Traum anwesende Doktor hilft ihr nicht.



Abb. 27 + Abb. 28: Giuliettas Initialtraum

Die auf dem Floß sitzenden Leute treten in einer späteren Rückblende in Giuliettas Kindheit wieder in Erscheinung. Sie treten in dieser Rückblende als Akteure in einem Zirkus auf, in der sich auch Giuliettas Großvater zum ersten Mal zu erkennen gibt. Dies kann als Hinweis auf Erlebnisse in ihrer Kindheit verstanden werden, die nach wie vor unbewusst Einfluss auf ihr gegenwärtiges Leben haben.

Ein Indiz für den unterdrückten Konflikt zwischen Giulietta und ihrer Mutter, der sich erst im Laufe des Films herauskristallisiert, ist das Floß mit den drei Pferden. Das Pferd ist „ein in Mythologie und Folklore weit verbreiteter Archetypus. Als Tier vertritt es die nicht menschliche Psyche, das Untermenschliche, Animalische, somit das unbewußt [sic!] Psychische; [...] Als tragende Tiere haben sie nächste Beziehung zum Mutterarchetypus.“³³⁹ Ihre fordernde und gefühlskalte Mutter ist mitunter ein Grund für Giuliettas psychische Fixierungen und hat erheblichen Einfluss auf ihr psychisches Ungleichgewicht. Giulietta ist sich dessen zu diesem Zeitpunkt noch nicht ausreichend bewusst. Das symbolische Auftreten von Pferden zieht sich durch den gesamten Film, wo sie teilweise als schlichte Porzellanfigur, teilweise aber auch lebendig in Erscheinung treten. Ebenso wird die Allgegenwärtigkeit dieses latenten Konfliktes durch die stete Positionierung des Tieres im Bild zum Ausdruck gebracht.

Der Initialtraum gibt zusammenfassend bereits Hinweise auf wesentliche Thematiken, auf die die Handlung und Selbstfindung Giuliettas abzielen: Die Affäre ihres Mannes Giorgio und den damit einhergehenden Vertrauensverlust sowie den Konflikt mit ihrer Mutter.

³³⁹ Jung (1998), S. 98.

12.5.2 Besuch bei Bishma

Giulietta wird in Sequenz 10 von ihrer Freundin Valentina überredet, zu einer Veranstaltung mit Bishma, einer Wahrsagerin mitzukommen.

Danach findet eine persönliche Unterredung zwischen Giulietta und Bishma statt. Bishma spricht über freie Sexualität und versucht Giulietta Ratschläge für ihre Ehe zu geben.



Abb. 29 + Abb. 30: Bishma beschwört Visionen

Bishma kann unter bestimmten Gesichtspunkten als Vermittlerin von Giuliettas Animus gesehen werden und ergreift in der Gestalt einer heiligen spirituellen Überzeugung Besitz von Giulietta.³⁴⁰

Die teilweise sehr kryptischen Prophezeiungen von Bishma können, wie auch das Seelenbild des Animus, eine zukunftsweisende Funktion haben. Bishma repräsentiert eine Art Orakelpriesterin, durch die in früheren Zeiten neue Wahrheiten bewusst gemacht und artikuliert wurden, durch welche die Frau über die Identifizierung des Animus eine tiefere Wahrheit erfährt und in ihrer Individuation vorangetrieben wird.³⁴¹

Bishma repräsentiert die mythologische Symbolik der Androgynität, die das Enthaltensein von der Anima im Mann und des Animus in der Frau ausdrückt. Die androgyne Erscheinung von Bishma ist daher als solche nicht zufällig.

Bei ihrem eindringlichen Appell an Giuliettas Animus erinnert sie regelrecht an deren Mutter, weshalb im weiteren Verlauf der Sequenz erneut das Pferd als Motiv für die Mutter auftritt und die Mutter in diesem Kontext als Indiz für die sexuell repressiven Kräfte in Giulietta aufgefasst werden kann.

Der Umgang mit dem kontrasexuellen Archetypus und den dazugehörigen Seelenbildern Anima und Animus ist in *Giulietta degli spiriti* interessant zu beobachten, ob der

³⁴⁰ Vgl. Hark (1990), S. 23.

³⁴¹ Vgl. Hark (1990), S. 23-24.

Tatsache, dass der Animus der Protagonistin aus der Perspektive eines Mannes definiert wurde.

Auf dem Pferd erscheint zudem eine Frau, die sich Giulietta als zu ihr sprechender Geist Iris vorstellt. Später wird sich herausstellen, dass Iris und Susy, die Nachbarin Giuliettas, von der selben Person dargestellt werden. Auch die Besetzung verschiedener Rollen durch dieselbe Darstellerin ist nicht dem Zufall überlassen. Fellinis persönliche Anima äußert sich in der Figur von Iris und Susy, die durch die Personifizierung des Geistes Iris einerseits zunächst die spirituelle Komponente der Anima verkörpert. Andererseits ist das Erscheinen von Susy als Ausdruck des Schattens, der dunklen Seite der Seele, anzusehen. Fellini vereint die unterschiedlichen Elemente seines eigenen Seelenbildes der Anima in einem Gesicht, einer Personifizierung, und weist durch diese Verbildlichung im übertragenen Sinne auf die notwendige Integration jener Seelenkomponenten hin.

Am Heimweg von Bishma erzählt Giulietta ihren Freundinnen, dass der Geist Iris sie an Fanny erinnere. Fanny ist eine Tänzerin in einem Zirkus, den sie in der Vergangenheit mit dem Großvater besucht hat und mit welcher er durchgebrannt ist. In einer Rückblende wird der Zuseher mit der ersten Begegnung von Fanny und dem Großvater vertraut gemacht, wo schlussendlich auch die Leute aus der ersten Traumsequenz in Erscheinung treten.

12.5.3 Die Rolle der Kirche

Giulietta besucht eine befreundete Künstlerin, die männliche und sexuell betonte Skulpturen anfertigt. Sie spricht mit Giulietta über ihre spirituellen Kunstwerke, die ihr geholfen haben, ihre Angst vor Gott zu überwinden. Nun ist sie der Ansicht, dass der göttliche Körper der schönste existierende Körper sei. Sie spricht über Gott als ein zu begehrendes Objekt.

Giulietta erzählt daraufhin die Geschichte eines veranstalteten Schauspiels an ihrer klerikalen Schule, wo sie eine Märtyrerin verkörpern durfte. Es wird eine Rückblende eingeschoben, die eine Assoziation zum Gespräch mit ihrer Freundin darstellt.



Abb. 31 + Abb. 32: Giulietta in der Rolle als Märtyrerin

Giulietta wird an einem Gitter festgemacht an dem sich rote Tücher, die Flammen ähneln, emporzüngeln. Giulietta wird auf dem Gitter liegend an Seilen hinaufgezogen. Kurz bevor sie jedoch das Fenster erreicht, hinter dem sie und ihre Freundin Laura das Versteck Gottes vermuten, unterbricht ihr antiklerikaler Großvater die Opferung und bindet Giulietta von dem Gitter los. Die Mutter ist beschämt und Giulietta traurig über die Tatsache, Gott nicht begegnet zu sein. Die traumatische Erfahrung, nicht zu erfahren, was sich hinter dem Fenster versteckt, hat enorme Auswirkungen auf ihr gesamtes Leben.

Giulietta konnte sich unter anderem bis in die Gegenwart nicht aus der Rolle der Märtyrerin befreien und opfert sich nach wie vor für die Ehe mit Giorgio auf.

Durch das Erinnern dieser Episode wird jedoch klar, dass sie in zunehmendem Maße ein Ichbewusstsein entwickeln kann und die Verarbeitung der Sequenz einen wichtigen Schritt in ihrer Selbstverwirklichung darstellt.³⁴²

Allmählich kann sie ein Bewusstsein für die Repression entwickeln, die die Kirche auf sie selbst und diverse Lebensbereiche ausübt.

Fellini galt als scharfer Kritiker der kirchlichen Institution und beschuldigt sie der Unterdrückung der individuellen Sexualität und folglich der Einschränkung der absoluten Freiheit eines Individuums.³⁴³ Diese Kritik wird durch die Sequenz und deren Einfluss auf Giuliettas Leben besonders deutlich gemacht.

Dies äußert sich vor allem in Sequenz 20, wo Giulietta auf der von Suzy veranstalteten Party nahezu Ehebruch begeht. Sie bringt dies jedoch nicht übers Herz und hat ein schlechtes Gewissen, woraufhin sie von dem traumatischen Erlebnis aus ihrer Kindheit eingeholt wird. Es erscheint die Leiche Lauras vor dem bereits bekannten Gitter und den lodernen Flammen. Die Verbindung zur Episode aus der Kindheit ist somit eindeutig und konstituiert sich aus der soeben angesprochenen kritischen Haltung Fellinis gegen-

³⁴² Vgl. Bondanella (1994), S. 320.

³⁴³ Vgl. Hayes (2005), S. 20-21.

über der Kirche. In einem Moment, an dem Giulietta sich ihrer Freiheit und Sexualität bedingungslos hingeben möchte, greifen die repressiven Kräfte im Unbewussten, die durch die Kirche entstanden sind.

Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist überdies der Auftritt unterschiedlicher männlicher Figuren, die zusätzlich auf die komplexe Problematik des nicht integrierten Animus in das Selbst der Protagonistin hinweisen. Zunächst tritt der Großvater als Befreier von der Bedrängung der Kirche in Erscheinung. Er nimmt gewissermaßen die Rolle eines alten Weisen ein, welche eine von vier Erscheinungsweisen des archetypischen Animus darstellt.³⁴⁴ Der Großvater nimmt in seiner Funktion als Retter aus der kirchlichen Unterdrückung bereits die angestrebte Integration des Animus in Giuliettas Selbst vorweg und symbolisiert die damit verbundene Selbstfindung und Loslösung der repressiven Kräfte.

Ebenso stellt der junge Mann, der Giulietta auf Susys Party zu verführen versucht, den körperbetonten und naturhaften Mann dar, der als weitere Projektionsfläche des unbewussten Animus gesehen werden kann.³⁴⁵

12.5.4 Personenanalyse: Giulietta

Alle erläuterten Komponenten finden in der finalen Sequenz Nummer 24 ihre Zusammenkunft.

Giulietta wird nach dem Vorkommnis auf Susys Feier kontinuierlich von seltsamen Geistern und Phantasmen eingeholt, die sich mittlerweile nahezu nahtlos in ihre Wirklichkeit einfügen. Die Dichte an derartigen Phantasmen, die sich aus den wiederkehrenden Albträumen und Kindheitserinnerungen generieren, wird immer größer. Vor ihre Augen treten ihre Mutter, Giorgio, die Mitglieder der Kirche, die Leiche Lauras, der Privatdetektiv, José (ein Freund Giorgios). In Giuliettas Kopf herrscht Chaos, sämtliche innere Strukturierungsprinzipien scheinen von den Traumata besiegt worden zu sein.

Giulietta unternimmt einen weiteren Versuch, sich aus der prekären Lage zu befreien und sucht das Haus der Geliebten Giorgios auf. Da sie die Ehekrise nach wie vor als Grund für ihre Hilflosigkeit ansieht, möchte sie ein persönliches Gespräch mit Gabriella, der Geliebten, führen. Gabriella geht ihr jedoch aus dem Weg.

