

Geschwisterbeziehungen in der Verarbeitung sexueller Traumatisierung: Der Film „Das Fest“

Hans Sohni

Summary

Sibling relationships in coping with sexual traumatization; The movie: "The Celebration"

Movies appeal as a subject of psychoanalytical art interpretation due to their structural closeness to "scenical understanding" and enrich our insight into human relationships. The movie *Das Fest* is worth seeing because of its particular aesthetic form and because of its message about sibling relationships. According to the assessment of film journalists the movie shows the dismantling of middle class society and the reinscenation of destructive violence. In this author's interpretation, however, the movie leads out of passing violence on through the generations and herein differs from numerous current movies about siblings. The movie is about the process of a constructive development in the reciprocal relationships between four siblings and shows this in the formal structure of a film. With countertransference and our "viewing habits" the author discusses why this development could be overlooked. The movie shows neither a sibling fixation nor an idealization of sibling love as a regressive, timeless topos, but rather a horizontal relationship process. This is open towards partners and allows for a conciliatory attitude towards the parents. The movie is able to show this process conclusively under the burden of intergenerational violence and in its creativity enriches our image of sibling relationships.

Zusammenfassung

Filme reizen als Gegenstand psychoanalytischer Kunstinterpretation durch ihre strukturelle Nähe zum „szenischen Verstehen“ und bereichern unsere Einsicht in menschliche Beziehungen. Der Film „Das Fest“ lohnt wegen seiner besonderen ästhetischen Form und wegen seiner Aussage zur Geschwisterbeziehung. Nach filmjournalistischer Einschätzung zeigt er die Demontage der bürgerlichen Gesellschaft und die Reinszenierung destruktiver Gewalt. In der Interpretation dieses Beitrags führt der Film dagegen aus der intergenerationalen Weitergabe von Gewalt heraus und unterscheidet sich darin von zahlreichen aktuellen Geschwisterfilmen. Dieser Prozeß einer konstruktiven Entwicklung in den wechselseitigen Beziehungen zwischen vier Geschwistern wird dargestellt und in der formalen Struktur des Films aufgezeigt. Anhand der Gegenübertragung und unserer „Sehgewohnheiten“ wird erörtert, warum diese Entwicklung übersehen werden kann. Der Film zeigt weder eine geschwisterliche Fixierung noch

eine Idealisierung der Geschwisterliebe als regressivem, zeitlosem Topos, sondern einen horizontalen Beziehungsprozeß. Dieser ist offen zu Partnern hin und erlaubt eine versöhnliche Haltung gegenüber den Eltern. Der Film vermag diesen Prozeß unter der Hypothese intergenerationaler Gewalt schlüssig darzustellen und bereichert in seiner Kreativität unser Bild von Geschwisterlichkeit.

1 Einleitung

Filme finden gegenwärtig als Gegenstand psychoanalytischer Kunstinterpretation besondere Beachtung (Zeul 1994, 1997; Bronfen 1999). Unter dem Motto „Freud trifft Hitchcock“ widmete sich jüngst ein Symposium der „Begegnung von Tiefenpsychologie und Film“ (Brixen 2000). Die „Psyche“ richtete eine Rubrik „Film-Revue“ neu ein, um dem „Film als Inspirationsquelle psychoanalytischen Denkens“ einen Platz zu geben (Psyche 54:1175).

Im Zentrum psychoanalytischer Filmtheorie stand bisher die Annahme einer strukturellen Ähnlichkeit von Traum und Film (Zeul 1994). Gegenwärtig begründet nach meiner Auffassung eine elementare strukturelle Nähe zwischen Film und „szenischem Verstehen“ als Strukturkonzept für psychische Entwicklung und für zwischenmenschliche Beziehungen die besondere Hinwendung zum Medium Film. Säuglings- und Familienforschung (Stern 1992; Fivaz-Depeursing u. Corboz-Warnery 1999) und psychotherapeutische Konzepte unterschiedlicher Richtungen stimmen bemerkenswert überein in der Annahme, der Mensch sei in szenischen Bildern erlebbar und vorstellbar. In diesen Szenen und Figuren seien die „Geschichten“ der einzelnen Menschen wie auch ihre Beziehungsfähigkeit enthalten (Bauriedl 1994).

Filme bilden wie literarische Texte und mythologische Bilder einen kulturellen Fundus, aus dem neue Einsichten in menschliche Beziehungen gewonnen werden können. Unter dem Geschwistermotiv befassen sich zahlreiche „klassische“ Filme mit den Themen Geschwisterhaß und Geschwisterliebe (von Hoff 1995).

Auf der „Mostra del cinema“ 1998 in Venedig, dem „Festival der Geschwisterbeziehungen“ (Tages-Anzeiger 14.09.1998), avancierte das Geschwistermotiv zum Fokus der Darstellung meist destruktiv endender gesellschaftlicher und familiärer Konflikte, wie in Gianni Amelios mit dem Goldenen Löwen ausgezeichneten Streifen „Cosi ridevano“.

Psychoanalytische Filminterpretation setzt an der Gegenübertragungsanalyse an und bereichert so wie in der Literaturinterpretation die Modelle der Rezeptionsästhetik um die Perspektive unbewußter Rezeptionsprozesse (Zeul 1997; Küchenhoff 2000). Wie alle psychoanalytische Kunstinterpretation bleibt sie dem Vorwurf des Reduktionismus ausgesetzt, soweit sie die ästhetische Struktur ihres Mediums vernachlässigt. Filminterpretation hat also auf die Gestaltung der Bilder und Bildsequenzen durch Motive, Ausschnitt, Farbe, Beleuchtung, Kontrast, Raum, Zeit, akustische Mittel, Kamertechnik, Schnitt und Montage einzugehen. Mit dieser Forderung begegnet die Filminterpretation nicht nur einem ästhetischen, sondern zugleich dem ebenso gewichtigen Anspruch, als Zuschauer einem „visuellen An-

alphabetismus“ zu entgehen (Benz 1997). Damit ist gemeint, mittels einer formalen Strukturanalyse „hinter die Bilder zu sehen“, um nicht unbewußter Manipulierbarkeit ausgeliefert zu sein, wie Benz (1997, S. 272) bei jugendlichen Konsumenten von Gewaltfilmen ausführte.

