



Szenenfoto aus dem Film 'Carmen'

Dirk Blothner

Carmen und die Momente der Leidenschaft

Es gibt Geschichten der Leidenschaft, und es gibt ihre Augenblicke, die man nicht vergißt. Carlos SAURA hat die Novelle 'Carmen' von Prosper MERIMÉE verfilmt. Sie erzählt die Geschichte der tragischen Liebe zwischen Don José und 'Carmen'. Allerdings unterscheidet sich der Film von der Novelle dadurch, daß er die Geschichte auf unterschiedlichen Ebenen erzählt.

Da ist der Tänzer und Choreograph Antonio, der sein Ballett 'Carmen' einstudiert, in dem er selbst den Don José tanzt. Dann ist da die junge Flamencotänzerin Carmen, die in dem Ballett die 'Carmen' spielt. Schon während der Vorbereitungen zu den Proben gerät Antonio in den Bann der jungen Frau und verstrickt sich, ähnlich wie Don José in der Novelle und dem Ballett, mehr und mehr in eine vergebliche Liebe. Carmen zeigt ähnliche Züge wie 'Carmen'. Sie ist faszinierend durch ihre Art, sich nicht in Besitz nehmen zu lassen. Der Film erzählt die Geschichte von Antonio und Carmen und fügt in diese immer wieder herausragende Szenen aus dem Ballett ein, in der die Geschichte von Don José und 'Carmen' getanzt wird. Am Ende des Films wird Carmen – oder ist es 'Carmen' – von Antonio mit einem Messer erstochen. Der letzte Blick des Zuschauers über die ruhig und teilnahmslos dasitzenden Tänzer in ihrem Proberaum läßt offen, ob der Mord tatsächlich auf der Ebene der Filmgeschichte geschah.

Die Erlebengeschichten

Morphologische Filmwirkungsforschung zielt darauf, die Geschichten aktuellen Erlebens zu rekonstruieren, die sich Schritt um Schritt entwickeln, wenn wir uns einen Film anschauen. Die 'äußere' Filmgeschichte ist so gesehen Anstoß und Versinnlichung einer 'inneren' Erlebengeschichte. Derartige Komplexentwicklungen (SALBER 1960) können auch bei dem Film *Carmen* beschrieben werden. Von Teilnehmern eines Seminars am Psychologischen Institut II der Universität Köln wurden 22 Versuchspersonen zu ihrem Erleben während der Filmvorführung befragt. Das so gewonnene Untersuchungsmaterial wurde einer Beschreibung und Typisierung unterzogen. Auf diese Weise ließen sich zwei prägnante Typen von Erlebengeschichten herausstellen. Diese sollen nun in ihren Grundzügen dargestellt werden.

Der eine Typus von Erlebensverlauf zentriert sich um die Dramatik von Besitzen und Verlieren. Ausschließlicher Besitz, übergangslose sexuelle Aneignung geben die Richtung an. Es drängt auf spannungsfreie Vereinigung, jedoch muß immer wieder erfahren werden, wie unsicher solch ein Besitz ist, wie leicht er wieder verloren geht, ja gar nicht hergestellt werden kann. Man ist zunächst bemüht, mit radikalen Verfahren des Aus-dem-Wege-Räumens seine starke Bezogenheit auf das Objekt sei-

ner Wünsche abzusichern. Was nicht ins Bild der begehrten Frau paßt, wird übersehen, Gegenspieler werden ausgeschaltet. Aufgrund dieser Rigidität macht sich dann aber doch eine Verfassung breit, die, indem sie das Scheitern zu verhindern sucht, immer zerbrechlicher und verkehrungsbereiter wird. Eine fundamentale Verunsicherung der Aneignungstendenz, die sich jetzt immer mehr bemerkbar macht, ruft nach einem letzten, entscheidenden Versuch der Entledigung von dem nun schon manifesten Schmerz. Die Messerstiche auf Carmen verschaffen so einer miterlebten Enttäuschung Ausdruck.