³⁴⁴ Vgl. Hark (1990), S. 23.

³⁴⁵ Vgl. Hark (1990), S. 23.

Erst eine Psychologin kann Giulietta nachdrückliche Hinweise auf die wahre Problematik, die ihrer Krise zugrunde liegt, geben. Giulietta habe Angst davor, glücklich zu sein und will sich nicht eingestehen, dass sie diesen Zustand nur losgelöst von Giorgio erreichen kann. Giulietta möchte sie selbst sein, sie möchte ihren Individuationsprozess zu einem Ende bringen. Sie realisiert, dass sie sich ebenso von den Konflikten aus der Vergangenheit lösen muss, um zu ihrer individuellen Freiheit zu kommen.

Dies geschieht in der fulminanten Schlusssequenz, die nach der Abreise von Giorgio, der vorgibt nach Mailand zu fliegen, einsetzt. Die Abreise ihres Mannes, die sie ursprünglich am meisten fürchtete, stellt sich als eine schicksalshafte Fügung heraus und bringt die Entdeckung und Akzeptanz ihrer selbst erst ins Rollen.³⁴⁶ Die Ehekrise und die Vorteile der Überwindung einer solchen finden sich bereits in Jungs Schriften:

Jung describes marriage as often being a relationship between someone who has a complex and powerful personality and someone who has a simpler, more dependent personality. The first, Jung calls a 'container', and the second, the 'contained'. Writing about the European culture of the first quarter of the twentieth century, Jung tended to think, as did Fellini, of the container as usually male and the contained as usually female, although this did not necessarily have to be the case. If the container were male, however, he would attempt to project his anima or his various feelings for women on the contained wife and would find the wife not suitably complex for the role. Then an adjustment of some sort would be required of the husband. He might seek the anima within himself, or he might pursue other women. For the contained female whose life is defined by her husband's world, Jung speculates that a crisis in the marriage might prove a good thing, if it brings her to expand her world or to look more deeply within herself [...].³⁴⁷

Erneut sprechen die Geister zu Giulietta, alle handelnden Personen erscheinen in ihrem Haus und reden auf sie ein. Die Lage wird immer chaotischer, als plötzlich Giuliettas Mutter vor sie tritt und einen entscheidenden Impuls für ihre Befreiung auslöst.



Abb. 33 + Abb. 34: Giulietta kann sich selbst befreien

³⁴⁶ Vgl. Stubbs (2006), S. 165.

³⁴⁷ Stubbs (2006), S. 158-159.

Giulietta wird auf eine Tür in ihrer Wand aufmerksam, dahinter hört sie jemanden weinen. Sie versucht mit aller Kraft die Tür zu öffnen, die Mutter versucht sie in mahnenden Tönen davon abzuhalten. Giulietta widersetzt sich mit den Worten "Non mi fai più paura!", wodurch sich die Tür noch im selben Moment von alleine öffnet.

Hinter der Tür liegt Giulietta als Kind festgebunden auf dem Gitter, das wir bereits aus der Rückblende auf das Schauspiel aus der Schule kennen. Giulietta bindet das Mädchen los, woraufhin all ihre Phantasmen verschwinden und sie gemeinsam mit sämtlichen symbolischen Gegenständen (zum Beispiel dem Gitter) im Gepäck auf einem großen Gefährt wegfahren. Auch die Mutter wendet sich ab.

Die Überwindung des Mutterkomplexes eröffnet Giulietta schlussendlich im wahrsten Sinne des Wortes die Türen zur Befreiung ihrer selbst. Dieser Akt der Befreiung wird durch das Losbinden der kleinen Giulietta verbildlicht. Giulietta gelingt es, das traumatische Erlebnis aus ihrer Kindheit und dessen langfristige Folgen durch Konfrontation und schlussendlich Akzeptanz zu überwinden und kann diese Schattenseiten ihrer Seele nun in ihr Selbst integrieren. Auch die Mutter verliert ihre Funktion als repressive Konstante, als es Giulietta gelingt, den Mutterkomplex zu erkennen und sich über ihn hinwegzusetzen. Die Integration sämtlicher Seelenkomponenten führt zur erfolgreichen Wiederherstellung des seelischen Gleichgewichts.

Obendrein gelingt es ihr, die zu ihr sprechenden Geister in ihr neu erlangtes Selbst mit einzubeziehen.

Das Ende von *Giulietta degli spiriti* markiert somit gleichsam einen Neubeginn.



Abb. 35 + Abb. 36: Giulietta am Ende ihres Individuationsprozesses

13 Fazit

Ziel dieser Arbeit war es, den vielfältigen Einfluss der Psychoanalyse auf den wissenschaftlichen Umgang mit Film zu erläutern. Im Zentrum steht die Erarbeitung einer psychoanalytischen Filminterpretation, die anhand von zwei ausgewählten Werken des italienischen Regisseurs Federico Fellini durchgeführt wurde. Dadurch konnte veranschaulicht werden, inwiefern psychoanalytische Theorien zur Aufschlüsselung latenter Bedeutungsebenen im Film dienlich sind und so zu einem tiefergehenden Verständnis der Werke beitragen können.

Im Rückgriff auf die von Werner Faulstich und Gerhard Schneider formulierten methodischen Ansätze zur psychoanalytischen Filminterpretation konnte aufgezeigt werden, dass die Thesen des Psychoanalytikers Carl Gustav Jung eklatanten Einfluss auf das filmische Schaffen Fellinis genommen haben und einen wesentlichen Teil zur Prägung des Terminus ‚fellinianisch‘ beigetragen haben.

Beispielsweise können ausgewählte Sequenzen oder auch Persönlichkeitsentwicklungen einzelner Charaktere mithilfe der Analytischen Psychologie nach Jung erklärt und latente Bedeutungen dargestellt werden. Die ausgewählten Filme *8 ½* und *Giulietta degli spiriti* eignen sich für eine derartige Analyse außerordentlich gut, da in beiden Filmen innere Konflikte der Protagonisten verbildlicht werden, die auf psychoanalytischen Problemstellungen fußen.

Dies führt dazu, dass Fellini in beiden Werken von Jung inspirierte Theorieszenarien auf die Konstellation und Entwicklung der handelnden Charaktere und die Narration einfließen lässt. Dies liegt einerseits in der Tatsache begründet, dass er eigene persönliche Konflikte mithilfe der filmischen Umsetzung zu ergründen versucht, andererseits stellen beide Filme eine Art psychoanalytische Therapiesitzung für die beiden Protagonisten dar, die sie in ihrem Entwicklungsprozess voranbringen soll. Am Ende der Entwicklung steht jeweils ein erfolgreich abgeschlossener Individuationsprozess, bei dem die Protagonisten zu ihrem Selbst gefunden haben. In *8 ½* geschieht dies durch die Überwindung beruflicher und persönlicher Krisen, die ihren Ausgang zum Teil in traumatischen Kindheitserfahrungen haben. Durch die Auseinandersetzung mit diesen Kindheitserfahrungen, die durch Rückblenden oder Traumsequenzen hervorgerufen und in den narrativen Hauptstrang eingefügt werden, wird sich der Protagonist Guido seiner Konflikte bewusst und kann so sein seelisches Gleichgewicht allmählich herstellen. Das Wissen über psychoanalytische

Dynamiken ist für das Verständnis eines solchen Individuationsprozesses von äußerster Notwendigkeit.

Auch in *Giulietta degli spiriti* verhält es sich ähnlich. Die durch Giuliettas Ehekrise ausgelöste innere Konfliktsituation kann durch die Überwindung und Akzeptanz latenter traumatischer Erlebnisse aufgelöst werden. Die Auseinandersetzung mit und die Kenntnis von diversen Seelenbildern wie Anima oder Animus sind im Rahmen der psychoanalytischen Persönlichkeitsanalyse von Vorteil und lassen die Handlung der fellinianischen Werke erst schlüssig erscheinen. Auch strukturelle Merkmale konnten unter derartigen Gesichtspunkten erklärt werden.

In der Analyse konnte demnach bestätigt werden, dass Fellini die Jung'schen Thesen in die ausgewählten Werke einarbeitete und die Filmpsychoanalyse ein konstruktives Instrument zur Aufschlüsselung latenter Bedeutungsebenen darstellt.

Darüber hinaus wurde gezeigt, dass die Psychoanalyse sich nicht nur in Form der Filmpsychoanalyse in der Filmwissenschaft etablieren konnte, sondern auch in Form einer psychoanalytischen Filmtheorie immer mehr an Bedeutung gewonnen hat.

Die Annäherung der Psychoanalyse an den Film und umgekehrt gestaltet sich als fortwährender und vielseitiger Prozess, bei dem vor allem das Kino und seine Mechanismen unter psychoanalytischen Aspekten untersucht werden. Wesentliche Ansatzpunkte konnten hierbei beispielsweise im Traum oder im Mythos ausgemacht werden. Die Anknüpfung der Psychoanalyse an den Film erweist sich auch in filmtheoretischer Hinsicht als äußerst nützlich, können doch die grundlegenden Funktions- und Wirkungsweisen des Kinos auf diese Weise erklärt werden.

An dieser Stelle soll noch einmal auf die Anwendbarkeit einer psychoanalytisch geleiteten Filminterpretation im Allgemeinen eingegangen werden. Die für diese Arbeit ausgewählten Filme *8 ½* und *Giulietta degli spiriti* eignen sich besonders gut für eine derartige Interpretation, da sich Fellini privat mit der Psychoanalyse beschäftigte und diese ihm neue Wege zur filmischen Realisierung seiner Ideen offenbarte. Aufgrund dieses (biografischen) Hintergrundwissens ist es augenscheinlich, dass mithilfe der Psychoanalyse als methodisches Fundament profunderes Wissen über die Werke generiert werden kann.

Allerdings muss festgehalten werden, dass eine derartige Vorgehensweise jedoch nicht auf jeden Film erfolgreich angewandt werden kann. Die Notwendigkeit einer psychoanalytischen Interpretation ergibt sich zuerst aus unverständlichen narrativen Brüchen oder Irritationen, die nach der Rezeption entstehen können. Folglich muss der Film, wie im

methodischen Teil festgehalten wurde, unter bestimmten Gesichtspunkten konzipiert werden können, um eine psychoanalytische Interpretation überhaupt erst anwendbar zu machen. Nicht auf alle Filme kann ein solches Schema appliziert werden (man denke beispielsweise an etliche, lediglich dem Divertissement gewidmete Hollywood-Produktionen und Komödien) respektive ist die Anwendung von soziologischen oder strukturalistischen Methodiken aus inhaltlichen oder kompositorischen Gründen bei manchen Werken fruchtbarer. Ausschlaggebend hierbei ist die Erstrezeption, die bei einem geübten Filmpublikum oftmals intuitiv eine Richtung für die Interpretation vorgibt, die durch weiterführende Recherchen verdichtet werden kann.

Die methodische Konzeption, die ich für diese Arbeit wohlüberlegt und nach reichlicher Überprüfung ihrer Anwendbarkeit konzipiert habe, kann als Grundlage für weiterführende interpretative Verfahren herangezogen werden. Die Methodik ist in dieser Form auf sämtliche Filme anwendbar, die in ihrer Form und Struktur den fellinianischen Werken gleichkommen. Dies gilt beispielsweise für Filme, die traumhaften Charakter aufweisen, in denen psychische Problematiken behandelt werden oder der Handlungsstrang durch zunächst unverständliche Bilder unterbrochen wird.

