

Gerhard Bliersbach

## Der andere Blick

Der Film beginnt, die Vorspanntitel flimmern über die Leinwand: Tief im Kinosessel versunken, harren wir der Dinge, die da kommen. Was passiert in den Stunden, die wir im Dunkeln im Kino verbringen? Was nehmen wir wahr? Was nehmen wir mit? Wenn wir einen Kinofilm sehen, sind wir mehr oder weniger bewusst mit uns beschäftigt, mit dem, wer wir sind und wer wir sein möchten. Ein guter Film bringt uns mit uns in Kontakt. Er lässt uns andere, neue Erfahrungen machen. Er vergrößert unsere Welterkenntnis und betreibt unsere Selbsterweiterung. Psychoanalytiker und Psychotherapeuten haben diese Dimension von Spielfilmen längst erkannt. Sie diskutieren in ihren Kreisen und in der Fachliteratur die psychologischen Ebenen von Spielfilmen und durchleuchten die Arbeitsweise von Regisseuren. Um diese Erkenntnisse möglichst vielen Kinofans zugänglich zu machen und ihnen zu einem noch größeren Filmgenuss zu verhelfen, startet *Psychologie Heute* mit diesem Artikel von Gerhard Bliersbach eine neue Serie. In zweimonatlichem Abstand besprechen Psychotherapeuten und -therapeutinnen wichtige Spielfilme. Ihr „anderer Blick“ auf das filmische Geschehen kann begeisterten Kinogängern die Augen öffnen.

Neulich sah ich ein Foto von mir, auf dem ich als Student in Anzug und Krawatte die Windschutzscheibe meines Deux Chevaux reinige; mein Anzug, fiel mir zum ersten Mal auf, ähnelt sehr dem silbergrauen Anzug, den Cary Grant als arg gebeutelter Roger O. Thornhill in Alfred Hitchcocks Hochglanzthriller *North by Northwest* (*Der unsichtbare Dritte*; USA, 1959) gekonnt trägt. *North by Northwest* – in ungefähr diese Richtung spurtet Cary Grant – ist einer meiner Lieblingsfilme. Lieblingsfilme sind Kinofeste, von denen man nicht lassen kann und mit denen man alt wird. Lieblingsfilme, sie gehen auch als Kultfilme durch, transportieren und artikulieren die eigene Lebensgeschichte. *North by Northwest* sah ich bis heute gut siebzigmal; damals, vor vierzig Jahren, hatte ich ihn vielleicht zehnmals gesehen. Möglicherweise bin ich ein Opfer Alfred Hitchcocks und des US-Kinos.

Sicherlich bin ich aber ein Beleg für Umberto Ecos Vermutung, dass das Kino tief in uns eingedrungen ist, sodass wir unsere Welt durch die Bilder der filmischen Erzählung sehen. „Es genügt“, sagte er, „zur mittleren Generation zu gehören, um erfahren zu haben, wie sehr das gelebte Leben (Liebe, Angst und Hoffnung) durch schon gesehene Bilder gefiltert wird.“ *Wie im Kino* sagen wir, wenn wir überrascht sind, und staunen, wie unsere erfahrene Wirklichkeit einem bekannten Filmstoff zu ähneln scheint. Dagegen sagen wir, wenn wir überrascht und irritiert sind: *Bin ich im falschen Film?* Ich kann Umberto Ecos Hypothese erweitern: Das gelebte Leben wird nicht nur nach den bereits vertrauten Bilder- und Gefühlskontexten des Kinos *gefiltert*, sondern sie werden aufgesucht und realisiert. Die Kinostoffe haben sich in der eigenen inneren Welt verdichtet zu einem Film nicht bewusster Wünsche, Sehnsüchte und Fantasien.

Pauline Kael, die vor einigen Jahren verstorbene Filmkritikerin der Zeitschrift *The New Yorker*, war eine begeisterte, aber auch sehr skeptische Kinogängerin; von ihr stammen glänzende Beschreibungen des Kinovergnügens. „Für einige Kinogänger“, schrieb sie in einem strengen Tonfall, „tragen die Spielfilme wahrscheinlich zu jener ungesunden Romantisierung der Kinoverheißungen bei, die das Leben zu einer Serie von Enttäuschungen machen. Sie schauen sich dieselben Filme wieder und wieder im Fernsehen an – und leben ihr Leben, in dem sie so viel Zeit mit dem Ausfantasieren verbringen, nicht richtig.“ Allerdings schrieb dieselbe Autorin auch diesen Satz: „When the lights go down, and all our hopes are concentrated on the screen“ – wenn im Filmtheater die Lichter verlöschen und sich all unsere Hoffnungen auf die Leinwand konzentrieren ...