2 Zum Film „Das Fest“

Der dänische Spielfilm „Das Fest“ (Originaltitel „Festen“; deutsche Fassung Arthaus Video 6652) des 29jährigen Regisseurs Thomas Vinterberg von 1997 ist in seinem künstlerischen Anspruch wie in seiner thematischen Durchführung ein herausragender Film. „Das Fest“, mit dem Spezialpreis der Jury in Cannes 1998 ausgezeichnet, ist der „erste Dogma-Film“, d. h. er ist hergestellt nach den Regeln von „Dogma 95“, einem von der Filmkritik stark beachteten Manifest, zu dem sich vier dänische Regisseure (Lars von Trier, Kristian Levring, Thomas Vinterberg, Søren Kragh Jacobsen) 1995 zusammenfanden. „Dogma 95“ widersetzt sich mit einer radikalen ästhetischen Form dem Illusionskino, der Routine und den dramaturgischen Schablonen der Filmindustrie. Minimaler technischer Aufwand soll die schwerfällige hierarchisch gelenkte Aufnahmemaschinerie überflüssig machen und maximale emotionale Direktheit erreichen, unter strenger Einhaltung folgender Regeln: Aufgenommen wird mit einer winzigen Handkamera, ohne Stativ; nur an Originalschauplätzen; in der Gegenwart, unter Einhaltung von Zeit und Ort, ohne Rückblenden; ohne künstliche Lichtquellen und ohne Filter, ohne Requisiten, in der Handlung unter Verzicht auf Morde und die Verwendung von Waffen; Musik wird nur live-produziert und in der Szene sichtbar eingesetzt, ohne nachträgliche Tonaufnahmen oder Soundtracks. Schließlich wird das Autorenkonzept verworfen, der Film entsteht als Leistung des Ensembles und nicht als die eines Regisseurs. „Wir sind keine Autoren, sondern Beobachter“, sagt Vinterberg, und: „Dogma-Filme werden sehr schnell zu Gruppenportraits.“ Für ihn sei das „kollektive Gefühl“ stimulierend, daß vier Regisseure einen Schritt gemeinsam tun, wie „Brüder“, von denen jeder die gemeinsame Intention unterschiedlich formuliere (Interview mit Bo Green Jensen, Presseheft Cannes 1998; Übersetzung aus dem Englischen H.S.).

Nach dem Urteil der Filmkritik erreicht der Film eine radikale emotionale Unmittelbarkeit: Die Kamera, fast an den Lippen der Schauspieler hängend, eröffnet einen Raum für einen neuen Expressionismus. Das in der Vergrößerung grobkörnige Filmmaterial suggeriert Authentizität. Der Zuschauer wird in einen emotionalen Klammergriff gezwungen und sitzt mit am Tisch des Familienfests. Die verstörende Wirkung liegt vor allem an der Vertrautheit der verwackelten Bilder, die den Eindruck eines Heimvideos vermitteln (Vgl. Die Zeit 7.1.1999; Stern 7.1.1999; SZ 8.1.1999; NZZ 5.2.1999).

Zunächst einmal geht es um ein Familienfest: Im gepflegten dänischen Landgasthof der Familie soll der sechzigste Geburtstag des Familienoberhaupts, eines angesehenen Geschäftsmanns, gefeiert werden. Zwischen hektischer Ankunft der Gäste am Nachmittag und einem dazu kontrapunktisch ruhigen Ausklang mit dem Frühstück am nächsten Morgen entfaltet sich das Fest hochdramatisch. In großer Gesellschaft und arroganter Pose hebt es an als Ritual nach der

Familientradition, die Dienerschaft serviert ein opulentes Mahl. Wie hier das Zeremoniell bürgerlichen Tafelns den Alkohol gleichsam liturgisch umspielt, ist bereits ein Beispiel für die Umsetzung von Vinterbergs sarkastischer Gesellschaftskritik. Schockierend wirken die rasch einsetzenden Enthüllungen familiärer Gewalt durch den strikt eingehaltenen zeremoniellen Ablauf des Festes mit Reden, Trinksprüchen nach hierarchischen Regeln und nach einem minutiösen Zeitplan. Lächelnd und im plaudernden Tonfall einer Anekdote kommt der älteste Sohn Christian in seiner Geburtstagsrede rasch zur Pointe, wie er und seine Zwillingsschwester Linda vom Jubilar als Kinder jahrelang sexuell mißbraucht und vergewaltigt wurden. Da die Gesellschaft nach kurzem Schweigen weitertafelt, packt die Demaskierung der Gewalt umso direkter den Zuschauer. Das Zusammenspiel zwischen Familie und übriger Festgesellschaft im Ignorieren des Ekklats wird moderiert vom Stahlindustriellen von Sachs aus dem Ruhrgebiet, einem engen Freund des Hauses. Sein Versuch, als Christians dynastischer Gegenspieler dessen abruptes Aufdecken des Familiengeheimnisses mit diskretem Charme und subtiler Ignoranz zu überspielen, entlarvt ungefiltert aus nächster Nähe die entwertenden und verletzenden Mechanismen struktureller destruktiver Gewalt. Christian nimmt seine Tischrede wieder auf und schildert immer schonungsloser die Vergewaltigung: die Mutter hatte damals untätig zugeschaut, und Lindas Selbstmord vor wenigen Monaten ist auf die Traumatisierung durch den sexuellen Mißbrauch zurückzuführen. Das ertragen Familie und Festgesellschaft nicht, und jetzt reagieren sie gegenüber Christian mit offener Gewalt. Das Dienstpersonal nimmt an entscheidender Stelle Einfluß auf das Geschehen. Zwischen Ankunft der Gäste und Festbeginn verdichten sich die Schatten der Vergangenheit über der Familie. In einer virtuosen Montagearbeit wird das Treiben der Geschwister und ihrer Partner in den diversen Räumen des Landsitzes gezeigt, der atmosphärisch Züge eines Spukschlusses gewinnt, in dem die tote Schwester bedrohlich omnipräsent wird und die Geschwister auf unheimliche Weise verbindet.

Das Familienfest als Ritual, die Aufdeckung eines Familiengeheimnisses, die spektakuläre Enthüllung eines Inzests, die Demontage der bürgerlichen Familie und Gesellschaft, die Reinszenierung destruktiver Gewalt als „Wiederkehr des Verdrängten“ – das sind offenkundige Themen dieses Films. In seiner künstlerischen Aussage handelt der „grausig böse Film“ (SZ, 8.1.1999) nach filmjournalistischer Einschätzung von den Ritualen menschlichen Zusammenlebens und von den Ritualen des Filmemachens, deren Aufbrechen die Bilder befreie und dem Kino sein Pathos zurückgewinne; der sich Bahn brechende Horror verdichte sich zu einer Art moderner Orestie und erinnere an Shakespeares „Hamlet“.

Diese Perspektiven sind alle zutreffend und weisen dem „Fest“ den gleichen Ort zu wie den Filmen der „Mostra del cinema“ 1998, die mit dem Geschwistermotiv destruktive Prozesse transportieren. Aus dieser Sicht macht allerdings der Schluß des Films ratlos, der „auf die entlastende Bluttat, den Vatermord, verzichtet und ... nur den umrühmlichen Abgang“ findet (NZZ, 5.2.1999). „Was bleibt, ist weder Gerechtigkeit noch Genugtuung. Die Gegenspieler auf der Leinwand haben sich müde gekämpft“ (Stern, 7.1.1999).