Es ist mir jedoch ein besonderes Anliegen dazu aufzufordern, die methodische Vorgangsweise auf weitere Werke Fellinis anzuwenden, um seinem Bestreben nach der Einbindung psychoanalytischer Theorien in seine Werke ausreichend Beachtung zu schenken und ihm entsprechend Tribut für seine künstlerischen Errungenschaften zu zollen. Angesichts der recht mangelhaft vorhandenen Literatur und Forschung zu diesem Thema, soll diese Arbeit demnach auch als Anstoß und Motivation zur fortführenden Auseinandersetzung mit dem Œuvre des Maestros Fellini dienen.

Literaturverzeichnis

BALLHAUSEN, Thomas/ KRENN, Günter/ MARINELLI, Lydia. (2006). *Vorwort*. In: BALLHAUSEN, Thomas/ KRENN, Günter/ MARINELLI, Lydia (Hrsg.) *Psyche und Kino. Sigmund Freud und der Film*. Wien: verlag filmarchiv austria. S. 8 – 11.

BERTETTO Paolo. (2003). *Introduzione*. In: BERTETTO, Paolo (Hrsg.) *L'interpretazione del film. Dieci capolavori della storia del cinema*. Venezia: Marsilio Editori. S. 9 – 21.

BOCCARA, Paolo/ RIEFOLO, Giuseppe. (2002). *Psicoanalisti al cinema. Alcune considerazioni di metodo su "cinema e psicoanalisi"*. In: *Rivista di psicoanalisi*. XLVIII. S. 691-705. PDF-Dokument: http://istitutoricci.it/docs/Psicoanalisti_al_cinema.pdf

BONDANELLA, Peter. (1994). *Il Cinema di Federico Fellini*. Rimini: Guaraldi.

CASETTI, Francesco. (1998). *Teorie del cinema. 1945 – 1990*. Mailand: Bompiani.

CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine. (1969/1988). *Letztes Jahr in Marienbad. Für eine psychoanalytische Forschungsmethode im Bereich der Kunst*. In: CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine. *Kunst und schöpferische Persönlichkeit. Anwendungen der Psychoanalyse auf den außertherapeutischen Bereich*. München, Wien: Verlag Internationale Psychoanalyse. S. 50 – 81.

FAULSTICH, Werner. (1988). *Die Filminterpretation*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

FAULSTICH, Werner. (2008). *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Fink.

FELLINI, Federico/ FLAIANO, Ennio/ STRICH, Christian (Hrsg.). (1974). *8 ½*. Zürich: Diogenes.

FELLINI, Federico/ STRICH, Christian (Hrsg.). (1974). *Giulietta degli spiriti*. Zürich: Diogenes.

FELLINI, Federico/ KEEL, Daniel (Hrsg.). (2005). *Denken mit Federico Fellini. Aus Gesprächen Federico Fellinis mit Journalisten*. Zürich: Diogenes.

FREUD, Sigmund/ MITSCHERLICH, Alexander/ RICHARDS, Angela/ STRACHEY, James (Hrsg.). (1975). *Psychologie des Unbewußten. Freud-Studienausgabe*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

FREUD, Sigmund/ SCHMIDT-HELLERAU, Cordelia (Hrsg.). (2006). *Sigmund Freud. Das Lesebuch. Schriften aus vier Jahrzehnten*. Frankfurt am Main: s. Fischer Verlag.

GRAFL, Franz. (2006). *Filmwissenschaft und Psychoanalyse. Leselust und Schaulust*. In: In: BALLHAUSEN, Thomas/ KRENN, Günter/ MARINELLI, Lydia (Hrsg.) *Psyche und Kino. Sigmund Freud und der Film*. Wien: verlag filmarchiv austria. S. 77 -96.

HARK, Helmut. (1988). *Lexikon Jungscher Grundbegriffe*. Olten [u.a.]: Walter.

HAYES, Mark. (2005). *Psychoanalysis & the films of Federico Fellini*. Honors College Theses. Paper 12.

PDF- Dokument:

http://digitalcommons.pace.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1011&context=honorscollege_theses

HOCKLEY, Luke. (2001). *Cinematic projections. The Analytical Psychology of C. G. Jung and film theory*. Luton: University of Luton Press.

HÖLZER, Henrike. (2005). *Geblendet. Psychoanalyse und Kino*. Wien: Turia+Kant.

INDICK, William. (2004). *Movies and the Mind. Theories of the Great Psychoanalysts Applied to Film*. Jefferson, North Carolina [u.a.]: McFarland.

JUNG, Carl Gustav/ JUNG, Lorenz (Hrsg.). (1991a). *Archetypen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

JUNG, Carl Gustav/ JUNG, Lorenz (Hrsg.). (1991b). *Traum und Traumdeutung*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

JUNG, Carl Gustav/ JAFFÉ, Aniela (Hrsg.). (1992). *Erinnerungen, Träume, Gedanken von C. G. Jung*. Olten [u.a.]: Walter.

JUNG, Carl Gustav/ ALT, Franz (Hrsg.). (1998). *Das C. G. Jung Lesebuch*. Zürich [u.a.]: Düsseldorf.

KAMPL, Sarah. (2011). *Traum und Kino – ein (un)gleiches Paar. Ideologische Dimensionen des Kinoapparatus*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang.

KEZICH, Tullio/ BOARINI, Vittorio (Hrsg.). (2009). *Federico Fellini. Das Buch der Filme*. München: Schirmer/Mosel.

KOEBNER, Thomas. (2008). *Federico Fellini. Vom Schilderer des Sittenverfalls zum Propheten der neuen Jugend*. In: KOEBNER, Thomas (Hrsg.). *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre*. München: Edition Text+Kritik. S. 131 – 155.

LEBOVICI, Serge. (1949). *Psychoanalyse und Kino*. In: *Montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 13/1/04. S. 160 – 169.
PDF-Dokument:
http://www.montage-av.de/pdf/131_2004/13_1_Serge_Lebovici_Psychoanalyse_und_Kino.pdf

MAHLER-BUNGERS, Annegret/ ZWIEBEL, Ralf. (2007). Die unbewusste Botschaft des Films. Überlegungen zur Film-Psychoanalyse. In: ZWIEBEL, Ralf/ MAHLER-BUNGERS, Annegret (Hrsg.). *Projektion und Wirklichkeit. Die unbewusste Botschaft des Films*. Göttingen: Vandenhoeck und Rupprecht. S. 14 – 37.

MARINELLI, Lydia. (2006). *Das Kino als Schlafraum. Traumpsychologien und früherer Film*. In: BALLHAUSEN, Thomas/ KRENN, Günter/ MARINELLI, Lydia (Hrsg.) *Psyche und Kino. Sigmund Freud und der Film*. Wien: verlag filmarchiv austria. S. 13 – 39.

METZ, Christian. (1994). *Der fiktionale Film und sein Zuschauer. Eine metapsychologische Untersuchung*. In: *Psyche*. 48(11). S.1004 – 1046.
PDF-Dokument:
http://pages.akbild.ac.at/kdm/_media/_pdf/Christian-Metz-Der-fiktionale-Film.pdf

METZ, Christian. (2000). *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster: Nodus Publikationen.

MUSATTI, Cesare. (1950). Kino und Psychoanalyse. In: *Montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 13/1/04. S. 126 – 143.
PDF-Dokument:
http://www.montage-av.de/pdf/131_2004/13_1_Cesare_Musatti_Kino_und_Psychoanalyse.pdf

MUSATTI, Cesare. (1952). *Die psychischen Prozesse, die vom Kino in Gang gesetzt werden*. In: *Montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 13/1/04. S. 144 – 159.
PDF-Dokument:
http://www.montage-av.de/pdf/131_2004/13_1_Cesare_Musatti_Psychische_Prozesse.pdf

NOLL BRINCKMANN, Christine. (1989). *Die filmische Urszene und der Film „Die Urszene“*. In: : RUHS, August (Hrsg.). *Das unbewusste Sehen. texte zu Psychoanalyse, Film, Kino*. Wien: Löcker Verlag. S. 20 – 43.

RIFF, Bernhard. (1989). *Darling, ich bin im Kino*. In: RUHS, August (Hrsg.). *Das unbewusste Sehen. Texte zu Psychoanalyse, Film, Kino*. Wien: Löcker Verlag. S. 17 – 18.

RUHS, August. (1989). *Erweiterte Überlegungen zum Thema*. In: RUHS, August (Hrsg.). *Das unbewusste Sehen. Texte zu Psychoanalyse, Film, Kino*. Wien: Löcker Verlag. S. 11 – 15.

RUHS, August. (2009). *Mythos*. In: GEHRIG, Gerlinde/ PFARR, Ulrich (Hrsg.). (2009). *Handbuch psychoanalytischer Begriffe für die Kunstwissenschaft*. Gießen: Psychosozial-Verlag. S. 229 – 240.

RUHS, August. (2010). *Lacan. Eine Einführung in die strukturelle Psychoanalyse*. Wien: Löcker.

SALVATORE, Rosamaria. (2011). *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi*. Macerata: Quodlibet Studio.

SCHLEICHER, Harald. (1991). *Film-Reflexionen. Autothematische Filme von Wim Wenders, Jean-Luc Godard und Federico Fellini*. Tübingen: Niemeyer.

SCHNEIDER, Gerhard. (2008). *Filmpsychoanalyse – Zugangswege zu psychoanalytischen Interpretation von Filmen*. In: LASZIG, Parfen/ SCHNEIDER, Gerhard (Hrsg.). *Film und Psychoanalyse*. Gießen: Psychosozial-Verlag. S. 19 – 38.

SCHNEIDER, Gerhard. (2009). *Film und psychoanalytische Theorie*. In: GEHRIG, Gerlinde/ PFARR, Ulrich (Hrsg.). *Handbuch psychoanalytischer Begriffe für die Kunstwissenschaft*. Gießen: Psychosozial-Verlag. S. 109 – 122.

SINGH, Greg. (2009). *Film after Jung. Post-Jungian approaches to film theory*. London [u.a.]: Routledge.

SPRINGER, Alfred. (1989). *Die filmische Gestaltung des Unbewussten*. In: RUHS, August (Hrsg.). *Das unbewusste Sehen. texte zu Psychoanalyse, Film, Kino*. Wien: Löcker Verlag. S. 77 – 99.

STUBBS, John C. (2006). *Federico Fellini as auteur. Seven aspects of his films*. Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press.

THOMPSON, Kristin. (1995). *Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden.* In: *Montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation.* 4/1/1995. S. 23 – 62.

PDF-Dokument:

http://www.montage-av.de/pdf/04_01_1995/04_01_1995_Kristin_Thompson_Neoformalistische_Filmanalyse.pdf

TORNABENE, Francesco. (1990). *Federico Fellini. Realist des Phantastischen.* Berlin: Benedikt Taschen Verlag.