Weit über 2500 Spielfilme strahlen die öffentlich-rechtlichen und die privaten TV-Sender Monat für Monat bei uns aus. Zumindest für die Fernsehanstalten gehören Spielfilme zur Grundnahrung – um das Publikum bei Laune und damit die Quote zu halten. Das Kino ist zur kulinarischen Selbstverständlichkeit geworden – zum Spielfilm gibt es die Schnittchen, die Knabbersachen und die notwendigen Getränke, die den Salzgeschmack löschen. Für den eingefleischten Kinogänger ist das zu viel orale Ablenkung. Aber spätestens mit der DVD-Scheibe ist die Vorführung in den eigenen vier Wänden gängige Ersatzpraxis; denn die *digital versatile disc* gestattet den Weg ins Kinoparadies, unabhängig von den Abspielstätten, mit der Möglichkeit der

Wahl der Sprachen, der Untertitel und des sogenannten Bonusmaterials, das dem Spielfilm gewissermaßen in den Rücken fällt. Das Kino ist endgültig zum Gegenstand ernster Kennerschaft geworden.

Das war nicht immer so. In der Mitte des vorigen Jahrhunderts galt das Kino bei uns als Kirmesvergnügen – der Kinogänger Jean-Paul Sartre erinnerte sich in seiner Autobiografie an die „Pöbelkunst“ –, als Lieferant für grellen Klatsch. Das Dunkel des Filmtheaters charakterisierte den anröchigen Ort. Im Verlauf der letzten Jahrzehnte wurde das Dunkel gelichtet. Mitte der 1960er Jahre beobachtete Umberto Eco, der wohlwollende Beobachter der populären Kultur, dass mit der Pop-Art „die traditionellen Unterscheidungen zwischen experimenteller Kunst (als nicht figurativer) und Massenkunst (als narrativer und figurativer) hinfällig wurden“. Die populäre Kunst – damals sprach man noch mokant von der *Massenkultur* und von der *breiten Masse* – fand allmählich Anerkennung. Die kragensteife Unterscheidung zwischen E und U – für den Ernst der hohen Kultur und für die Seichtheit der Unterhaltungsware – löste sich auf. Das Kino wurde als populäre Kunst vorsichtig wahrgenommen. Es waren die jungen französischen Filmkritiker – François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard und Claude Chabrol – um André Bazin, die Ende der 1950er Jahre in der Filmzeitschrift *Les Cahiers du cinéma* die *Politik der Autoren* propagiert hatten: Die Filmregisseure, vor allem die nordamerikanischen Kollegen, wurden nunmehr als Autoren verstanden und mit dem Status des Schriftstellers geadelt. Die jungen Franzosen boten einen neuen Blick aufs Kino. Alfred Hitchcock, Howard Winchester Hawks, Nicholas Ray oder Samuel Fuller – die Liste ist unvollständig – waren die Kinoautoren, deren Erzählformen sie schätzten und die sie in ihren eigenen Filmen erprobten.

Die *Nouvelle Vague* etablierte sich. Das europäische Kino veränderte sich. Mitte der 1960er Jahre publizierte François Truffaut sein 50-stündiges Interview mit dem bewunderten Meister Alfred Hitchcock – eines der schönsten Bücher über das Kino und das Inszenieren von Filmen. Alfred Hitchcock, der in den 1950er Jahren als der Handwerker solider Unterhaltungsprodukte galt, erwies sich als penibler, sehr bewusster Kinokünstler, der seine Filme am Schreibtisch plante und sie Einstellung für Einstellung zeichnete. Hitchcocks Reputation wuchs. Wahrscheinlich ist er der Filmregisseur, über den die meisten Arbeiten veröffentlicht wurden.

Die jungen französischen Kinoautoren beeinflussten ihre nordamerikanischen Kollegen, die ihr eigenes Kino gar nicht so sehr schätzten und die es mit anderen Augen zu sehen begannen. So fand das Kino Eingang in den öffentlichen Diskurs über die Kultur – dort und in Europa. Bei uns war das Kino zuerst in der Disziplin der Theater- und Filmwissenschaft als *Film* akademisch repräsentiert. Die angelsächsischen *Cultural Studies*, die sich der Bedeutung des Kinos annahmen, wurden in unseren Universitäten als *Kulturwissenschaften* oder als *Filmwissenschaften* übernommen. Das Kino erhielt seinen Platz. Heute kann man es als künstlerische Form, als narrative Kunst und als Mittel des kulturellen Diskurses studieren. Das Handwerk der Herstellung kann man inzwischen an vielen Orten erlernen.