„Das Fest“ führt aber den Beziehungsprozeß zwischen den Geschwistern weiter und aus der Destruktivität heraus. Unter dieser Perspektive soll der Film hier selektiv interpretiert werden. Es sei darauf hingewiesen, daß für Leser und Leserinnen die ergänzende (und nach meiner Erfahrung wiederholte) visuelle Rezeption des gesamten Films unverzichtbar ist, wenn die hier folgende Interpretation mit dem je persönlich entstehenden Bild verglichen werden soll.

3. Zur Geschwisterbeziehung im Film „Das Fest“

Vinterberg will zeigen, was zwischen vier Geschwistern geschieht und sich entwickelt, wenn das Familienidyll zerbricht (Presseheft, S. 5). Als furiosen Auftakt präsentiert er miniaturhaft das Geschwisterensemble: Christian kommt einsam die Landstraße entlang, steif, zögernd, ambivalent, isoliert; Michael in Rennfahrerpose, aktionistisch, impulsiv, Frau und Kinder einschüchternd, kompromißlos, spontan; Helene kontaktsuchend, hektisch, schon durch die Kameraführung bei der wilden Autofahrt schwindelerregend. Bei der Begegnung der drei im Treppenhaus ist sofort ihre tote Schwester Linda als vierte mit präsent – über den Streit anlässlich des Begräbnisses von Linda, die als einzige aus diesem Haus nicht weggekommen war. Virtuos werden in dieser Begegnung Informationen zur Familie eingeschleust und zugleich die Geschwisterbeziehungen skizziert: die Spannung zwischen „großem“ und „kleinem“ Bruder und beider Alkoholprobleme; das unreif und zugleich unbefangene wirkende Kabbeln und Rangeln bis hin zu sexuellen Anspielungen bei Helene und Michael, im Kontrast zum gehemmt wirkenden Christian, der Distanz braucht und aus Angst vor Konflikten zwanghaft vermittelt.

Nach diesem Auftakt entwickelt sich vor den Augen der Zuschauer ein geschwisterlicher Beziehungsprozeß, den dennoch viele zunächst nicht sehen, wie mir die Resonanz bei insgesamt etwa hundert psychotherapeutischen Kolleginnen und Kollegen zeigte, die an Seminaren zu diesem Film teilnahmen. Dieser Befund hat nach meiner These mit unseren „Sehgewohnheiten“ zu tun. Wir suchen psychische Entwicklung und Beziehungsprozesse z. B. zwischen Eltern und Kind, also eher im vertikalen als im horizontalen Beziehungsfeld. Wenn schon Geschwisterbeziehungen, erwarten wir eher dyadische Beziehungsmuster, z. B. eine Schwarz-Weiß-Polarisierung zwischen zwei Geschwistern. Ungewohnter ist uns, die horizontal-geschwisterliche Beziehungsdynamik eigenständig zu sehen, und vielleicht noch ungewohnter, die wechselseitige Interaktionsdynamik und Beziehung z. B. zwischen vier Geschwistern und ihre gemeinsame intergenerationale Verflechtung wahrzunehmen. Diese Perspektive soll daher kurz erläutert werden.

4. Der Kontext: Die komplementäre Bezogenheit zwischen Geschwistern (Geschwistertherapie)

Psychische Entwicklung wird heute nicht mehr als nur individueller oder als dyadischer Prozeß zwischen Mutter und Kind, sondern als von Anfang an intersubjektiver, triadisch strukturierter Prozeß aufgefaßt (v. Klitzing et al. 1999): Ein Kind nimmt von vornherein Beziehung zu verschiedenen Bezugspersonen (wie Mutter, Vater und Geschwistern) auf, es erfährt die Beziehungen dieser Menschen untereinander (wie die Beziehung zwischen seinen Eltern), und es gestaltet die wechselseitigen Familienbeziehungen selber mit. Die Familienforschung spricht von „kontextueller Entwicklung“, d. h. die verschiedenen Ebenen der intrapsychischen, triadischen und integrativen Strukturierung greifen synchron ineinander. Dabei entstehen ständig neue integrative Muster des Familienganzes (Cierpka 1992).

Analog ist die wechselseitige Beziehung zwischen zwei oder mehr Geschwistern als Vernetzung zwischen jeweils individuell-intrapsychischen und kollektiv-integrativen Anteilen konzipierbar. Eine dialektische Sicht entsteht, wenn Geschwister nicht als sich gegenseitig ausschließend verstanden werden, sondern in ihrer Verschiedenheit und gegenseitigen Abgrenzung doch aufeinander bezogen (Sohni 1998; Cierpka 1999). Unter komplementärer Bezogenheit zwischen Geschwistern verstehe ich dieses wechselseitige Partizipieren im Unterschiedlichen im Sinne eines unbewußten psychodynamischen Austauschs.

Zunehmend eignen sich Psychotherapeuten diese Sicht an, zunächst auf einer retrospektiven Ebene: Ein Kind, ein Jugendlicher, ein Erwachsener erschließt sich in seinem Selbstbild erst im Beziehungskontext seiner Geschwister.

„Geschwisterarbeit“ als therapeutische Bearbeitung von Geschwisterkonflikten in einer Einzel-, Paar-, Familien- oder Gruppentherapie erweitert die Sicht in die Gegenwart hinein und ermöglicht die Veränderung von Geschwisterbeziehungen (Ley u. Sohni, in Vorbereitung). Indikator für eine gestörte Geschwisterbeziehung sind z. B. Schuldgefühle, die sich bei einem Veränderungsprozeß in Sehnsucht und in das Betrauern des Verlorenen umwandeln. „Der Versuch, das verlorene Objekt neu zu erschaffen ... das sind nicht nur Vater und Mutter, sondern auch Bruder und Schwester“ (Wellendorf 1995, S. 308f.). Zum Prozeß der Ablösung von Geschwistern gehört – im Unterschied zur emanzipatorischen Ablösung von den Eltern – eine horizontale Zusammenführung der unterschiedlichen geschwisterlichen Versionen: Der Bruder sagt: „Du konntest bleiben, ich mußte gehen und so viel aufgeben“ – die Schwester sagt: „Du hast mich verlassen.“

Geschwisterbeziehungen können durch die Psychodynamik eines intergenerationalen Transfers wie z. B. bei intrafamiliärer Gewalt bestimmt sein. Die Frage, welche Wege hier zu Veränderungen führen können, leitet zur Filminterpretation zurück.

5. Der geschwisterliche Beziehungsprozeß im Film „Das Fest“

Die intergenerationale Weitergabe der Gewalt beherrscht die Szene. Da ist zunächst das subtile destruktive Spiel der Eltern: In einem spinnwebenüberzogenen Nebengebäude umwirbt der Vater im Halbdunkel Christian, mit irgendeiner Frau Kinder zu zeugen und mit diesen in das elterliche Haus zurückzukehren. Die derweil wartende Festgesellschaft ist dem Vater „scheißegal“, was statt seiner beabsichtigten Aufwertung Christians die in diesem Ambiente herrschende Menschenverachtung ausdrückt. Gerade als Christian die Werbung des auch noch Zoten einflechtenden Vaters abweist, taucht wie eine böse Fee die Mutter auf und zieht die Szene ins Lächerliche. Der Vater „opfert“ den bisherigen Favoriten Christian und umwirbt jetzt den jüngsten Sohn Michael, das bisherige schwarze Schaf, mit seinen Kindern näher herzuziehen. Augenblicklich verbündet sich Michael mit dem Vater gegen seinen Bruder und läßt sich gegen ihn ausspielen. Ohne ausgesprochen zu werden, entsteht so die schauerliche Vision eines sich in der zweiten Generation wiederholenden Inzests mittels narzißtischer Verführung („Du bist mir wichtiger als alle anderen“) und vernichtender Preisgabe Dritter.