VAN WATSON, William. (2002). *Fellini and Lacan. The hollow Phallus, the male womb, and the retrying of the umbilical.* In: BURKE, Frank/ WALLER, Marguerite R. (Hrsg.). *Federico Fellini. Contemporary perspectives.* Toronto [u.a.]: University of Toronto Press. S. 65 – 91.

VERDONE, Mario. (1994). *Federico Fellini.* Roma: Editrice Il Castoro

WEHR, Gerhard. (1985). *Carl Gustav Jung. Leben, Werk, Wirkung.* München: Kösel-Verlag.

WIEGAND, Chris. (2003). *Federico Fellini. Herr der Träume 1920 – 1993.* Köln. [u.a.]: Taschen.

ZEUL, Mechthild. (1994). *Bilder des Unbewussten. Zur Geschichte der psychoanalytischen Filmtheorie.* Psyche – Z Psychoanal 48. S. 975 – 1003.

ZEUL, Mechthild. (2005). *Bausteine einer psychoanalytischen Filmtheorie. Zur Verhältnisbestimmung von Psychoanalyse und Film am Beispiel des Traums.* In: MARTIG, Charles/ KARRER, Leo (Hrsg.). *Traumwelten. Der filmische Blick nach innen.* Marburg: Schüren. S. 45 – 58.

Internetquellen

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7072>
(letzter Zugriff: 06.05.2017)

https://austria-forum.org/af/Biographien/Freud%2C_Sigmund
(letzter Zugriff: 05.05.2017)

Filmographie Federico Fellini (Regie & Drehbuch)

1950: *Luci del varietà*
1952: *Lo sceicco bianco*
1953: *I vitelloni*
1953: *Un'agenzia matrimoniale*
1954: *La strada*
1955: *Il bidone*
1957: *Le notti di Cabiria*
1959: *La dolce vita*
1962: *Le tentazioni del dottor Antonio*
1963: *8 ½*
1965: *Giulietta degli spiriti*
1968: *Toby Dammit*
1969: *Block-notes di un regista*
1969: *Fellini Satyricon*
1970: *I clowns*
1972: *Roma*
1973: *Amarcord*
1976: *Casanova*
1979: *Prova d'orchestra*
1980: *La città delle donne*
1983: *E la nave va*
1985: *Ginger e Fred*
1988: *Intervista*
1990: *La voce della luna*

DVDs

8 ½. (1963). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2011.

Giulietta degli spiriti. (1965). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2006.

Abbildungsverzeichnis

Abb.1: Eisbergmodell des Bewusstseins.

http://www.teachsam.de/psy/psy_pers/psy_pers_freud/psy_pers_freud_5.htm (letzter Zugriff: 05.05.2017)

Abb.2: Instanzenmodell

Abb.3: Jung'sches Modell der Psyche

Abb.4: Schema der Hauptcharaktere von *8 ½*

Abb.5: Voyeuristische Passanten. *8 ½*. (1963). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2011. 00:01:21.

Abb.6: Voyeuristische Passanten. *8 ½*. (1963). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2011. 00:01:51.

Abb.7: Flug und Fall in der Eröffnungssequenz. *8 ½*. (1963). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2011. 00:01:54.

Abb. 8: Flug und Fall in der Eröffnungssequenz. *8 ½*. (1963). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2011. 00:02:41.

Abb.9: Tagtraum: Claudias erster Auftritt. *8 ½*. (1963). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2011. 00:07:34.

Abb. 10: Tagtraum: Claudias erster Auftritt. *8 ½*. (1963). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2011. 00:07:48.

Abb.11: Claudia sorgt für Ordnung. *8 ½*. (1963). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2011. 00:50:05.

Abb.12: Claudia in vergeistigter Form. *8 ½*. (1963). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2011. 00:50:44.

Abb.13: Kompensatorischer Tagtraum: Luisa und Carla freunden sich an. *8 ½*. (1963). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2011. 01:27:48.

Abb.14: Kompensatorischer Tagtraum: Luisa und Carla freunden sich an. *8 ½*. (1963). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2011. 01:28:19.

Abb. 13: Mutterkomplex als Auslöser für Beziehungskonflikte. *8 ½*. (1963). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2011. 02:00:32.

Abb. 14: Mutterkomplex als Auslöser für Beziehungskonflikte. *8 ½*. (1963). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2011. 02:01:19.

Abb.15: Unterredung über Guido. *8 ½*. (1963). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2011. 00:21:10.

Abb.16: Guidos Mutter küsst ihn innig. *8 ½*. (1963). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2011. 00:22:43.

Abb. 17: Luisa tritt an die Stelle der Mutter. *8 ½*. (1963). Regie: FELLINI, Federico.

Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2011. 00:22:48.

Abb. 18: Luisa tritt an die Stelle der Mutter. *8 ½*. (1963). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2011. 00:22:57.

Abb. 19: „Asa Nisi Masa“ als Kindheitsassoziation. *8 ½*. (1963). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2011. 00:40:39.

Abb. 20: Tanz mit Saraghina. *8 ½*. (1963). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2011. 00:59:54.

- Abb. 21: Tanz mit Saraghina. 8 ½. (1963). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2011. 01:00:45.
- Abb. 22: Bestürzung der Mutter. 8 ½. (1963). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2011. 01:02:11.
- Abb. 23: Guido wird als Strafe gedemütigt. 8 ½. (1963). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2011. 01:02:38.
- Abb. 24: Guido und sein Harem. 8 ½. (1963). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2011. 01:32:32.
- Abb. 25: Guidos Individuationsprozess findet ein Ende. 8 ½. (1963). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2011. 02:10:07.
- Abb. 26: Schema einflussreicher Charaktere aus *Giulietta degli spiriti*
- Abb. 27: Giuliettas Initialtraum. *Giulietta degli spiriti*. (1965). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2006. 00:18:41.
- Abb. 28: Giuliettas Initialtraum. *Giulietta degli spiriti*. (1965). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2006. 00:19:55.
- Abb. 29: Bishma beschwört Visionen. *Giulietta degli spiriti*. (1965). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2006. 00:40:18.
- Abb. 30: Bishma beschwört Visionen. *Giulietta degli spiriti*. (1965). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2006. 00:42:31.
- Abb. 31: Giulietta in der Rolle als Märtyrerin. *Giulietta degli spiriti*. (1965). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2006. 01:07:19
- Abb. 32: Giulietta in der Rolle als Märtyrerin. *Giulietta degli spiriti*. (1965). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 2006. 01:07:53.
- Abb. 33: Giulietta kann sich selbst befreien. *Giulietta degli spiriti*. (1965). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 02:05:36.
- Abb. 34: Giulietta kann sich selbst befreien. *Giulietta degli spiriti*. (1965). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 02:07:09.
- Abb. 35: Giulietta am Ende ihres Individuationsprozesses. *Giulietta degli spiriti*. (1965). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 02:07:09.02:09:33.
- Abb. 36: Giulietta am Ende ihres Individuationsprozesses. *Giulietta degli spiriti*. (1965). Regie: FELLINI, Federico. Italien. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment. 02:07:09.02:09:36.

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Überblick über die Interpretationsmethoden nach Faulstich.....	7
---	---

Anhang

Sequenzprotokoll: 8 ½

Sequenz	Dauer	Inhalt	Schauplatz	auf tretende Personen	Anmerkungen/ Beobachtungen
1	00:00:00 – 00:00:08	Vorspann			
2	00:00:08 – 00:02:44	Guido steht im Stau und steckt im Auto fest, das zu rauchen beginnt. Er versucht sich aus dem Auto zu befreien, während die anderen Leute ihm regungslos dabei zu sehen. Er befreit sich und fliegt in die Lüfte an den Strand, wo der Avvocato ihn an einer Schnur hinunterzieht und er ins Wasser fällt.	Auto – Stau Strand	Guido unbekannte Zuseher Guidos Geliebte Avvocato	eigenwilliger Start in den Film und die Narration Traum > ? <
3	00:02:44 – 00:04:56	Guido erwacht mit hochgestreckter Hand aus dem Traum, als der Kurarzt eintritt und Untersuchungen an ihm vornimmt. Auch die Krankenschwester unterhält sich mit Guido. Der Filmkritiker Carini kommt hinzu. Guido tritt ins Badezimmer, wo sein Gesicht über den Spiegel zum ersten Mal zu sehen ist.	Zimmer im Kurhotel	Guido Kurarzt und Kran- kenschwester Carini	Einführung und Identitätsaufbau des Protagonisten über Spiegelbild
4	00:04:56 – 00:12:29	In einem Keraschwenk durch den Garten werden einzelne Kurgäste gezeigt, es sind hauptsächlich ältere und sehr ähnlich edel gekleidete Damen. Die Kurgäste pilgern gleichsam und hintereinander aufgereiht zur Trinkwasserausgabe. Dazu läuft im Hintergrund Wagners Walkürenritt Musikwechsel Auch Guido stellt sich in die Reihe für die Wasserausgabe, wo ihm am Rande des Gartens eine Frau erscheint (Musik hört plötzlich auf). Die Frau schwebt nahezu herbei, um Guido ein Glas Wasser zu geben. Im nächsten Moment tritt eine erschöpfte Krankenschwester an die Stelle der Frau und weckt ihn aus seinem Tagtraum. Der Intellektuelle Carini und er unterhalten sich über das neu-	Garten des Kurhotels	Kurgäste Guido Claudia Carini Mario Mezzabotta Gloria	Tagtraum > ? <

		este Drehbuch, wobei Carini Kritik äußert. Guido trifft auf seinen Freund Mario Mezzabotta und seine viel jüngere Freundin Gloria			
5	00:12:29 – 00:19:48	Guido erwartet am Bahnhof seine Geliebte Carla, eine sehr schick und elegant gekleidete Dame, die Guido in einem anderen Hotel unterbringt, um die Affäre weiterhin geheim zu halten. Beide sind verheiratet, Carla erzählt obendrauf ständig von ihrem Mann. Beide verbringen gemeinsam Zeit auf dem Zimmer. Guido schläft.	Bahnhof	Guido Carla	
6	00:19:48 – 00:23:01	Es erscheint eine Frau im Zimmer, die ein unsichtbares Fenster wischt, das im nächsten Schnitt erscheint. Die alte Dame ist die Mutter Guidos, auch sein Vater tritt auf. Er will sich mit ihnen unterhalten und seinem Vater Fragen stellen, dieser redet jedoch unzusammenhängende Dinge.. Der Vater steigt in sein Grab zurück, die Mutter küsst ihn leidenschaftlich, sie wird im nächsten Moment zu seiner Frau Luisa	unbekannter Ort (Grab des Vaters /"Himmel")	Mutter von Guido Vater von Guido Guido Luisa	kryptische Gespräche, die auf den Aufenthaltsort des Vaters schließen lassen (verstorben) Rolle und Bedeutung der Eltern für Guido wird deutlich gemacht psychoanalytische Konzepte können nachvollzogen werden: Ödipuskomplex – Wechsel Mutter-Luisa > ? <
7	00:23:01 – 00:27:54	Guido tritt in einen Lift, in dem mehrere Geistige stehen. Als er in der Eingangsaula aussteigt, treten nach der Reihe unterschiedliche Freunde und Beteiligte am Film auf, die ihn wegen dem Projekt ansprechen. Guido hält sich bezüglich dem Drehbuch und den Rollen gegenüber den SchauspielerInnen bedeckt. Guido wirkt manisch und verhält sich kindisch.	Lift Eingangsbereich des Hotels	Guido Geistliche Carini Pace, der Produzent unterschiedliche Personen und SchauspielerInnen	Je mehr Guido bezüglich des Films bedrängt wird, desto eher verfällt er in kindliche regressive Muster.
8	00:27:54 – 00:33:57	Musik und Tanz am Abend im Garten. Guido wird auf philosophische und politische Themen angesprochen und wird um seine Meinung gefragt. Zusätzlich wird er dazu gedrängt, Informationen über den Film preiszugeben.	Garten des Kurhotels	Kurgäste Mezzabotta Gloria Guido Pace Carla	
9	00:33:57 – 00:37:16	Plötzliche Showeinlage – zwei Gedankenleser lesen mithilfe von Telepathie die Gedanken der Kurgäste im Garten. Guido kennt den Gedankenleser und versucht es ebenfalls. Die Gedankenleserin liest „Asa Nisi Masa“ und schreibt dies an	Garten des Kurhotels	Gedankenleser Guido Kurgäste Carla	„Asa Nisi Masa“ > ? <