Seit 2001 findet im Zweijahresrhythmus das Europäische *Psychoanalytische Filmfestival (epff)* in London statt; Filmkünstlerinnen und Filmkünstler diskutieren ihre Arbeiten mit Psychoanalytikerinnen und Psychoanalytikern und anderen psychologisch interessierten Kinofans. Veranstalter ist das britische *Institute of Psychoanalysis*. 2005 wurde dort Mike Leighs mehrfach ausgezeichnete Film *Vera Drake* gezeigt. Imelda Staunton, die Vera Drake spielte, war anwesend und beschrieb die Dreharbeiten mit Mike Leigh, dem Drehbuchautor und Filmregisseur. Erstaunlich war, dass Mike Leigh von einem eher offenen Drehbuch ausging: Die lebensgeschichtlichen und psychosozialen Kontexte, in denen die Figuren sich zu bewegen hatten, waren sehr genau recherchiert, sodass die Akteure ein präzises Bild von ihnen hatten, aber die Dialoge lagen nicht fest. Mike Leigh arrangierte und inszenierte die Szenen als lebendige Situationen, in denen die Schauspieler, die den Plot nicht kannten, sich begegneten, reagierten und sprachen. Das war eine – nicht nur für Imelda Staunton – immens schwierige, strapaziöse und befriedigende Arbeit. *Vera Drake* ist das Porträt einer Frau aus dem England der 1950er Jahre, die in ihrer Bindung an die familiären Aufgaben und in ihrer Identifikation mit dem Muster des fraglosen Sichopfrens sich in ihrem Alltag verliert, straffällig wird und zerbricht. Imelda Staunton, die auf der Bühne des komfortablen Festivalkinos nicht wiederzuerkennen war, so sehr hatte die Maske der Vera Drake sie verändert, bestritt einen Abend zum Zauber des Kinos mit dem intimen Blick auf den Herstellungsprozess dieses Kinofilms.

Die Londoner Veranstaltung, deren Präsident der italienische Filmregisseur und leidenschaftliche Kinogänger Bernardo Bertolucci ist, widmet sich dem europäischen Kino und gibt den beiden in etwa gleichaltrigen Kindern des 20. Jahrhunderts die Bühne für einen Austausch: dem Kino und der Psychoanalyse; die Filmwissenschaft moderiert den Dialog. Endlich können Therapeuten und Therapeutinnen bei Tageslicht ins Kino gehen. Es gibt ein altes, gewissermaßen heimliches Interesse. 1926 hatte sich der deutsche Regisseur Georg Wilhelm Pabst von zwei Psychoanalytikern der ersten Generation, von Karl Abraham und Hanns Sachs, für seinen Film *Geheimnisse einer Seele* beraten lassen – eine Art didaktische Geschichte der geglückten psychoanalytischen Therapie eines neurotischen Konflikts, weniger ein Kinofilm. Sigmund Freud konnte dem Kino nichts abgewinnen; er fand keinen Zugang, und er hatte keine Zeit. Das Angebot einer glänzend honorierten Mitarbeit an einem Drehbuch für einen MGM-Film schlug er aus. Die nordamerikanische Kultur war ihm nicht geheuer. Das Glücksversprechen der Verfassung der Vereinigten Staaten fand er zu groß. Im *Gesamtregister seiner Gesammelten Werke* gibt es keinen Eintrag zum Film oder zum Kino. Freuds Einspruch gegen das Kino wirkte lange nach. Seine Patientinnen und Patienten sind offenbar auch so gut wie nie ins Kino gegangen. Heute sehen die Klienten viele Filme und berichten in ihren Therapien davon; in den publizierten Fallgeschichten liest man davon nichts. Das Kino wird noch immer schief angesehen; es bleibt der intime, gewissermaßen verschlossene Ort, an dem man den eigenen und fremden Lebenswünschen und Lebenserfahrungen begegnet.