Während die Mutter in ihrer Tischrede „die wunderbaren Jahre“ mit ihrem Mann preist, holt die Kamera dessen lebloses, bläuliches Gesicht zentimeternah heran und dechiffriert damit das falsche Pathos. Wenn die Mutter sich darauf ihren Kindern zuwendet, „gutgemeint natürlich“, mäht sie sie mit ihren Worten wie mit einer Maschinengewehrskalve nieder. Systematisch macht sie ihre Kinder klein und vereinzelt sie, die kombinierte Entwertung und Isolierung der Geschwister hat Methode. So wird das Zusammenspiel der Eltern vorgeführt, die in der Abwehr der Leere ihrer eigenen Beziehung als Paar ihre Verachtung und Destruktivität auf ihre Kinder verlagern – ein subtiler Mißbrauch durch die Eltern, bei dem die Geschwister gegeneinander ausgespielt werden (Sohni 1998) und ein „teuflisches Ferment“ destruktiver Dynamik von den Eltern ausgeht (Petri 1994, S. 128).

Dieser intergenerationale Transfer der Gewalt funktioniert, die destruktive Dynamik verlagert sich auf diese Kinder und wird zugleich zwischen ihnen als Geschwistern manifest.

Christian kommt mit einer bereits vorbereiteten Rede, in der er das Familiengeheimnis des Inzests an ihm und seiner Zwillingsschwester Linda abrupt aufdeckt. Wie ein Überflieger will er im Alleingang diese Bombe abwerfen, explodieren lassen und wieder verschwinden. Damit denkt und handelt er systemimmanent gewaltsam (vgl. zur Dynamik des Aufdeckens von Familiengeheimnissen Imber-Black 1999). Er sucht nicht Kontakt, sondern setzt auf Macht, Zerstörung und Beziehungslosigkeit, die Kennzeichen des Terrors.

Helene fällt dem Bruder in den Rücken, beschämt ihn im Bündnis mit der Mutter vor versammelter Gesellschaft als Lügner und verleugnet – bereits im Besitz von Lindas Abschiedsbrief – die Wahrheit des Inzests und Lindas Tod als dessen Zerstörungswerk.

Michael verbündet sich öffentlich mit Vater und Mutter in Christians Diffamierung als psychisch Krankem, der als solcher nicht ernstzunehmen ist und vor dem die Familie und die Gesellschaft zu schützen sind: „Er muß weg.“ Michael geht zu offener Gewalt über, Christian wird hinausgezerrt, geschlagen und in den Wald geschleppt. Auch Michele, eine Bedienstete, die Michael im Zusammenhang mit einer Affäre vom letzten Sommer zur Rede stellt und ihm entgegenhält, er sei „genau so krank wie sein Vater“, schlägt Michael zusammen. Für sein Verständnis schützt er auf diese Weise seine Familie, wie er auch mit rassistischer Gewalt dem Eindringen des „Fremden“ in Gestalt von Bartokai, Helenes schwarzem Freund begegnet.

Präzise wird so das Funktionieren der „vertikalen Kettenreaktion“ von Gewalt (Bauriedl 1992) offengelegt: individuell schützen sich Christian, Helene und Michael vor der Demütigung und Beschämung als Mitglieder dieser Familie durch Wiederholung der Grenzüberschreitung und Gewalt gegen sich selbst und gegen andere. Kollektiv schützen Helene und Michael, gleichfalls in der Abwehr von Demütigung und Scham, das Familienselbstbild durch einen Familienmythos von Intaktheit, wiederum unter Reproduktion von Grenzüberschreitung und Gewalt (Reich et al. 1996). Christian und Michael „schlagen blind zu“, nach dem kulturspezifisch Männern näherliegenden offensiven Schutzmechanismus; Helene und Linda „weichen stumm aus“ (Linda mit ihrem Suizid in letzter Konsequenz) und handeln damit nach einem Frauen näherliegenden defensiven Schutzmechanismus – beides Formen von Beziehung, in der ein lebendiger Kontakt abgebrochen ist (Bauriedl 1992).

Welchen Weg schlägt der Film ein, um aus dieser erst vertikalen, dann zwischen den Geschwistern horizontalen Kettenreaktion von Gewalt herauszufinden?

Wie beschrieben, irritiert er den Zuschauer mit seinem Verzicht auf Rache, mit dem Ausbleiben eines „Vatermords“. Vom Standpunkt intergenerationaler Gewaltdynamik aus würde dieser Weg eine Wiederholung der gleichen strukturellen Gewalt horizontal wie vertikal bedeuten, lediglich mit einer Umkehr der Stoßrichtung. Die Geschwister würden sich verbünden in der Gewalt gegen einen Dritten, in der Ausstoßung des Vaters oder der Eltern und in einer Vernichtung ihrer Elternbilder. Ebenso sucht der Film die Lösung nicht in einer Schwarz-Weiß-Polarisierung zwischen „guten“ und „bösen“ Geschwistern, bei der die „guten“ einseitig partizipieren und auf Kosten der „bösen“ überleben, belastet mit einer Überlebensschuld (diesen Weg inszeniert z.B. Paul Schrader in seinem Film „Der Gejagte“, in dem der friedfertige Bruder Rolf seine Destruktivität subtil bei dem Gewalt ausagierenden, die väterliche Mißhandlung reproduzierenden Bruder Wade deponiert).

„Das Fest“ zeigt einen wechselseitigen geschwisterlichen Beziehungsprozeß, in dem die Geschwister einen lebendigen Kontakt zueinander und gemeinsam eine versöhnliche Linie zu ihren Eltern finden.

Der Film rückt die Modi der Beziehungsveränderung ins Zentrum. Künstlerisch stellt er in der Szenengestaltung zunächst das Prinzip der Gewalt dem progressiven Beziehungsprinzip der Kontaktaufnahme gegenüber. In den vielfältigen Kontakten der Geschwister am Nachmittag ist das progressive Prinzip der emotionalen Öffnung wirksam; in der darauf folgenden Rede Christians zu Beginn des Abends kommt die Gewalt zur Darstellung. Diese beiden Szenen kontrastiert der Film ästhetisch-formal.