		eine Tafel.		Pace Mezabotta, Gloria	
10	00:37:16 – 00:41:07	Episode aus Guidos Kindheit. Guido wird mit anderen Kindern in einem großen Fass gebadet. Die Kinder schlafen alle in einem Zimmer. „Asa Nisi Masa“ ist das Passwort für eine Mission der Kinder	Haus aus Guidos Kind- heit	Guido als Kind Guidos Mutter mehrere Kinder	Rückblende in Vergangen- heit/Kindheit Guidos „Asa Nisi Ma- sa“ > ? <
11	00:41:07 – 00:49:43	Guido erwartet ein Telefonat seiner Frau aus Rom Er führt ein Gespräch mit einer Schauspielerin, die Selbstzweifel äußert und Guido vorwirft, sie zu quälen, weil er nichts zu ihrer möglichen Rolle kommuniziert. Guido telefoniert mit Luisa und lädt sie ins Hotel ein. Er stattet dem Produktionsbüro einen Besuch ab und fängt mit dem Produktionsdirektor an zu streiten, da er noch immer nichts über den Film verraten hat.	Kurhotel Produktionsbü- ro	Guido Schauspielerin Mezabotta Gloria MitarbeiterInnen im Produktionsbüro Agostini, Sekretär Cinocchia, Direktor	
12	00:49:43 – 00:52:02	Guido führt ein Selbstgespräch über Mangel an Inspiration. Plötzlich tritt die junge Frau in weißem Gewand wieder auf und richtet ihm sein Bett und legt sich zu ihm	Kurhotel	Guido Claudia	Auftritt von Claudia – „voglio fare pulizia, voglio fare ordine“ > ? <
13	00:52:02 – 00:54:40	Carla ruft an, sie ist krank und hat hohes Fieber. Sie spricht vom Tod und ihrem Testament	Hotel am Bahnhof	Guido Carla	
14	00:54:40 – 00:57:39	Guido geht mit einem Priester spazieren, da er in seinem Film ein religiöses Thema aufgreifen will. Sein Protagonist wird streng katholisch erzogen. Er wird dem Kardinal vorgeführt. Während dem Gespräch erblickt er eine Frau im Garten, woraufhin er lächelt und mit einer Rückblende fortgesetzt wird.	Garten des Kurhotels	Guido Priester Kardinal	Frau als Anstoß für eine Rückblende
15	00:57:39 – 01:04:37	Guido läuft mit seinen Freunden an den Strand wo die Saraghina wohnt. Sie fordern sie auf, für sie eine Rumba zu tanzen und geben ihr Geld dafür. Die Saraghina tanzt, die Buben sehen ihr zu. Guido tanzt mit ihr und wird von zwei Geistlichen dabei erwischt, woraufhin er von ihnen wegläuft. Sie fangen ihn jedoch und er wird seiner Mutter und anderen Frauen vorgeführt, die sich für ihn schämen und von einer Todessünde sprechen. Er verkörpert von da an die Schande und wird in der katholischen Schule bestraft. Dass die Saraghina der Teufel sei, wird ihm bei der Beichte eröffnet. Guido kehrt zurück zur Saraghina, die ihn begrüßt und anlacht.	Strand der Saraghina Saal, der einem Gerichtssaal ähnelt, Klassenzim- mer, Beichtstuhl Einrichtungen der Schule	Guido als Kind Schulfreunde Saraghina Guidos Mutter	Beine/Kleid der zuvor aufgetretenen Frau erinnern Guido an jene von Saraghina – Urszene im freudschen Sinne katholische Erziehung – Religion als Thema auch in der Psychoanalyse > ? <

16	01:04:37 – 01:10:39	Guido spricht mit Carini erneut über das Drehbuch und über die italienische Moral, die darin besprochen wird. Die Kurgäste, darunter auch Guido, strömen monoton zu ihren Behandlungen. Guido wird während der Behandlung aber vom Kardinal erwartet. Auf seinem Weg zur Eminenz tauchen nacheinander bekannte Gesichter auf, die ihm sagen, was er tun soll. Guido gesteht, dass er nicht glücklich sei, woraufhin der Kardinal zitiert, dass es ohne Kirche keine Rettung gebe.	Speisesaal Behandlungs- einrichtungen	Carini Guido Pace	Kirche und Religion > ? <
17	01:10:39 – 01:20:51	Luisa kommt an. Guido ist sichtlich glücklich sie zu sehen und gesteht, sie vermisst zu haben. Alle fahren zum Drehort, Luisa ist plötzlich schlecht gelaunt. Guido spricht mit der Freundin Rossella über Luisa, während der Produzent begeistert über den Drehort und zur pompösen Startrampe führt. Guidos Maske scheint im Gespräch zu bröckeln, er spricht über seine Verwirrung und Selbstzweifel.	Pavillon im Garten Drehort	Luisa Guido Pace Rossella	
18	01:20:51 – 01:23:50	Guido und Luisa sind am Zimmer, Luisa ist sichtlich wütend und sagt, dass sie die Lügen satt habe. Sie beginnen über ihre Beziehung zu diskutieren und zu streiten. Luisa schreit Guido an und fragt ihn, was er von ihr wolle und wohin die beiden grundsätzlich in ihrer Beziehung wollten.	Zimmer	Luisa Guido	
19	01:23:50 – 01:28:55	Guido, Luisa und Rossella sitzen draußen in einem Café, während Carla in einer Kutsche ankommt. Luisa weiß, wer Carla ist, doch Guido tut so, als würde er sie nicht kennen. Sie beginnen erneut zu streiten. Guido verflüchtigt sich in einen Tagtraum, in dem Carla singt und von Luisa daraufhin begeistert angesprochen und komplimentiert wird. Die beiden verstehen sich hervorragend, natürlich sehr zum Gefallen von Guido.	Garten	Luisa Guido Rosella Carla	Lügen Guidos, die er als wahr ansieht – Unterscheidung reale und irreale- “Non fai mai capire agli altri ciò che vero e ciò che falso” – wird unterstrichen durch den Tagtraum > ? <
20	01:28:55 – 01:42:00	Guido wird freudig von vielen Frauen, darunter alle bis jetzt wesentlichen Charaktere, erwartet, die ihn umschwärmen. Er bringt Geschenke für alle mit, sie umschwärmen in, sind sein Harem. Alle Frauen sind schick gekleidet, außer Luisa, sie gleicht einer Magd und kümmert sich um alles. Alles verläuft nach seinen Regeln, wogegen alle Frauen außer Luisa aufstehen und eine Revolte ausbricht. Auch der Film wird öfter angesprochen.	Haus aus Gui- dos Kindheit	Guido alle weiblichen Charaktere	Haremsszene – alle Frauen sind versammelt – Luisa als sich unterordnende Frau, stellt keine Forderungen mehr Guido als Narzisst > ? <

21	01:42:00 – 01:50:37	Im Kinosaal werden Probeaufnahmen gezeigt. Carini wird auf das Zeichen von Guido abgeführt und an einem Strick erhängt (Tagtraum). Die Probeaufnahmen spiegeln sein Leben bis ins Detail wieder (Konflikt mit Luisa, Kleidung und Accessoires). Luisa verlässt den Kinosaal, Guido folgt ihr, sie streiten jedoch und Luisa macht ihm klar, nicht mehr so leben zu wollen.	Kinosaal	Guido Carini Luisa Rossella Pace Conocchia	Tagtraum als Wunsch – wird bruchlos in die Sequenz eingefügt > ? <
22	01:50:37 – 01:56:22	Claudia trifft ein, sie fahren beide im Auto weg. Sie sprechen über den Protagonisten des Films, der wie Guido ist. Er spricht von einem Mädchen, das ihn wieder zum Leben erweckt, von Claudia selbst. In einer weiteren Traumszene hat Claudia wieder das weiße Kleid an. Als Guido sagt, dass es keinen Film geben würde, taucht das Produktionsteam auf und gibt enthusiastisch den Drehbeginn preis.	Auto	Guido Claudia	Tagtraum ergänzt die Narration – Claudia bereitet den Tisch vor – Wiederholung des Motivs aus der Haremsszene > ? <
23	01:56:22 – 02:01:27	Alle fahren zur Cocktailparty am Drehort. Guido sträubt sich, er wird von vielen Leuten bedrängt, die ihn interviewen wollen. Luisa erscheint im Brautkleid, Guido versteckt sich unter dem Tisch und erschießt sich, kurz nachdem seine Mutter am Strand erscheint.	Drehort	Guido Luisa Produktionsteam Presse	Tagtraum > ? <
24	02:01:27 – Ende	Der Film wird nicht gedreht und das Raumschiff am Drehort soll abgebaut werden. Carini bestärkt ihn in seiner Entscheidung. Guido steigt ins Auto um loszufahren, als plötzlich der Gedankenleser auftaucht. Claudia, Saraghina, Guidos Eltern erscheinen in weiß gekleidet, sie sehen friedlich aus. Alle Handelnden sind weiß gekleidet und nähern sich dem Drehort. Guido fühlt sich befreit und versucht sich auf ehrliche Art und Weise mit Luisa zu versöhnen. Ein Zirkus-Orchester tritt auf, alle Beteiligten tanzen unter Guidos Kommando in der Manege.	Drehort	alle Handelnden Personen	Einblick in Guidos Gefühlswelt Orchester-Szene als Metapher für das Ende des Individuationsprozesses von Guido

