

Peter Bär, Gerhard Schneider
Darren Aronofsky

IMAGO

Peter Bär, Gerhard Schneider

Darren Aronofsky

Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie Band 9

Mit Beiträgen von Helmut Däuker, Christiane Mathes,
Werner Schneider-Quindeau, Peter Schraivogel,
Marcus Stiglegger und Ralf Zwiebel

Psychosozial-Verlag

Herausgeber:

CINEMA QUADRAT e. V., Mannheim
Institut für Psychoanalyse und Psychotherapie
Heidelberg-Mannheim
Psychoanalytisches Institut Heidelberg-Karlsruhe
der Deutschen Psychoanalytischen Vereinigung
Heidelberger Institut für Tiefenpsychologie

Bibliografische Information der
Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Originalausgabe

© 2012 Psychosozial-Verlag
Walltorstr. 10, D-35390 Gießen
Fon: 06 41 -969978-18; Fax: 06 41 -969978-19
E-Mail: info@psychosozial-verlag.de
www.psychosozial-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes
darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mik-
rofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche
Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter
Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung: Darren Aronofsky am Set
von *Black Swan*, Foto: Niko Tavernise, Creative
Commons Attribution 3.0

Umschlaggestaltung & Satz: Hanspeter Ludwig,
Wetzlar

www.imaginary-world.de

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH,
Wetzlar

www.majuskel.de

Printed in Germany

ISBN 978-3-8379-2220-2

Inhalt

Vorwort	7	Phantasien der Unsterblichkeit	59
Innere Bilder Motive aus Filmen von Darren Aronofsky <i>Marcus Stiglegger</i>	11	Darren Aronofskys filmische Strategien des überwältigenden Effekts in <i>The Fountain</i> <i>Werner Schneider-Quindeau</i>	
»Feel my touch, respond to it« Taktile Elemente in den Filmen von Darren Aronofsky <i>Christiane Mathes</i>	21	Der Käfig der Autoerotik Filmpsychoanalytische Anmerkungen zu <i>The Wrestler</i> und <i>Black Swan</i> <i>Ralf Zwiebel</i>	69
Was die Welt im Innersten zusammenhält – Die Reise ins Innere als Verzicht auf die absolute Wahrheit Psychoanalytische Überlegungen zu <i>Pi</i> von Darren Aronofsky <i>Peter Schraivogel</i>		Autorinnen und Autoren	83
Ästhetik als Injektion Zu Darren Aronofskys <i>Requiem for a Dream</i> <i>Helmut Däüker</i>		Programm	
	37	10. Mannheimer Filmseminar Darren Aronofsky	85
	49	Bisher erschienene Bände der Reihe Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie	87

Darren Aronofsky, 1969 in Brooklyn geboren, ist wohl *der* Shootingstar des amerikanischen Kinos der letzten 10–15 Jahre. Schon mit seinem Low-Budget-Debütfilm *Pi* (1998) errang er den Preis für die beste Regie bei einem renommierten Filmfestival (Sundance), darüber hinaus war der Film auch kommerziell sehr erfolgreich. Für seinen vierten Film *The Wrestler* erhielt er 2008 den Goldenen Löwen in Venedig, und der darauf folgende Film *Black Swan* (2010) war künstlerisch wie kommerziell ein Welterfolg, u. a. wurde er für den Oscar als Bester Film und Aronofsky für die Kategorie Beste Regie nominiert; Natalie Portman bekam für ihre Darstellung der Balletttänzerin Nina den Oscar als Beste Hauptdarstellerin.

Es gab also gute Gründe, Aronofsky, den »großen, dunklen Romantiker seiner Generation« (Kai Mihm), 2012 als Regisseur für das seit 2002 jährlich am CINEMA QUADRAT in Mannheim stattfindende psychoanalytisch-filmtheoretische Seminar *Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie* zu wählen.¹ Als besonderer

Reiz kam hinzu, dass alle bislang von Aronofsky gedrehten Spielfilme gezeigt werden konnten, während ansonsten die gezeigten Filme nur eine repräsentative Auswahl aus dem Gesamtwerk eines Regisseurs darstellen.²

Die beiden ersten Beiträge des hier vorliegenden 9. Bands der Reihe *Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie* stammen von Filmwissenschaftlern und beschäftigen sich mit dem Gesamtwerk Aronofskys. Marcus Stiglegger führt zunächst den Begriff des *auteur* ein, der auf die »persönliche Handschrift« (James Monaco), den Stil eines Regisseurs verweist. Er zeigt beim Durchgang durch die einzelnen Filme, dass Aronofsky zu recht als *auteur* bezeichnet werden kann, wobei er eine Reihe spezifischer Stilmittel zum einen auf der Ebene von Bild und Ton, etwa die Hip-Hop-Montage, den Einsatz einer am Körper fixierten Kamera (Snorricam) und die Art der Musik, zum anderen auf der inhaltlichen Ebene die filmübergreifende Verwendung inhaltlicher Leitmotive herausarbeitet. Mit seinen Überlegungen zur Schizoanalyse reflektiert Stiglegger Spaltungsmotive der Filme im Lichte aktueller Filmtheorie.

.....
1 Mitveranstalter sind: Psychoanalytisches Institut Heidelberg-Karlsruhe (DVP), Institut für Psychoanalyse und Psychotherapie Heidelberg-Mannheim (Freies Institut in der DGPT), Heidelberger Institut für Tiefenpsychologie.