Da ist zunächst der räumliche Kontrast: Christian redet im großen Speisesaal vor der geschlossenen Festgesellschaft (mit einem „Gegenraum“, der Küche im Souterrain, auf den ich zurückkomme); das nachmittägliche Geschehen wird aufgegliedert in parallele Einzelszenen zwischen verschiedenen Beteiligten, nebeneinander in verschiedenen Räumen. Christian spricht von seinem, immer demselben Platz aus, die Szene wird standbildartig aus immer derselben, eben Christians Perspektive, mit immobilisierter Kamera gezeigt; die Nachmittagsszenarie ist eine Montage mit vielen Schnitten und bricht sich in einem Spektrum rasch wechselnder Perspektiven. Christians Rede bildet eine homogene Szene; ihr Gegenstück besteht aus vielen heterogenen Szenen, in etwa 30 Schnitten folgen einander immer rascher, am Ende in rasender, atemloser Folge immer kürzere Szenen, zuletzt Mikroszenen unter Sekundenlänge.

Dieser Aufbau stellt einer geschlossenen, homogenen, immobil monologisierenden Form eine vielfältig verzweigte, heterogene, bewegliche und multiple Dialoge verknüpfende Komposition gegenüber. So werden antipodisch zwei Beziehungsprinzipien dargestellt. Auf der einen Seite Christian als Einzelkämpfer, ohne Kontakt zu anderen, zielstrebig seine Größenidee eines vernichtenden Befreiungsschlags vorantreibend; auf der anderen Seite die labyrinthisch anmutenden Begegnungen einer Anzahl von Menschen, die in paarweisen Figuren miteinander Kontakt aufnehmen, und deren Spiel sich über verbindende Motive zu einem Ensemble zusammenfügt, das als gemeinsames Werk in progress Entwicklung im Sinn eines offenen Beziehungsprozesses entstehen läßt.

Mit dieser kontrastierenden Struktur vermittelt der Film die Aussage: Christian verkörpert Gewalt als Ausdruck einer gestörten Beziehung, mit emotionalem Rückzug. Sein Vorhaben muß scheitern. Es gibt keinen „Sieg“, keine Chance zur Veränderung, solange sich einer starr, unflexibel, beziehungslos, die zerstörende Wirkung seiner Größenphantasie in einem Einzelakt vorstellt. Die Chance zum Herausfinden aus der Gewaltspirale liegt in der Kontaktaufnahme, in zwischenmenschlicher emotionaler Annäherung, wobei jeder einzelne in einen Prozeß mit vielen Schritten eintritt.

Mit ihrer formalen Beschleunigung gestaltet die Montageszene virtuos, wie die Protagonisten immer dichter miteinander und zugleich mit ihren Emotionen in Berührung geraten. Eingewoben in diese Simultanszene zeigt der Film den Weg zur Veränderung über den Modus der Beziehungsaufnahme noch in einer weiteren Version:

In ihrer Auseinandersetzung mit der toten Linda bleiben die Geschwister weder allein noch schließen sie sich direkt zusammen, vielmehr werden sie durch außerfamiliäre Helfer unterstützt. Das erinnert an die Rolle der Peers in der Adoleszenz: Beziehungen zu Gleichaltrigen außerhalb der Familie (die Zugehörigkeit zur Gruppe der eigenen Generation) erleichtern den Ablösungsprozeß von den Eltern und von den Geschwistern. Es geht um die Rolle des Dritten, hier um einen vom Familientrauma unbeschädigten Dritten, der emotional eine eigene Position einhält, gleichsam immun gegen die Ansteckung in der Täter- oder Opferposition. Helene bezieht das Zimmer, in dem sich Linda in der Badewanne das Leben nahm. Ängstlich und mutig zugleich, schwankt Helene in ihrer Ambivalenz zwischen Flucht und Standhalten, zwischen Verbergen und Verstecken. Das „Aufdecken“ des Familiengeheimnisses geschieht metaphorisch im Abnehmen weißer Tücher von den Möbeln unter Mithilfe des Empfangschefs Lars, dessen dichte Nähe Helene sucht. Auch die wehenden Vorhänge deuten metaphorisch das „Lüften“ des Geheimnisses an. Die Suche nach Lindas Abschiedsbrief im Anknüpfen an Lindas Kindersuchspiel mit versteckten Zeichen gelingt mit Hilfe von Lars als Drittem. Mit seiner Unterstützung gerät die eingefrorene Geschwisterbeziehung in Bewegung. Lars legt sich in die Badewanne, nur aus dieser Sicht ist die Spur zu verfolgen, die zu Lindas Brief führt. Damit nimmt Lars Lindas Position tödlicher Isolierung ein, doch symbolisiert er als hereingeholter außerfamiliärer Dritter zugleich den lebendigen Kontakt.

So wird die Badewanne zur zentralen Metapher. Sie ist zugleich „ein Ort des Todes“ (NZZ, 5.2.1999) und ein Ort lebendiger Veränderung: Alle drei Geschwister sind in dieser Metapher mit Linda traumatisch verbunden, solange das Inzestgeheimnis sie emotional fesselt. Wird die Macht des Tabus gebrochen, geraten sie zugleich mit der toten Schwester und untereinander in lebendige Berührung. Während Lars für Helene die Rolle des Dritten einnimmt, so hat für Christian die mit ihm befreundete Serviererin Pia diese Brückenfunktion: Bei einem Bad in Christians Wanne wird ihr Gesicht unter Wasser mit angstvoll geöffneten Augen gezeigt, während Helene den Abschiedsbrief findet und während Christian versonnen auf die Wasseroberfläche in seinem Glas schaut, die er mit energischem Schütteln in Bewegung bringt.

„Reinigend“ wird das Bad metaphorisch durch den lebendigen Kontakt, nicht durch das pure Reinigungsritual: Vergeblich reibt der Vater zwanghaft den gesamten Film hindurch immer wieder mit einem Tuch seine Finger, und Christian enthüllt den

schmutzigen Inzest gerade, indem er seinen Vater als „einen reinlichen Mann“ vorführt, der ständig badete.

Am Kulminationspunkt der durch Montage ineinandergeschobenen Szenen verdichtet der Film einzigartig das traumatische und das progressive Element: Im gleichen Moment, in dem Helene Lindas Brief findet, schreckt Pia in der Badewanne in Christians Zimmer aus dem Wasser hoch, und im gleichen Moment verletzt sich Michael im Bad in seinem Zimmer.

In vielen Variationen zeigt der Film die Geschwister zwischen Rückzug als Wiederholung des Traumas und heilsamem Beziehungsanstoß durch Dritte. So stellt er das „Wiederholen und Durcharbeiten“ eines je individuellen und interpsychischen Veränderungsprozesses dar und weist den Zuschauer nachdrücklich auf den Unterschied zwischen dem destruktiven und dem konstruktiven Muster hin:

Helene schickt Lars weg und ist fieberhaft bemüht, den Brief zu verstecken, während Pia weiter den lebendigen Kontakt verkörpert, indem sie aus der Wanne steigt und sich, vor ihn hinkniefend, dem wie leblos hingesunkenen Christian zuwendet: „Wo bist du, lieber Christian?“

An späterer Stelle wird die emotionale Nähe ihres schwarzen Freundes Bartokai Helene die Kraft geben, zu bleiben statt fluchtartig abzureisen, und Lindas Brief vorzulesen (Vinterberg baut hier eine Karikatur des Familienrituals ein, indem er die Mutter in diesem entscheidenden Moment, als Bartokai Helene zum Bleiben bewegt, mit den Worten hereinplatzen läßt: „Ihr wollt doch nicht schon gehen, es gibt doch noch Nachtisch!“ – Das Dessert, das Helene dann mit dem Verlesen des Briefs aufischt, läßt der Gesellschaft endgültig den Appetit vergehen).