Sequenzprotokoll: *Giulietta degli spiriti*

Sequenz	Dauer	Inhalt	Schauplatz	auf tretende Personen	Anmerkungen/ Beobachtungen
1	00:00:00 – 00:01:29	Vorspann			
2	00:01:29 – 00:07:57	Vorbereitungen für ein Dinner zu zweit anlässlich des Hochzeitstages von Giulietta und ihrem Mann Viele Bekannte und Freunde sind spontan anwesend, da Giorgio den Hochzeitstag zunächst vergessen hat. Unter den Freunden ist unter anderem eine Kartenlegerin und ein Maestro, der Giulietta mit einem Pendel untersucht. Die Stimmung ist ausgelassen, das Paar wird gefeiert.	Haus von Giulietta	Giulietta Gehilfinnen Giorgio Gäste/FreundInnen	Giuliettas Gesicht wird nicht gezeigt, bis sie aus dem Dunklen hervortritt ebenso wird das Gesicht von Giorgio zunächst nicht gezeigt
3	00:07:57 – 00:11:04	Die Gäste versammeln sich für eine Séance, in der mit Geistern gesprochen wird. Sie sprechen mit „Iris“ und „Olaf“, Giulietta erhält eine Nachricht von Olaf („du bist nichts, du bist für niemanden etwas“) auf welche sie sehr stark reagiert und ohnmächtig wird. Einer aus der Runde sagt, sie wäre sehr talentiert.	Haus von Giulietta	Giulietta Gäste/FreundInnen Giorgio	„Non sei nessuno, non sei nessuno per nessuno“
4	00:11:04 – 00:13:53	Giulietta wacht am nächsten Tag auf, als ihr Mann gerade wegfährt. Sie sieht glücklich und entspannt aus. Sie setzt sich an einen Tisch im Garten und beginnt erneut mit dem Geist Iris zu kommunizieren. Sie schmunzelt.	Haus und Garten von Giulietta	Giulietta Gehilfinnen	
5	00:13:53 – 00:18:28	Giulietta ist mit Bekannten am Strand und spricht über ihre Vorstellungen und Fantasien. Sie erzählt dem anwesenden Doktor über die Geschehnisse der letzten Nacht, doch dieser nimmt sie nicht ernst. Sie schließt die Augen und sieht ganz plötzlich eine in weiß gekleidete Frau auf einer Schaukel am Strand. Giuliettas Nachbarin kommt mit einem eindrucksvollen Floß und ihrem Gefolge an den Strand. Sie schläft ein	Strand	Giulietta FreundInnen	Betonung der Fantasie Mystisches und Fantastisches als Gesprächsthema
6	00:18:28	Ein Mann tritt aus dem Wasser an den Strand und gibt Giulietta	Strand	Giulietta	Traum

	– 00:20:44	lietta ein dickes Seil in die Hand. An dem Seil hängt ein Boot und ein Floß auf dem zwei tote Pferde liegen. Im Boot sind mehrere Menschen untergebracht, auf einem zusätzlichen Floß kommen mit Speeren bewaffnete Menschen angetrieben. Sie ruft den Dottore, der die Szene ebenfalls betrachtet, um Hilfe, er verweigert ihr diese jedoch. Sie wankt über der Strand, bevor sie von einem Flugzeug aufgeweckt wird.		Dottore Menschen am Floß	> ? <
7	00:20:44 – 00:25:22	Auf dem Rückweg vom Strand trifft Giulietta auf ihre Mutter und Schwestern. Sie sind auffällig und edel gekleidet, tragen große Hüte und sind geschminkt, während Giulietta ungeschminkt ist und nur weiße Kleidung trägt. Die Mutter macht ihr dies zum Vorwurf	Pinienwald	Giulietta Nichten Schwestern Mutter	Auftritt der Mutter
8	00:25:22 – 00:27:50	Giorgio kommt von der Arbeit nach Hause, während Giulietta ein Fernsehprogramm mit ihrer Schwester Sylva ansieht. Giulietta ist froh, ihren Ehemann zu sehen, dieser ist jedoch sehr müde und gibt an auch morgen wieder einen langen Tag zu haben. Sie legen sich schlafen. Giulietta blättert in einem Buch, als dem bereits eingeschlafenen Giorgio der Name „Gabriella“ entfährt. Giulietta ist sichtlich irritiert.	Haus von Giulietta	Giulietta Giorgio Gehilfinnen	
9	00:27:50 – 00:33:36	Am nächsten Morgen spricht Giulietta sichtlich nervös und unruhig ihren Ehemann auf das Vorkommnis vor, dieser geht ihr jedoch rasch aus dem Weg und lenkt von ihrer Frage ab. Giulietta ist verärgert und macht sich reichlich Gedanken über Giorgio. Valentina besucht Giulietta und lädt sie zu einem Event mit Bishma ein, einem lebendigen Orakel.	Haus von Giulietta	Giulietta Giorgio Gehilfinnen	
10	00:33:36 – 00:44:51	Giulietta beschließt, Valentina zu der Veranstaltung zu begleiten, wo Bishma und seine Helfer ihre fragwürdigen transzendentalen Methoden und Ideen präsentieren. Giulietta wird zu Bishma alleine eingeladen, er gibt ihre Ratschläge bezüglich ihrer Situation mit Giorgio. Über das Medium Bishma kann sie erneut mit Iris, dem bereits zuvor heraufbeschworenen Geist kommunizieren, die ihr visuelle Botschaften überträgt (Pferd, Frau aus Schaukel)	Haus von Bishma	Giulietta Valentina Bishma	Giulietta erhält transzendente Nachrichten > ? <
11	00:44:51 – 00:49:09	Auf der Rückfahrt sprechen Giulietta und ihre Freundinnen über die Geschehnisse. Sie stellt sich die Anwesenheit einer Ballerina hinter dem Geist Iris vor, der Dame, die zuvor schon	Auto	Giulietta Valentina Ballerina	mehrfache Rückblenden: Sequenzen als Einschub in Hauptstrang > ? <

		auf einer Schaukel erschienen ist. Es erfolgt eine Rückblende auf die erste Begegnung zwischen der Ballerina und ihrem Großvater. Sie sprechen auch über ihre Mutter		Mutter von Giulietta	
12	00:49:09 – 00:57:24	Als Giulietta zuhause ankommt, begegnet sie José, einem spanischen Freund ihres Mannes, der Sangria zubereitet und sie zärtlich und aufrichtig begrüßt. Giulietta merkt schnell, dass die von Iris getroffene Prophezeiung im Begriff ist wahr zu werden. José ist ein sensibler poetischer Mann, beide sind von einander angetan. Das wohlige Gefühl verschwindet jedoch wieder schlagartig, als Giulietta in der Nacht von einem Telefonat Giorgos geweckt wird, das er offensichtlich mit seiner Geliebten führt, dies jedoch vehement abstreitet	Haus von Giulietta	Giulietta José Giorgio	Prophezeiung von Iris wird wahr (etwas wunderbares würde noch an diesem Abend geschehen, Sangria)
13	00:57:24 – 01:03:55	Giulietta engagiert nach reichlicher Überlegung einen Privatdetektiv, um Giorgio auf die Schliche zu kommen	Büro des Privatdetektivs	Giulietta Adele (Schwester) Privatdetektiv	Rolle der Religion als Ratgeber
14	01:03:55 – 01:09:43	Giulietta besucht eine befreundete Künstlerin, sie diskutieren über Gott und seine (Erscheinungs)form. Giulietta entsinnt sich zurück an ein Schauspiel ihrer Schule, wo eine Opferung aufgeführt wurde, in der Hoffnung, Gott zu begegnen. Das Opfer ist Giulietta. Ihr Großvater empört sich über die Geschehnisse und befreit sie aus der Bedrängnis	Atelier der Künstlerin, unbekannter Schauplatz	Giulietta Künstlerin Giulietta als Kind Mutter Großvater Geistliche	Rückblende auf religiöses Schauspiel/Opferung > ? <
15	01:09:43 – 01:25:26	Giulietta findet in ihrem Garten eine entlaufene Katze, die ihrer Nachbarin Susy gehört und welche sie jener zurückbringt. Kurz vor Eintritt in das Haus wird der Film mit dem Hinweis „fine primo tempo“ unterbrochen bevor „il secondo tempo“ beginnt. Der Eintritt in Susys Haus gleicht einem Eintritt in eine surreale Welt. Da Haus ist bunt und der Betrieb ist rege. Giulietta wird erneut von Iris kontaktiert, dieses Mal direkt über eine Strauß von Iris-Blumen. Susy sei Giuliettas Mentorin, sie solle auf sie hören und ihr folgen	Haus von Susy	Giulietta Susy	
16	01:25:26 – 01:28:44	Giulietta verbringt ihre Freizeit mit Susy, sie sprechen über ihre Einstellungen zu den Themen Liebe und Ehe. Giulietta gibt sich nachdenklich, da Susys Lebensstil sich diametral von ihrem unterscheidet	Baumhaus von Susy im Wald	Giulietta Susy	

17	01:28:44 – 01:30:33	Giulietta erhält einen Anruf vom Privatdetektiv, der sie zu sich in sein Büro bittet, um ihr seine Ergebnisse darzulegen	Haus von Giulietta	Giulietta Gehilfin Teresina Nichten	
18	01:30:33 – 01:33:55	Der Privatdetektiv liefert zweifelslos eindeutige Beweise für eine Affäre von Giorgio mit einer jüngeren Frau namens Gabriella. Giulietta ist zu tiefst bestürzt.	Büro des Privatdetektivs	Giulietta Detektiv und seine Kollegen	
19	01:33:55 – 01:42:43	Giulietta besucht die Party in Susys Haus. Es herrscht reges und buntes Treiben. Alle Gäste pflegen einen sehr offenen Umgang mit ihrer Sexualität, die Party endet in einer Orgie. Auch Giulietta wird von einem jüngeren Gast umworben	Haus von Susy	Giulietta Susy Gäste	
20	01:42:43 – 01:44:25	Giulietta lässt sich auf eine Liaison mit dem Mann ein, wird jedoch von den Erinnerungen an die zuvor genannte Opferungsszene aus ihrer Kindheit eingeholt. Sie flüchtet	Haus von Susy	Giulietta	Giulietta wird von Erinnerungen eingeholt, religiöses Motiv > ? <
21	01:44:25 – 01:50:20	Im Garten von Giulietta findet ein Beisammensein mit mehreren Gästen statt. Giulietta ist jedoch im Haus, da sie seit ihrer Quasi-Liaison von der schrecklichen Opfer-Erscheinung eingeholt wird. Sie bittet um Vergebung. Die Imaginationen verdichten sich und bedrängen Giulietta. Eine anwesende Freundin schlägt vor, ein Psychodrama zu veranstalten und fordert Giulietta auf, ein schmerzhaftes einschneidendes Erlebnis ihres Lebens zu konstruieren, um sich davon befreien zu können.	Haus von Giulietta	Giulietta Giorgio Mutter Gäste	Erscheinung tritt weiter auf, Kulminierung der Imaginationen Psychodrama Verschränkung von Realem und Imagination > ? <
22	01:50:20 – 01:54:13	Giulietta führt ein intimes Gespräch mit einer Therapeutin/Ärztin, die sie auf ihre wahren Ängste und Konflikte aufmerksam macht	Wald	Giulietta Therapeutin	
23	01:54:13 – 01:56:48	Giulietta sucht das Haus von Gabriella auf. Sie ist jedoch nicht anwesend und spricht lediglich per Telefon mit Giulietta. Sie ist sehr abweisend und kommt nicht nach Hause	Haus von Gabriella	Giulietta Gabriella	
24	01:56:48 – Ende	Giorgio reist erneut ab, wodurch Giulietta die Möglichkeit bekommt, ihre inneren Konflikte zu einem Ende zu bringen. Sämtliche Motive und Imaginationen kulminieren, Giulietta versucht sich ein für alle Mal von den repressiven Kräften zu lösen, was durch ihre Vorstellungskraft schlussendlich gelingt	Haus von Giulietta	Giulietta und alle Handelnden	Ende des Individuationsprozesses Zusammenführung sämtlicher Problematiken anhand von Imaginationen > ? <

Riassunto in italiano

La presente tesi è dedicata all'influsso della psicoanalisi sui film e sulla teoria del cinema in generale. Vengono presi in esame il modo in cui la psicoanalisi può contribuire alla affermazione di una teoria del film e la modalità secondo cui si può decifrare un certo film usando la suddetta come filo conduttore di un'interpretazione filmica. Per illustrare come la psicoanalisi può essere usata come base metodologica nell'ambito delle scienze del film, vengono realizzate le interpretazioni psicoanalitiche dei film *8 ½* e *Giulietta degli spiriti* del regista Federico Fellini. La sua produzione dagli anni 60 è di particolare interesse per queste analisi, giacché il Maestro in questo periodo si è occupato intensivamente della psicologia di Carl Gustav Jung, uno psicoanalista svizzero. Le tesi di Jung gli hanno offerto un nuovo strumento per rielaborare i suoi modi di esprimersi e la sua concezione artistica.