Andererseits gibt es ein wachsendes Bedürfnis, die Kinoerfahrungen auszutauschen und den Reichtum des Kinos zu teilen. Monatlich präsentieren und diskutieren Psychoanalytikerinnen und Psychoanalytiker Filme in Berlin, Bonn, Düsseldorf, Köln, Mannheim und Freiburg. In Mannheim wird jedes Jahr Anfang März ein Wochenendseminar, das Filmwissenschaft mit Psychoanalyse verbindet, über einen Kinokünstler angeboten. Kinofilme werden *gelesen*, und die Lektüre wird diskutiert. Spielfilme werden in Psychotherapien zur Selbsterfahrung verschrieben, und die Erfahrungen werden durchgegangen. Die nordamerikanischen Therapeuten John und Jan Hesley haben daraus eine beratende psychotherapeutische Praxis gemacht. Der US-Amerikaner Gary Solomon verschreibt ebenfalls Filme für seine *Reel Therapy* – Filmrollentherapie. Der Untertitel seines Buches verkündet das anspruchsvolle therapeutische Programm: „Wie Kinofilme Sie anregen, Ihre Lebensprobleme zu lösen.“

Mit dem Kino ist ein Paradox verbunden: Es ist uns vertraut, aber wenn wir beschreiben sollten, worin seine Vertrautheit besteht, wird es schwierig. Es nimmt uns in einer narrativen Bewegung mit, und wir kommen in eine eigene seelische Bewegung. Wohin nimmt uns das Kino mit? Auf eine Reise. Wir machen einen Besuch. Wir werden Zeuge eines oder mehrerer Entwicklungsprozesse.

Nehmen wir ein Beispiel. Das erste Filmbild: Im Vordergrund die Vorspanntitel, die rasch ablaufen, dahinter drei Jalousien aus leichtem, durchsichtigem Material, die drei Fensterflügel bedecken, im Hintergrund der Hinterhof von einem Wohnkomplex. Zuerst wird die linke, dann die mittlere, schließlich die rechte Jalousie aufgerollt. Die schnell hüpfende, stampfende, dann springende Jazzmusik von Franz Waxman, aufwändig orchestriert und arrangiert, belebt das Abwarten. Nach und nach wird der Blick frei. Wir schauen durch die Titel nach draußen. Sechzig Sekunden sind verstrichen. Es ist ein heller Morgen. Es ist heiß. Der Auftakt ist eine wunderbare Einladung. Wir machen eine Alltagserfahrung: Wenn man aufgestanden ist, die Vorhänge aufzuziehen beginnt, noch im Schlafanzug, wenn die Traumverfassung wie ein leichter Nebel sich lichtet, beginnt der Tag mit dem Blick nach draußen, die Anstrengung des Realitätsgeschäfts liegt vor einem, während innere und äußere Wirklichkeiten sich zu sortieren beginnen. Jetzt fährt die Kamera auf die Fensterbank zu und lässt uns auf den Hinterhof schauen. Straßenlärm vermischt sich mit der Musik. Wir sind – wahrscheinlich – im nördlichen Teil von Manhattan. Wir sind in Alfred Hitchcocks *Rear Window* (*Das Fenster zum Hof*, USA, 1954). Es ist die Geschichte von dem immobilen Fotografen im Rollstuhl, der mit seiner Teleoptik in das Leben der Nachbarn eindringt. *Rear Window* ist der Film über Beziehungswünsche und Beziehungslosigkeit. *Rear Window* ist ein prophetischer Film: Der Kinogänger als Lebensform – das Schauen als Beziehungsmodus.

Das zweite Beispiel. Die erste Einstellung: ein Blick von oben auf mehrere Gleise, in der Nähe ein kleiner Bahnhof; es liegt Schnee; ein kalter, grauer Tag. In der Ferne ein Hang mit Bäumen und einem Haus, das nicht zu erkennen ist. Ein Zug fährt ein; eine schwere Lokomotive mit drei Personenwaggons. Die Kamera erhebt sich und bewegt sich über die Lok. Die zweite Einstellung: Wir haben den Zug wieder vor uns – er steht rechts von uns. Er setzt sich in Bewegung und passiert die Kamera – uns. *Maine & Aronstook* ist auf der Lok und den Wagen zu lesen. Ein Nahverkehrszug würden wir sagen. Der Zug fährt groß aus dem Bild. Der Blick ist freigegeben auf den Bahnhof aus rotem Backstein. Ein Paar und ein Mann unterhalten sich. Offenbar erläutert der Mann dem Paar den Weg. Das Paar trennt sich von dem Mann und geht an dem Bahnhofsgebäude vorbei in den Hintergrund des Bildes. Die Kamera schwenkt nach oben und zoomt den Hang mit dem Haus heran. Das Haus könnte ein Sanatorium sein.