In gleicher Weise unterstützt Kim, der Koch, seinen Kindheitsfreund Christian. Kim hindert Christian daran, nach seiner Rede zu verschwinden, und vermag über die alte Verbundenheit den Kontakt zu Christian zu erneuern. Die Küche und das von Kim geführte Küchenpersonal werden (wie im Märchen) als unterirdische Gegenwelt zur sterilen Festgesellschaft in Szene gesetzt. Die Küche wird zur Brutstätte von Kontakten, zum Kern des Widerstands gegen die Macht des Tabus. Auf Kims Geheiß verschwinden die Autoschlüssel, die Gäste können so nicht flüchten, damit ist für das Lüften des Familiengeheimnisses ein öffentliches Forum garantiert.

Linda wird zur zentralen Figur des Veränderungsprozesses. In der Auseinandersetzung mit Lindas Suizid legen die Geschwister individuelle Wege zurück, auf denen sie die traumatische Wiederholung von Gewalt überwinden. Sie finden auf ihrem Weg zu lebendigem Kontakt mit sich selbst, mit der toten Schwester und miteinander. Der Film verdichtet diesen Prozeß immer wieder in Metaphern. Wenn der in den Wald geschleifte Christian seine Fesseln sprengt, ist ein geheimnisvolles Atmen zu hören, und Pia schiebt in Lindas Zimmer den Vorhang zurück und schaut versonnen nach draußen. Christian löst sich hier aus seiner Starre und aus seiner selbstzerstörenden Einzelkämpferrolle. Kurz darauf übergibt er demonstrativ Helene den (von Pia entdeckten und von ihr an Christian gelangten) Brief Lindas – die Übergabe steht als Metapher für bezogenes und gemeinsames Handeln.

Helene liest der Festgesellschaft Lindas Abschiedsbrief vor. Diese Szene bildet im Aufbau des Films ein Gegenstück zu Christians Rede, deren formale Gestaltung sie auf-

nimmt. Helene spricht vor der in derselben Ordnung tafelnden Gesellschaft im selben Raum, der jetzt allerdings fast im Dunkeln liegt, nur von Kerzen erleuchtet. Erneut persifliert der Film das Festrival, indem der eisern durchhaltende Toastmaster verkündet, der Vater komme „an der Familientradition, dem großen Finale, nicht vorbei“ (nochmals ironisch gebrochen durch einen Hinweis auf Hitchcock als Garant für die jetzt einkehrende Ruhe). Doch kontrastierend zur formalen Wiederholung von Christians Szene nimmt Helenes Rede eine andere Wendung. Im Gegensatz zu Christians zerfetenden Enthüllungen induzieren Lindas sanfte Worte keinen Widerstand, sondern setzen Gefühle frei. Ruhig beschreibt Linda ihre Qual, die nie endende Vorstellung, vom Vater verfolgt zu werden, ihren Entschluß zum Tod und ihre Angst, um dann ihre Geschwister anzusprechen: „Ich weiß, daß ihr Geschwister fröhliche und strahlende Menschen seid, und ich liebe euch ...“ Christian will sie nicht in ihre Finsternis hineinziehen, „dafür liebe ich dich zu sehr, und dich, Helene, auch, und dich natürlich, Michael, du verrückter Kerl!“ Die Kamera holt dazu die Gesichter hautnah heran: Fast unmerklich zuckt bei Helene in einem Mundwinkel ein erstes Lächeln, das sich dann auf ihrem vorher starren Gesicht ausbreitet, und darauf schaut sie ihre Geschwister lächelnd an; Christian feixt auf sonderbare Art, was wie ein unbeholfener, verlegener Neuanfang einer verlernten Mimik wirkt; Michaels Gesicht drückt tiefe Erschütterung aus. Helene spricht mit ersticker, ständig versagender Stimme, ihre emotionale Erschütterung pflanzt sich stoßweise fort. Mit dieser Freisetzung der Gefühle ist die Macht der Gewalt gebrochen. Die Wirklichkeit der Zerstörung wird anerkannt, lebendiger Schmerz um den Verlust und Trauer werden möglich. Die Geschwister sind in aller Öffentlichkeit liebevoll verbunden, und dieses Band kann jetzt auch unter dem Druck einer destruktiv orientierten Umgebung nicht mehr zerstört werden.

Formal fügen sich in einem Dreierschritt die Szene Christians, die Montage der multiplen Mikroszenen und die Szene Helenes aneinander. Mit diesem Aufbau stellt der Film eine Entwicklung dar: Jetzt ist die Verbundenheit in der Beziehung stärker als die Macht der Gewalt, die Individuen in die Isolierung zu treiben; die vielen Einzelbegegnungen bildeten einen Zwischenschritt.

Dieser neue Zustand ist kein statischer, sondern setzt sich als offener Beziehungsprozeß fort. Christian tritt am Ende der Szene nach Helenes Rede (das einzige Mal im gesamten Film) vor versammelter Gesellschaft in einen kurzen direkten Dialog mit seinem Vater. Mit seiner Antwort auf Christians Frage, warum er seine Kinder mißbrauche, entlarvt sich der Vater selbst: „Ihr wart nicht mehr wert!“

Nachdem sich Christian aus seiner emotionalen Erstarrung gelöst hat, bricht er äußerlich zusammen. In seinem Innern vollzieht sich dramatisch die Umwandlung seiner Schuldgefühle in Trauern und die Auflösung seiner Fixierung an Linda in Abschiednehmen. Der Film gestaltet diesen Prozeß mit traumartigen, visionären Bildern und unaufwendigen Mitteln: ein Telefonläuten wirkt geheimnisvoll, ein Feuerzeug schafft eine traumhafte Welt, ein Schnitt macht die Szene unwirklich. Die an Pia gerichteten Worte: „Ich liebe dich, meine Schwester ist da“ markieren einen Schwebestand, schwerelos vermittelt der Film die Wandlung, in der Pia für Christian von einer Ersatzfigur für Linda zu einer Partnerin wird, die selbst gemeint ist und zu der sich jetzt auch die verlorene erotische Spannung einstellt. In einfachen Bildern skizziert der Film eine

Entwicklung, die im psychodynamischen Muster des „Ersatzgeschwisters“ oft ausbleibt. So schildert Böll in seinem Roman „Ansichten eines Clowns“, wie die Beziehung zwischen seinem Protagonisten Schnier und Marie daran zerbricht, daß Marie für Schnier nur eine Übertragungsfigur für die verlorene Schwester Henriette bleibt (Hollerregger 1999).