La tesi si divide in due parti. Nella prima parte teoretica provo ad enucleare gli incroci tra le tematiche psicoanalitiche e l'ambito del film e intendo dimostrare come la psicoanalisi ha influenzato la produzione filmica e il dibattito scientifico sul cinema in maniera teoretica. Questi sforzi si possono suddividere in due attività scientifiche diverse: la teoria psicoanalitica del film e l'interpretazione psicoanalitica del film (detta anche psicoanalisi filmica).

In seguito, l'obiettivo della seconda parte è di mettere in pratica gli approcci teoretici dimostrati nella prima metà della tesi e di presentare due esempi d'interpretazione pratici che si basano su parametri psicoanalitici. I film scelti sono *8 ½* e *Giulietta degli spiriti* di Federico Fellini. In ultima analisi, la mia intenzione è di contribuire alla comprensione di queste due opere e del modo felliniano di esprimersi in base alla decifrazione dei significati latenti. Perciò, la tesi si propone di dare un contributo all'ambito delle scienze filmiche e di rivelare nuove prospettive e approcci di comprensione in merito alle opere scelte.

Posto ciò, si possono formulare i seguenti quesiti di ricerca:

- Qual è l'influsso della psicoanalisi sul film e sulle scienze del film e come è cambiato il rapporto scientifico con il cinema?
- Quali sono gli incroci teoretici e contenutistici tra la psicoanalisi e il film rispettivamente tra la psicoanalisi e il funzionamento del cinema?
- Come si può distinguere una teoria psicoanalitica del film dalla psicoanalisi filmica? Quali sono le differenze metodologiche e processuali?

- Come si possono applicare in maniera pratica le teorie psicoanalitiche a un film?
- Come si riflette l'influsso della psicoanalisi sull'opera di Federico Fellini? Quali nuovi mezzi d'espressione e di creazione artistica gli vengono offerti?
- Con l'aiuto di tale teorie, quali possibilità di comprensione dell'opera felliniana risultano?

Definizioni dei concetti

Innanzitutto, è necessario differenziare e definire i centrali concetti teoretici al fine di evitare equivoci e per chiarire la loro utilità nell'ambito scientifico.

Poiché l'informazione contenuta in un film spesso non è evidente, esso risulta in un'ampia varietà di casi interpretabile. È fondamentale l'interpretazione per costituire il significato e per riuscire a comprendere un'opera nella sua totalità. L'attività interpretativa è un processo naturale di comunicazione estetica e consente di interpretare le strutture formali in un sistema di interrelazioni significanti.

Per svelare i significanti latenti dei simboli e delle immagini si ha bisogno di un'analisi. Nelle analisi vengono usate delle tecniche e dei metodi diversi per approfondire l'attività interpretativa dello spettatore al cinema. Si tratta di un'interpretazione più mediata a causa dell'uso di metodi e strumenti analitici, che mira di essere più scientifica e obiettiva della prima interpretazione intuitiva ed automatica.

Ci sono svariati metodi per realizzare un'analisi filmica, che si basano su una certa concezione di un film e che seguono una certa teoria. Oltre ai metodi biografici oppure sociologici, può essere applicato anche il metodo dell'interpretazione psicoanalitica di un film, basandosi sull'utilizzo delle teorie psicologiche. Il metodo conduce l'attività e mira a generare delle nozioni nuove sull'opera esaminata. Il processo interpretativo, dunque, risulta nella scoperta di nuove teorie che riflettono la realtà.

L'interpretazione filmica

Le attività interpretative e analitiche nell'ambito della cinematografia hanno avuto un ruolo decisivo nella trasformazione da una ricezione cinematografica piuttosto giornalistica-impressionista alla creazione delle scienze del cinema e degli approcci scientifici al fenomeno cinematografico.

Quindi, il lavoro interpretativo è un paradigma autonomo e rappresenta un elemento inequivocabilmente e fortemente collocato nella storia del discorso scientifico-cinematografico.

A questo punto è inevitabile chiedersi da dove provengano i tentativi di interpretare ed elaborare un film sotto i punti di vista psicoanalitici e quali motivi favoriscano e legittimano il confronto tra il film e la psicoanalisi.

Il rapporto tra la scienza psicoanalitica e la scienza del film

L'industria cinematografica e la psicoanalisi sono nate contemporaneamente nell'anno 1900. Sin dall'inizio i due ambiti si trovavano in un dialogo carico di tensione e sono stati individuati tanti paralleli e incroci nelle loro evoluzioni. Il reciproco avvicinamento è contrassegnato da tante divergenze tra psicoanalisti e critici cinematografici e dura fino agli anni sessanta, quando la vasta ricezione delle opere dello psicoanalista Lacan contribuisce finalmente a un progresso enorme in merito al riconoscimento della psicoanalisi come strumento adeguato per le scienze cinematografiche.

Da quel momento in poi, il contatto tra le due scienze assume una forma più produttiva e rende possibile un contributo costruttivo alla teoria dei media e del film.

Viene identificata la triade filmica con i suoi componenti artista (atteggiamento), opera (rappresentazione) e destinatario (presentazione), che stabilisce un rapporto evidente tra i due ambiti scientifici e che viene utilizzata sia per la descrizione del film in generale, sia come base dello svolgimento metodologico della presente tesi. I metodi per la psicoanalisi filmica di Gerhard Schneider, uno psicoanalista, che vengono utilizzate per le interpretazioni effettuate, si basano su questa triade filmica e, di conseguenza, essa rappresenta il fondamento teoretico-metodico di questa tesi.

Un altro punto d'incrocio viene constatato tra il film e il mito come una delle tematiche centrali della psicoanalisi. Il cinema può essere concepito come uno stabilimento di produzione di miti sociali coscienti ed incoscienti che sono radicati profondamente nella nostra cultura. Questi soggetti e caratteri dei miti antichi vengono rielaborati e narrati in modo variato tramite il film, che perciò ha il potenziale maggiore di trasformare e rinnovare queste supposizioni basali provenienti dai miti.

Il campo di tensioni tra il sogno e il film è un motivo molto discusso sin dall'inizio dell'accavallamento scientifico tra la psicoanalisi e le scienze del film, se non il motivo più discusso in assoluto in questo dibattito. Da una parte la problematica s'innesta su una riflessione più generale intorno ai rapporti tra produzioni oniriche e produzioni artistiche. Qui, l'obiettivo è di mettere in luce i processi psichici che reggono entrambe le suddette produzioni. Talaltra si collega a un'indagine sui film che raffigurano sogni e sognatori con l'obiettivo di scoprire grazie a tali presenze le radici del fascino esercitato dal cinema.

La teoria psicoanalitica del film e la psicoanalisi filmica

Da questa differenza si formano le due correnti principali nel confronto con la psicoanalisi e il film: la teoria psicoanalitica del film e la psicoanalisi filmica.

La teoria psicoanalitica del film tratta il cinema come un meccanismo che è modellato come l'apparato psichico umano. Ciò significa che il cinema è un fenomeno, che rappresenta le strutture e le dinamiche studiate nella psicoanalisi e che le contestualizza in modo condivisibile. Si postula che ci sono processi nel cinema che sono conformi a processi psichici.

Da ciò risulta sia che la psicoanalisi è uno strumento adeguato per lo studio di singoli fenomeni cinematografici, sia che essa offre la possibilità di decifrare lo statuo e il funzionamento del cinema in generale.

Perciò gli obiettivi della scienza psicoanalitica del film consistono nella spiegazione del funzionamento dell'apparato cinematografico, nel chiarimento delle condizioni della ricezione da parte dello spettatore e nella descrizione della qualità fantasmagorica della situazione cinematografica.

Facendo ricorso a fenomeni psichici analogici all'esperienza, nel cinema si prova ad avanzare la comprensione del sistema cinematografico e a scoprire gli effetti del film e del cinema sullo spettatore. Nel centro del confronto c'è il rapporto tra lo spettatore e il sistema cinematografico. Processi psicoanalitici diversi, come per esempio l'identificazione oppure la proiezione, possono essere trasmessi nella sala del cinema. Da ciò è possibile sostenere che la psicoanalisi postfreudiana ha offerto nuove possibilità di rendere trasparenti i modi di esposizione e i modi d'azione di un regista.

L'obiettivo dell'interpretazione psicoanalitica del film, invece, è di discendere all'aspirazione naturale dello spettatore di interpretare quello che ha visto con l'aiuto di

concetti psicoanalitici e con ciò offrire uno strumento per l'attività interpretativa. Ci si dedica a un'opera singola e ad i suoi componenti, che vengono esaminati sulla base degli approcci metodologici citati nella parte pratica.

Con la prospettiva psicoanalitica si possono rintracciare tematiche nascoste, che talvolta possono corrispondere a conflitti inconsci da parte del creatore e che si possono articolare in molteplici mascheramenti. In questo modo, le ricerche psicoanalitiche possono dare un contributo alla registrazione della complessità di motivazioni inconscie, le quali si celano sotto la superficie dell'opera d'arte.

Fellini e la psicoanalisi

Considerando la vastità e l'imponente numero delle differenti tesi psicoanalitiche, non è possibile elencare e spiegare in questa sede le idee centrali dei grandi psicoanalisti Freud e Jung. Nonostante ciò, è essenziale chiarire che la distinzione fra la dimensione della coscienza e quella del subconscio (e tutte le implicazioni appartenenti) sia l'idea fondante delle teorie psicoanalitiche. Anche se Sigmund Freud è considerato il fondatore della psicoanalisi, fu il suo collega Carl Gustav Jung ad influenzare in modo decisivo il lavoro del regista Federico Fellini.

Dopo il grande successo del film *La dolce vita* (1959), Fellini sente l'impellente bisogno di cambiare il suo modo d'espressione e di configurazione artistica. Già affascinato dalla realtà psichica interiore, decide di dedicarsi alla ricerca della migliore espressione del proprio personale mondo della fantasia. In cerca di nuove forme d'espressione incontra le opere del psicoanalista svizzero Carl Gustav Jung. Le idee di Jung gli offrono una concezione del mondo e un modo di pensare che gli sarebbero serviti come motivo conduttore, fonte d'ispirazione e sostegno sistematico per i suoi progetti creativi.