Eine Stimmung ist beschrieben: Die Kälte passt zur Einsamkeit des Ortes. Wir sind irgendwo in Maine, USA. Wir sind in Lasse Hallströms Film *The Cider House Rules*, der Verfilmung des Romans von John Irving (USA, 1999) mit dem (schrecklichen) deutschen Titel: *Gottes Werk & Teufels Beitrag*. Es ist ein Film über die Einsamkeit und die Kälte von Beziehungen. Das Haus auf dem Hang ist ein Waisenhaus und eine Abtreibungsklinik. Es wird gewärmt von der Qualität der Beziehungen. Es ist ein Film über die Frage, ob es einem gelingt, seinen Platz im Leben einzunehmen.

Die Metapher der *Reise* und des *Besuchs* sind als Annäherung an die Verfassung des Filmesehens gedacht. Wir sind in Bewegung und mit unseren Beziehungen zu den Protagonisten beschäftigt. Ein Kinofilm präsentiert uns eine Vielzahl von Figuren, zu denen wir im Verlauf der Kinoerzählung verschiedene Beziehungen eingehen, ausprobieren, verändern, aufgeben, an ihnen festhalten – ähnlich der Einladung in eine fremde Gesellschaft, in der wir nach und nach uns den Gästen zuwenden, um herauszufinden, wer uns interessiert und bei wem wir bleiben möchten. Ein Kinofilm nimmt uns gewissermaßen an die Hand und die Arbeit der Beziehungsaufnahme ab; es hängt vom Geschick des Filmautors ab, wie wohl wir uns in seiner Geschichte fühlen. Deshalb ist die Rezeption eines Spielfilms viel komplizierter, als es der gängige Begriff der Identifikation nahelegt: Es ist gewissermaßen so, als würden wir huckepack auf den Schultern der Hauptfigur sitzen.

Der Film, sagt Harvey Greenberg, Psychoanalytiker und Kinogänger, ist die einzige Kunst, die unseren Augenbewegungen entspricht. Der Film ist die einzige Kunst, muss man hinzufügen, die erlaubt, einseitige, imaginierte Beziehungen zu den Figuren zu erproben, zu gestalten und zu unterhalten. Die Kameraeinstellung kreierte den Raum und strukturiert unseren Blick. Unser Blick ist Ausdruck unserer Bewegungen des Orientierens und Begehrens. Der Kamerablick entspricht nicht genau unserem Blick, aber die Bewegungen des Kamerablicks, dessen Struktur und Rhythmus, organisieren unsere Blicke auf eine schwer beschreibbare, höchst komplexe Weise, wobei die Farben, die Ausstattung, die Musik und der Sound dazu beitragen und unsere inneren Bewegungen mit leiten.

Es gibt einen Unterschied zwischen der Position des oder der Protagonisten, der Position und damit des *Blicks* der Kamera und der Position der Zuschauerin und des Zuschauers im filmischen Geschehen. Je nach Inszenierung haben wir unseren eigenen Platz und unseren Raum. Wir werden, je nach Inszenierung, vom Kinoautor gut oder schlecht behandelt – wie ein Gastgeber, der sich um seine Gäste kümmert, sie miteinander bekanntmacht, ihnen Zeit und Raum gibt, um sich kennenzulernen. Der Film, und das ist Teil seiner Vertrautheit und Attraktivität, ermöglicht Beziehungserfahrungen in einer für uns erlebbaren Geschwindigkeit. Zwar haben die Entwicklungsprozesse, die Kinofilme erzählen, das Tempo eines Zeiträufers – aber in einem guten Film hat die erlebte Kinozeit die Qualität unseres Zeiterlebens.

Wenn wir einen Kinofilm sehen, darauf hat Wilhelm Salber hingewiesen, leben wir zwei Leben: Wir folgen der filmischen Erzählung, organisieren unsere Beziehungserfahrungen und bewegen uns in den dazugehörigen affektiven Kontexten (Zuneigung, Begehren, Schuldgefühl, Enttäuschung, Einsamkeit, Hass) – und gleichzeitig sind wir mehr oder weniger bewusst mit uns beschäftigt, mit dem, wer wir sind und wer wir sein möchten. Der gute Kinofilm bringt uns mit uns in Kontakt. Der gute Kinofilm lässt uns andere, neue

Erfahrungen machen. Er vergrößert unsere Welterfahrung und betreibt unsere Selbsterweiterung.