Die Geschwister haben auf sowohl individuellen Wegen als auch in einem gemeinsamen Prozeß die intergenerational übernommene Gewalt überwunden und eine konstruktive Beziehung zueinander gefunden. Es sind auch geschlechtsspezifische Wege: Helene hat standgehalten (die Opferrolle des Flüchtens verlassen), Christian hat sich geöffnet (sich aus der Täterrolle gelöst). Auch Michael hat auf einer weiten Strecke seines Weges am gemeinsamen geschwisterlichen Prozeß partizipiert und ihn selbst mitkreiert. Seine Schutzmechanismen (kompromißloser Kampf oder Unterordnung, offensive Gewalt) haben sich bereits relativiert, wenn er als Jüngster und Letzter seinen schweren Weg geht, auf dem er sich der familiären Wirklichkeit stellt und vom Vater abgrenzt.

Das Fest klingt mit einem Frühstück am nächsten Morgen aus. Voraus geht eine Szene im ersten Morgenlicht im Freien, in der Christian den harten Kampf Michaels mit dem am Boden liegenden Vater beendet und diesem in einer zaghaften, versöhnlichen Geste eine Hand auf die Schulter legt. Diese Geste steht wie ein Motto über der Frühstücksszene. Sie findet in einem neuen Raum statt, der im hellen Morgenlicht liegt, und es beginnt mit einer Leichtigkeit, die mit der dramatischen Wucht der vorangehenden Kämpfe auffällig kontrastiert. Helene, erstmals in Weiß, kommt federnd herein und streift zur Begrüßung mit beiden Händen im Vorübergehen die Sitzenden im Nacken, auch Michael, neben den sie sich setzt. Michael entgeht nicht, wie Christian mit Pia flüstert (er fragt sie, ob sie mit ihm kommen will), und Michael mischt sich gelöst, heiter und kameradschaftlich ein. Christians Züge spiegeln, daß er diesen Ton gern aufnimmt. Selbstbewußte Distanz zeigen die Gesichter der Geschwister beim Erscheinen der Eltern. Nicht aggressiv, aber entschieden ruft Michael seine Tochter zurück, als sein Vater sie auf seinen Schoß zieht, um ihr vorzulesen.

Vor seiner letzten Rede klopft der Vater an ein kleines Wasserglas (nicht mehr an einen Weinpokal) – metaphorisch nimmt diese Geste noch einmal das Reinigungsritual auf und drückt aus, daß es jetzt mit der Arroganz der Macht vorbei ist. In seiner Rede bezeugt der Vater öffentlich Bedauern und Respekt vor seinen Kindern. Wenn er aber Christian heraushebt – „du hast gut gekämpft, mein Junge“ – drücken die Gesichter aus: Diese „Kinder“ sind emanzipiert, nach einem schmerzvollen Prozeß dem Wunsch nach väterlicher Anerkennung entwachsen, oder besser gesagt, narziß-tisch damit nicht mehr verführbar. Das gilt jetzt auch für Michael, der als letzter unter den Geschwistern sein Vaterbild entidealisierte. Auf diese Weise gleicht sich das Gefälle auch zwischen den Geschwistern aus, wodurch ein weiteres Verführungspotential entfällt. Der Film leitet aus dieser Entwicklung noch einen Clou ab: Nicht Christian, sondern Michael bleibt der letzte Akt vorbehalten, ohne daß daraus ein Rivalisieren entstünde. Mit unnachahmlicher Leichtigkeit geht Michael zum Vater und nimmt diesem ohne jede Gewalt sein Pathos, das letzte Relikt seines Imperiums: „Gute Rede, Papa, gelungen – aber ich glaube, du mußt jetzt gehen, damit wir essen

können!“ Glanglos verläßt der Vater den Raum, die Mutter bleibt zurück (die Veränderung bei ihr wird nur angedeutet), Christian schaut ihm nach. Das geschieht alles sehr rasch und doch mit großer Ruhe. Diese Wirkung entsteht durch die Kameraführung, die ständig die Gesichter aus nächster Nähe zeigt und sie so wie Dokumente aneinanderreihet.

6 Die Geschwisterbeziehung im Film „Das Fest“ im Vergleich mit anderen Geschwisterfilmen

Viele Geschwisterfilme haben strukturell einen Geschwistermythos, einen Topos von Geschwisterliebe gemeinsam, der die Geschwister der gesellschaftlichen Wirklichkeit entrückt, sie in eine Zeitlosigkeit versetzt und melancholische Farben oder den Tod ins Spiel bringt (z.B. „Geschwister“, Portugal 1994/Villaverde; „Höhenfeuer“, Schweiz 1985/Murer; vgl. von Hoff 1995). Diese Entwicklung wiederholt „Das Fest“ nicht, er führt die Geschwister nicht in eine regressive Sackgasse. Es gibt kein „Geschwisterpaar“ in einem Kokon, es treten wirklich mehrere Geschwister miteinander in Beziehung. Der Film mündet auch nicht in eine geschwisterliche Fixierung nach Art eines „Hänsel-und-Gretel-Phänomens“, bei dem Geschwister partnerartig aneinander gebunden bleiben, ohne Entwicklung zu außerfamiliären Sexualpartnern hin (Sohni 1999). Der Film verwendet zwar mit dem Suizid der Schwester Linda an zentraler Stelle das Bild des Todes, läßt aber daraus eine Quelle produktiver Auseinandersetzung und Umwandlung entstehen. Die Geschwister können sich nicht selbst genügen, die Abhängigkeit von anderen als Prinzip seelischer Lebendigkeit wird mit einer ganzen Serie hereingenommener Dritter verdeutlicht. Die neue Geschwisterlichkeit gerinnt nicht zu einem statischen Ideal, die horizontale Beziehungsvernetzung setzt sich vielmehr zu Partnern hin fort, und die Geschwister stellen sich der Gesellschaft und beziehen Position den Eltern gegenüber.

7 Filmästhetik und Gegenübertragung im Film „Das Fest“

Die Absage des Films an Hierarchie ist deutlich. Immer wieder setzt er die Maske des Familienrituals ein, um den verrotteten Zustand der Familie umso wirksamer zu entlarven. Doch erschöpft sich der Film nicht in seinem antibürgerlichen Protest, in der „Demontage der bürgerlichen Familie“ (NZZ, 5.2.1999).