Le visioni e le idee di Jung non costituiscono un sistema filosofico, ma giustificano piuttosto in maniera intellettuale il bisogno di Fellini di lavorare più con le sue risorse interiori e intime, come la fantasia e l'immaginazione, e di affidarsi maggiormente ai suoi impulsi e istinti.

L'accostarsi alla realtà interiore viene rafforzato anche grazie all'amicizia con Ernst Bernhard, un dottore psicoanalista tedesco che vive a Roma e con cui Fellini parla spesso delle idee junghiane.

Quanto queste idee abbiano influenzato il suo lavoro come regista e come sia trasformata la sua composizione narrativa grazie ad esse, viene dimostrato mediante l'interpretazione

dei film *8 ½* e *Giulietta degli spiriti*, che sono stati girati poco dopo la scoperta di Jung da parte di Fellini.

Concezioni psicoanalitiche di un film formulate da Gerhard Schneider

Per eseguire un'interpretazione psicoanalitica di un film è necessario fare delle riflessioni sulla concezione di un certo film al fine di legittimare la scelta di una metodologia.

Un film può essere concepito come una cosiddetta “quasi-persona”, per capacitarsi della totalità complessa di un'opera. In questo caso, l'esperienza di vedere un film viene concepita analogamente all'incontro con un paziente nella situazione clinica. È possibile quindi dire che l'obiettivo di quest'incontro è di capire la persona di fronte alla quale ci troviamo, che in questo caso è rappresentata dal film stesso. Si vuole capire chi sia la persona che abbiamo di fronte a noi e qual è il significato che questo incontro assume. Secondo Schneider si tratta di un processo di comprensione che si sviluppa nel corso del tempo.

Poi, il film può essere concepito come un sintomo per il regista stesso. La conoscenza biografica di un regista può aiutare a capire meglio le sue opere, che possono avere lo scopo di rappresentare i suoi tentativi atti a risolvere conflitti personali.

D'altronde, il film può rivelare anche reciprocamente qualcosa ancora ignoto sul regista.

Inoltre, un film può articolare dei conflitti socioculturali, i quali vengono individuati tramite l'interpretazione psicoanalitica. Problemi e conflitti che non possono essere risolti nella realtà vengono trasmessi alla narrazione.

Il film concepito come oggetto psicoanalitico può anche raffigurare degli scenari psicoanalitici in modo visuale. In altre parole, grazie al gran numero di modi d'espressione il regista ha il privilegio di visualizzare scenari teoretici e conflitti interni in maniera molto dettagliata.

I metodi della psicoanalisi filmica

Per quanto riguarda la procedura metodica, ho deciso in base alla riflessione personale sulla mia attività interpretativa di combinare due metodi diversi. Applicandoli l'uno all'altro sono riuscita a individuare le parti complesse di entrambe le opere e a formulare teorie ripercorribili sul significato nascosto in queste parti.

Il metodo di base formulato da Faulstich mette a disposizione dei punti di partenza elementari per avvicinarsi ad un film con l'obiettivo di scoprire i tratti latenti. Il suo metodo procede in maniera simile all'oniromanzia, l'interpretazione dei sogni.

5. Come procede la narrazione alla superficie? Che cosa ricordo e qual è la forma, la configurazione degli avvenimenti?
6. Quali sono le differenze tra il film soggettivo (quello che ricordo spontaneamente dopo la prima ricezione) e la ricostruzione sistematica del film? Come si comporta la narrazione paragonata alla ricostruzione sistematica sulla base della ricezione ripetuta del film?
7. Quali domande derivano dalla differenza tra la ricezione emozionale-intuitiva e la ricostruzione sistematica-razionale? Ci sono delle fratture a livello narrativo manifesto? La storia da qualche parte è illogica oppure incomprensibile?
I punti che sembrano essere illogici possono essere spiegati così: si sono formati casualmente e non hanno un significato, esiste una divergenza culturale tra il film e lo spettatore, oppure si tratta di accessi al mondo latente della storia e c'è un significato che risolve l'irritazione e la divergenza.
8. Sono vistosi certe tecniche di mascheramento e hanno un significato?

Si possono decifrare le fratture e i mascheramenti usando il secondo approccio metodologico di Schneider, il quale ho utilizzato in aggiunta all'approccio di Faulstich con l'intenzione di ottenere una vista più profonda del mondo latente di un film e che guida principalmente la procedura interpretativa.

Schneider definisce tre approcci metodologici principali.

Il primo è l'approccio che si basa sull'artista/sul regista. Se s'interpreta un film usando quest'approccio si prova a ottenere una comprensione migliore dell'opera a partire dal sapere biografico che si possiede riguardo il regista.

Il secondo approccio si basa sul contenuto e sui mezzi d'esposizione di esso. È un approccio piuttosto formale che comincia dalla configurazione dell'immagine per poi rintracciare il contenuto simbolico.

Il terzo e ultimo approccio invece si basa sulle reazioni dello spettatore mentre guarda il film. Questo tipo di approccio può fungere da punto di partenza referenziale nel processo dell'interpretazione psicoanalitica.

L'interpretazione psicoanalitica esemplificata da *8 ½* di Federico Fellini

Per mostrare come si possono applicare le teorie psicoanalitiche seguendo i passi metodologici elaborati, voglio citare qualche teoria che ho formulato nell'ambito dell'interpretazione realizzata nella presente tesi.

In primo luogo, il film può essere concepito come sintomo per il regista Federico Fellini, in quanto la situazione in cui si trovava Fellini prima di iniziare le riprese era spaventosamente simile a quella del protagonista Guido. Guido è un regista che si trova in una vera crisi d'identità e che ha perso il suo impulso creatore. Dopo il successo di *La dolce vita* pure Fellini deve confrontarsi una crisi creativa. Sapendo ciò, si può capire e valutare considerevolmente meglio tutto il film. Con *8 ½* Fellini prova a analizzare se stesso e a compensare i suoi conflitti emozionali e interni con intenzione di risolverli.

Anche se Fellini non l'ha mai classificato come un film autobiografico, *8 ½* presenta tanti tratti impiegati in maniera consapevole e anche inconsapevole che rispecchiano le esperienze ed emozioni superate dal Maestro durante la sua crisi e durante il processo di realizzazione di questo film.

Anche la struttura narrativa del film può essere spiegata in termini psicoanalitici. Il film segue due livelli di narrazione.

Il primo rappresenta il livello principale superficiale che viene interrotto regolarmente da sequenze oniriche. Esse hanno un ruolo decisivo per l'interpretazione psicoanalitica dell'opera, in quanto presentano informazioni sullo stato emozionale interiore e sulle dinamiche psichiche del protagonista.

Se si concepisce il film come una quasi-persona, l'analizzante aspira a capire la persona che ha di fronte a sé e a capire questa struttura eccentrica della superficie narrativa.

Si rivela che questa struttura può essere spiegata sia con il concetto psicoanalitico freudiano dell'*associazione libera*, sia con il concetto psicoanalitico junghiano delle *sincronicità*. Dato che gli episodi inseriti illustrano sempre una reazione ad un impulso derivato dalla realtà obiettiva, entrambi i concetti sarebbero applicabili.

L'indizio più rivelatore è quello che si riferisce allo sviluppo del carattere del protagonista Guido e che sotto aspetti psicoanalitici produce delle nozioni molto utili per la comprensione generale del film.

Grazie all'elaborazione di strutture psicoanalitiche, in tutto il film è possibile rendere più trasparente il carattere complesso del protagonista Guido e relazionare tutte le sequenze analitiche nella figura di Guido.

Guido prova a trovare una via d'uscita dalla sua crisi per mezzo della sua fantasia e della compensazione. Ma lui stesso, e nessun altro all'infuori di lui, può liberarlo dalla miseria. Guido percorre proprio quel processo d'individuazione che viene definito da Jung. Con la postulazione del processo d'individuazione Jung intende descrivere il processo di trovare se stesso e di accettare tutti i componenti della propria psiche e della propria personalità (come i lati negativi, in consenso degli archetipi contrasessuali anima-animus ecc.)

Le retrospettive e i ricordi inseriti come anche gli episodi onirici e i sogni ad occhi aperti, che all'inizio hanno un effetto irritante, sono utili e necessari per rendere possibile il processo d'individuazione di Guido: l'elaborazione di diverse esperienze e diversi componenti influenti della sua vita sono fondamentali per potersi finalmente liberare dalla crisi creativa ed emotiva.

Alla fine ho potuto mostrare che la psicoanalisi fornisce uno strumentario molto versatile per il confrontarsi con l'interpretazione di un film. A causa delle ampie tematiche trattate in questa tesi, ho deciso di presentare solamente qualche risultato scelto per rendere comprensibile l'impresa e l'idea generale alla quale ho aspirato durante la mia ricerca.

Nonostante ciò, ho potuto mostrare anche in questo riassunto che i parametri psicoanalitici in certe condizioni sono applicabili in tanti modi diversi ad un film e contribuiscono sempre ad una crescita della conoscenza che si ha di un'opera scelta.

Sia i concetti teoretici che ho enucleati e sistemati, sia i concetti metodologici, possono essere utili per ulteriori investigazioni in questo ambito e per mettere a disposizione uno strumentario e una base teoretica, utile per futuri confronti di questo genere, con la speranza che possano portare ad un giovamento nell'ambito scientifico e della ricerca.

Abstract

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Medium Film hat die psychoanalytische Herangehensweise zunehmend an Bedeutung gewonnen. Einerseits kann so die Funktionsweise von Kino und dessen Rezeption erklärt werden, andererseits können psychoanalytische Theoriegebäude Aufschluss über einzelne filmische Werke geben und zu deren Verständnis beitragen. Vor allem der international renommierte italienische Regisseur Federico Fellini wusste die psychoanalytischen Thesen als Inspirationsquelle für seine Werke zu nutzen und konnte so neue Gestaltungs- und Erzählweisen entwickeln. Fellinis Interesse galt vorwiegend der Analytischen Psychologie des Schweizer Psychoanalytikers Carl Gustav Jung, neben Sigmund Freud einer der namhaftesten Vertreter der Psychoanalyse. Die Jung'schen Thesen nahmen ab den 1960er Jahren fortwährend Einfluss auf das filmische Schaffen Fellinis und prägten sein künstlerisches Verständnis nachhaltig. Die Einarbeitung derartiger theoretischer Inhalte in ein filmisches Werk bleiben dem Publikum ohne adäquates Vorwissen jedoch oftmals verborgen. Demnach ist das Ziel dieser Arbeit zwei ausgewählte Werke Fellinis, nämlich *8 ½* (1963) und *Giulietta degli spiriti* (1965), anhand psychoanalytischer Parameter zu interpretieren und latente Bedeutungen zur Sprache zu bringen. Die vorgeschlagene Analyse gilt als praktische Veranschaulichung der Brauchbarkeit der Psychoanalyse im interpretativen filmwissenschaftlichen Kontext und trägt wesentlich zum tiefergehenden Verständnis des felliniani-schen Werkes bei. Darüber hinaus wird in der Arbeit die theoretische und geschichtliche Verschränkung von Film und Psychoanalyse erarbeitet, um inhaltliche Schnittstellen zu erläutern und den psychoanalytischen Ansatz als filmwissenschaftliche Methode zu konzedieren.