.....
2 Vgl. Schneider, Gerhard & Bär, Peter (2012): Pier Paolo Pasolini. Gießen (Psychosozial), Vorwort.

Christiane Mathes nimmt die von Vivian Sobchack in die Filmtheorie eingebrachte anti-okularzentrische Perspektive auf, die die *körperliche Erfahrung* beim Filmleben in den Vordergrund stellt, und zwar speziell die über Haut und Kontakt vermittelte.³ Dementsprechend geht es *Mathes* um *filmische Taktilität*, die über bestimmte Bild-Qualitäten (z. B. *Textur*) wie auch über Inszenierungsstrategien (z. B. *taktile Kamera*) realisiert wird. In dieser Perspektive werden zwei performative Strategien von Aronofskys Kino des Schocks, der verstörenden Überwältigung des Zuschauers deutlich: Er ist ein Virtuose des *Angriffs auf die Sinne* des Zuschauers, und er vermag über die Inszenierung von *Body Horror* tiefliegende körperbezogene Ängste anzurühren und zu evozieren.

Peter Schraivogel, Psychoanalytiker, untersucht Aronofskys Erstlingsfilm *Pi* (1998) aus einer psychoanalytischen Perspektive. Im Zentrum seiner Überlegungen steht die Figur des Protagonisten Max Cohen, der von der narzisstischen Allmachtsphantasie beherrscht ist, herauszufinden, was die Welt im Innersten zusammenhält. Für Schraivogel macht Max im Film einen Veränderungsprozess analog zu einer Psychoanalyse durch und gibt schließlich die omnipotente Phantasie auf. Es ist dies ein Prozess, der in seiner psychischen Radikalität von Max als *katastrophische Veränderung* (Wilfred R. Bion) erlebt wird. Auf den Film *als Film* bezogen formuliert Schraivogel dabei die Idee, dass *Pi* die Darstellung von »Traumgedanken im Wachsein« (Bion) ist.

Helmut Däüker, ebenfalls Psychoanalytiker, analysiert *Requiem for a Dream* (2000), darin den Überlegungen *Mathes'* nahe, im Hinblick auf dessen performativen Charakter unter den drei Aspekten: Personen, Sucht, Medien. Dem

Elend der *Personen*, die an ihren unerfüllt-unerfüllbaren – nur amerikanischen? – Träumen zugrunde gehen, entspricht die Herrschaft der omnipräsenten Konsum-*Sucht*, deren Forderung nach einer umweg- und aufschublosen Befriedigung *Däüker* im Kontext von Freuds Konzeption der *halluzinatorischen Wunscherfüllung* versteht. Die Logik der Sucht überträgt der Autor mit dem Konzept der *virtuellen Injektion in die Pupille* auf die Medien und deren Gebrauch, die er unter Verwendung filmpsychoanalytischer Überlegungen in ihrer unbewussten Dynamik rekonstruiert – in dieser Perspektive gesehen und mit Marshall McLuhan weitergedacht, verkörpert Aronofskys Film die These: *The Medium is the Drug*.

Der Theologe und Filmpublizist *Werner Schneider-Quindeau* thematisiert Aronofskys mythologisch-religionssynkretistisches Opus 3 *The Fountain* (2006) in einer kultur- und zivilisationstheoretischen Perspektive. Er stellt die *Bildmächtigkeit* des Films heraus, der in der Tradition der Romantik Wunsch- und Gegenwelten im Sinne einer *zweiten Schöpfung* realisiert. Inhaltlich geht es um die Suche nach dem Baum des Lebens, ein Topos, mit dem der Film in einer zentralen okzidentalen philosophisch-religiösen Tradition steht – aber auch der der Science Fiction der Populärkultur. Insgesamt wirkt der Film zwiespältig, was sich in den Kritiken niederschlägt: Einerseits evoziert er die kritische Phantasie, dass der Mensch mit seiner zweiten Schöpfung seinen eigenen Untergang produziert, andererseits geht gerade das in einer affirmativ in den Rausch und die Macht der eigenen Bilder verliebten Haltung unter.

Der Psychoanalytiker *Ralf Zwiebel* stellt *The Wrestler* (2008) und *Black Swan* (2010) – Aronofsky selbst hat einmal von einem *Diptychon* gesprochen – in der Perspektive *Haut und Kontakt* (Sobchack) zusammen vor. Er expliziert zunächst sein interpretatives Arbeitsmodell: Die Filmrezeption löst einen Deutungswunsch

3 Vgl. Elsaesser, Thomas & Hagener, Malte (2007): Filmtheorie zur Einführung. Hamburg (Junius), Kap. 5.

aus, dem eine unbewusste Deutungsphantasie zugrunde liegt, die in der Beschäftigung mit dem Film, der *Nacharbeit*, entfaltet wird. Im vorliegenden Fall ist für Zwiebel das innere Thema das der Bedeutung der Autoerotik für die Selbst-Werdung, und zwar in der Dialektik von Ermöglichung und Verhinderung, letzteres im Sinne der Fixierung in die entsprechende kindliche Entwicklungsposition, die dann zum *Käfig* wird. Im Sinne des Dialog-Charakters des

Filmseminars ist *Zwiebels* Beitrag ein Beispiel dafür, wie psychoanalytische Theorie zur Konkretisierung und Vertiefung einer noch recht neuen filmtheoretischen Perspektive beitragen kann und wie umgekehrt Filmtheorie eine produktive Herausforderung für die Filmpsychoanalyse bedeutet.

Gerhard Schneider

Peter Bär