Mit seinen ästhetischen Mitteln schafft er radikale emotionale Unmittelbarkeit und eröffnet so noch eine weitere Ebene. Er zwingt den Zuschauer in einen emotionalen Klammergriff und setzt ein spezifisches Gegenübertragungsmuster in Gang: Er nimmt die Möglichkeit einer Distanzierung und wirkt emotional intrusiv, grenzüberschreitend. Seminarteilnehmer fühlten sich z.B. „erschlagen“, näher hereingeholt, als sie wollten, reagierten mit Bauch- oder Kopfschmerzen oder mit Wut. Nahmen sie diese Reaktionen nicht unmittelbar wahr, kamen gleich zu Beginn des Films projektive Äußerungen wie: „Die sind alle schwer gestört“, „so was würde ich mir nie anschauen.“ So induziert

der Film beim Zuschauer eine Gewaltbereitschaft, setzt ihn analog zu den Film-Geschwistern der Szene sich reproduzierender Gewalt aus und verlangt ihm eigene Lösungen ab. Ein Vergleich im Ablauf verschiedener Seminare belegt, daß eine Artikulationsmöglichkeit für die Gegenübertragung die Voraussetzung dafür bildet, für die konstruktive Veränderung der Geschwisterbeziehung offen zu sein. Blieb die Gegenübertragung (besonders in den ersten Seminaren) unbeachtet und unausgesprochen, war am Ende des Films die Enttäuschung über das Ausbleiben der Rache an den Eltern deutlicher. Die Geschwister wurden am Ende aggressiv als krank tituliert, Christian und Michael als Alkoholiker, Helene als Nymphomanin – „die sind alle unreif, frühgestört.“ Eine konstruktive Entwicklung wurde teilweise rundweg bestritten.

Wurde dagegen Raum geschaffen dafür, die Gegenübertragung wahrzunehmen und zu artikulieren, trat die Erwartung von Vergeltung deutlich zurück, und die Geschwister wurden weniger abwertend eingeschätzt. Die Teilnehmer waren in der Tendenz offener für den Wechsel von destruktiver zu konstruktiver Dynamik, nahmen emotional bewegter an der sich wandelnden Geschwisterbeziehung teil und registrierten versöhnliche Ansätze den Eltern gegenüber. Die Klärung und der Austausch über die Gegenübertragungsgefühle, letztlich wieder der Kontakt, führen auch den Zuschauer aus der Gewaltdynamik heraus.

8 Der horizontale Beziehungsprozeß

Es ist der horizontale Beziehungsprozeß, der Rache und „Vatermord“ überflüssig macht, der einer Verführung zur Restauration vertikaler Muster standhält und den Geschwistern eine versöhnliche Haltung gegenüber den Eltern erlaubt. Schon unter „normalen“ intergenerationalen Bedingungen ist das ein beachtlicher Prozeß, wie ihn Wellendorf treffend beschreibt: „Ein Durcharbeiten der heftigen libidinösen und aggressiven Impulse und Phantasien in den Beziehungen zu den Geschwistern ist auch eine Absage an Hierarchie, ein Akzeptieren der Zugehörigkeit zur eigenen Generation und eine Einsicht in die komplizierten Strukturen von Gegenseitigkeit [...], in denen niemand und keine soziale Einheit Macht über die anderen hat“ (Wellendorf 1995, S. 309). Dem Film gelingt es, diesen Prozeß unter der besonderen traumatischen Hypothek intergenerationaler Gewalt schlüssig darzustellen. Vielleicht trägt zu diesem Gelingen bei, daß der Film das horizontale Prinzip auf seine eigene Produktion anwandte und unter Verzicht auf einen hierarchisch organisierten Regieapparat als Werk eines Ensembles entstanden ist. In seiner Kreativität bereichert er unser Bild geschwisterlicher Entwicklung und ermutigt zur therapeutischen Beziehungsarbeit mit Geschwistern.

Literatur

- Bauriedl, T. (1992): Wege aus der Gewalt. Analyse von Beziehungen. Freiburg: Herder.
 Bauriedl, T. (1994): Auch ohne Couch. Psychoanalyse als Beziehungstheorie und ihre Anwendungen. Stuttgart: Verlag Internationale Psychoanalyse.

- Benz, U. (1997): Jugend, Gewalt und Fernsehen. Der Umgang mit bedrohlichen Bildern. Berlin: Metropol.
- Bronfen, E. (1999): Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood. Berlin: Verlag Volk und Welt.
- Cierpka, M. (1992): Die Entwicklung des Familiengefühls. *Forum Psychoanal.* 8: 32-46.
- Cierpka, M. (1999): Unterschiede und Gemeinsamkeiten bei Geschwistern. In: Sohni, H. (Hg.): *Geschwisterlichkeit. Horizontale Beziehungen in Psychotherapie und Gesellschaft.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 10-31.
- Fivaz-Depeursinge, E.; Corboz-Warnery, A.: *The Primary Triangle. A Development Systems View of Mothers, Fathers and Infants.* New York: Basic Books.
- von Hoff, D. (1995): Inszenierung der Geschwisterliebe im Film. In: Ley, K. (Hg.): *Geschwisterliches. Jenseits der Rivalität.* Tübingen: edition diskord, S. 45-70.
- Holderegger, H. (1999): Die Rettung der seelischen Lebendigkeit in der Geschwisterbeziehung und das Problem, den Geschwisterhaß und die Geschwisterliebe ins Erwachsenenleben zu integrieren. In: Sohni, H. (Hg.): *Geschwisterlichkeit.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 100-115.
- Imber-Black, E. (1999): Die Macht des Schweigens. Geheimnisse in der Familie. Stuttgart: Klett-Cotta.
- von Klitzing, K. (1999): Child Development and Early Triadic Relationships. *Int. J. Psychoanal.* 80: 71-89.
- Küchenhoff, J. (2000): Ästhetische Form und unbewußter Sinn – Selbstfürsorge und Identität in *Moby Dick.* *Psyche* 54: 51-72.
- Petri, H. (1994): *Geschwister – Liebe und Rivalität.* Zürich: Kreuz.
- Reich, G.; Massing, A.; Cierpka, M. (1996): Die Dimensionen der Mehrgenerationen-Perspektive. In: Cierpka, M. (Hg.): *Handbuch der Familiendiagnostik.* Berlin: Springer, S. 227-235.
- Sohni, H. (1998): Geschwister – ihre Bedeutung für die psychische Entwicklung im Familiensystem und in der Psychotherapie. *Kontext* 29: 5-31.
- Sohni, H. (1999): Die Bedeutung der Geschwisterbeziehung für die psychosexuelle Entwicklung. Geschwistermärchen als Modell. In: Sohni, H. (Hg.): *Geschwisterlichkeit.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 32-54.
- Stern, D.N. (1992): Die Lebenserfahrung des Säuglings. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Wellendorf, F. (1995): Zur Psychoanalyse der Geschwisterbeziehung. *Forum Psychoanal.* 11: 295-310.
- Zeul, M. (1994): Bilder des Unbewußten. Zur Geschichte der psychoanalytischen Filmtheorie. *Psyche* 48: 975-1003.
- Zeul, M. (1997): *Carmen & Co. Weiblichkeit und Sexualität im Film.* Stuttgart: Verlag Internationale Psychoanalyse.

Anschrift des Verfassers: Dr. med. Hans Sohni, Hoheneggstr. 9, 78464 Konstanz.