Deshalb kann man den Kinofilm, etwas schematisch gesagt, aus zwei Blickrichtungen betrachten. Man kann ihn beschreiben als narratives Kunstwerk und die Qualität der filmischen Mittel gewichten. Das unternehmen die Filmkritik und die Filmwissenschaft, die die Subjektivität der Kinogängerin oder des Kinogängers herauszuhalten versuchen. Psychoanalytisch orientierte Filmbetrachtung unternimmt die subjektive Beschreibung einer Begegnung mit einem filmischen Geschehen. Psychotherapeutinnen und Psychotherapeuten sind geschult in der Erfassung und Auswertung von interaktionellen Prozessen; sie folgen ihrer systematisch kontrollierten Subjektivität. Die psychotherapeutische Praxis ist die geplante Gestaltung von hilfreichen Beziehungen, psychoanalytisch konzeptualisiert als *Übertragung* und *Gegenübertragung*. Die Psychotherapie ist der Versuch eines theoriegeleiteten expliziten Prozesses der Selbstreflexion. Das Kino ist der implizite Prozess einer Selbsterfahrung. Die Auswertung dieser Erfahrung könnte die andere Blickrichtung sein, die eine psychoanalytisch orientierte Filmbetrachtung ausmacht. Die Qualität eines Films hängt vom Ausmaß der Selbstreflexion ab, die er initiiert.

Vor der Leinwand interagieren wir mit einem Kinofilm normalerweise (wenn wir uns nicht mit unserer Nebenfrau oder unserem Nebenmann austauschen) im inneren Dialog – ähnlich einem Buch, einem Musikstück oder einem Gemälde. Wir legen unserer Filmbetrachtung unsere Erlebenstextur zugrunde, unsere Bewegungen und Affekte, und lesen sie gewissermaßen im inneren Dialog, legen sie aus, prüfen und beziehen sie auf unsere theoretischen Konzepte, bis wir eine für uns plausible und evidente Gestalt des Verständnisses gefunden haben. Die Beschäftigung mit einem Spielfilm wird so zu einem Prozess der Selbstanalyse – dem Gewährwerden der eigenen Lebenswünsche und der Lebenschancen.

**Gerhard Bliersbach**, Diplompsychologe, Psychologischer Psychotherapeut, Autor, ist seit 1980 in den Rheinischen Kliniken Düren angestellt. Zahlreiche Veröffentlichungen zum Thema Kino und Fernsehen. Unter anderem: *So grün war die Heide ... Der deutsche Nachkriegsfilm in neuer Sicht*. Beltz, Weinheim 1985 und 1989. – *Schön, dass Sie hier sind! Die heimlichen Botschaften der TV-Unterhaltung*. Beltz, Weinheim 1990. – *Süd-Südost. Geborgte Identitäten im westdeutschen Nachkriegsfilm*. In: Thomas Koebner: *Idole des deutschen Films*. Edition text + kritik, München 1997. – Zur Zeit arbeitet der Autor an dem Buch *Geschichte des westdeutschen Nachkriegsfilms 1946–1963*. Es erscheint 2009 im Bender Verlag, Mainz.

## Literatur

- Umberto Eco: *Über Gott und die Welt*. Hanser, München 1985
- Umberto Eco: Nachschrift zum „Namen der Rose“. Hanser, München 1984
- Harvey Greenberg: *The movies on your mind. Film classics on the couch. From Fellini to Frankenstein*. Saturday Review Press, New York 1975
- John W. Hesley, Jan G. Hesley: *Rent two movies and let's talk in the morning. Using popular movies in psychotherapy*. John Wiley & Sons, New York 1998
- Pauline Kael: *Movies on television*. In: Pauline Kael: *Kiss kiss bang bang*. Little, Brown and Company, Boston 1986
- Pauline Kael: *When the tights go down*. Marion Boyers, Boston 1980
- Louis Menand: *Paris, Texas. How Bonnie and Clyde stole the movies*. *The New Yorker*, 17. und 24. Februar 2003, S. 168–177
- Wilhelm Salber: *Die Morphologie des seelischen Geschehens*. A. Henn, Düsseldorf 1966
- Jean-Paul Sartre: *Die Wörter*. Rowohlt, Reinbek 1965
- Gary Solomon: *Reel therapy. How movies inspire you to overcome life's problems*. Lebhar-Friedman Books, New York 2001
- François Truffaut: *Le cinéma selon Hitchcock*. Robert Laffont, Paris 1966