Nun zu dem zweiten die Erlebengeschichte organisierenden Typus. Hier geht es um das Spiel mit der Macht und um den Umschlag desselben in das Gewöhnliche von Bemächtigung. Implizite Bedeutungen von Macht und Bestimmung werden von Anfang an akzentuiert, schon in der allerersten Szene. In der Folge spielt sich schnell ein Machtgefälle ein, das seine Versinnlichung in dem 'Spiel mit der Maus' findet, das die 'katzenartige' Carmen mit Antonio durchführt. Meistens weibliche Zuschauer zieht die Möglichkeit, einen Mann am langen Bändel zu führen, in den Bann. Machtansprüche wollen sich ins Absolute erweitern: Störendes, das sich zum Beispiel in der Rivalin Christina dieser Bewegung entgegenstellt, wird einfach 'ausgeschaltet'. Allmählich macht sich allerdings ein Kippunkt bemerkbar. Das, was als Auskosten erweiterter Bestimmungsmöglichkeiten beginnt, erhält mehr und mehr eine schlüpfrige, unmoralische, auch kriminelle Qualität. Es wird nun zusehends störend als ein Bemächtigen erfahren, das sich nicht auf gewohnte Normen und Regeln bezieht. So weit möchte man es nun auch wieder nicht mitmachen, jedenfalls nicht, wenn es sich ins Kriminelle oder Hurenhafte verkehrt. Aus der Lust an der Macht wird nun zusehends eine Abneigung

gegen die Bemächtigung. Diese Distanz gegenüber dem 'falschen Spiel' der Carmen verhindert, daß der Mord an ihr zu einer allzu schmerzhaften Erfahrung wird.

Herausgehobene Werke von Leidenschaft

Soweit zwei Formen des Filmlebens, welche die Komplexentwicklung des untersuchten Films nachzeichnen. Diese halten die eineinhalb Stunden des Kinobesuchs im ganzen zusammen, stellen aber das Bewegende doch nur unter der Perspektive einer Geschichtlichkeit des Erlebens dar. Um aber noch mehr über die Psychologie von *Carmen* zu erfahren, ist es erforderlich, gewissermaßen eine andere Optik zu wählen. Wenn wir unsere Einstellung ein wenig von dem Durchgängigen und vereinheitlichenden Komplex in Entwicklung lösen, geraten nämlich herausgehobene Momente in den Blick, die, Zwischenstücke zwar, aber wie Zentren des Geschehens es verstehen, die zugespitzte Wirklichkeit leidenschaftlicher Momente erfahrbar zu machen. Es gibt Filme, die gar nicht so sehr darauf angelegt zu sein scheinen, vereinheitlichende Erlebengeschichten in Entwicklung zu bringen. Ihr Anliegen scheint vielmehr zu sein, Konstruktionszüge von Wirklichkeit eigens herauszurücken (SALBER 1983, BLOTHNER 1981).

Der Film *Carmen* macht beides: Er ermöglicht das Durchleben einer übergreifenden Komplexentwicklung und stellt kunstvoll gestaltete 'Miniwerke' wie Bilder heraus, in denen seelische Wirklichkeit in zugespitzter Weise behandelt wird. Die vereinheitlichende Erlebengeschichte wird in fast regelmäßigen Abständen von kleinen, in sich geschlossenen Werken unterbrochen. Mal ordnet sich ein solcher herausgehobener Moment dem großen, übergreifenden Komplex ein, mal wird er mehr

als eigenständiges Ereignis erfahren. Dies ist abhängig vom Aufbau der jeweiligen Komplexentwicklung. Allen diesen kleinen, abgehobenen seelischen Werken aber ist gemein, daß sie in mitreißenden, oft sinnlich-leiblich erfahrenen Augenblicken gipfeln. Über sie wird daher, so kann man sagen, die Wirklichkeit von Leidenschaft aktuell erfahren.

Es entspricht einem Wunsch nach überschaubaren Klassifikationen, wenn man schnell dazu bereit ist, derartige Wirkungen mit der mitreißenden Kraft von 'Gefühlen' zu erklären. Die folgende Analyse zeigt nun, daß damit noch keine ausreichende psychologische Erklärung gegeben ist. Die untersuchten Szenen machen deutlich, daß Leidenschaft einen komplizierten, höchst kunstvollen Aufbau hat. Sie eröffnen dem Erleben Werke, in denen dies herausgehoben erfahren werden kann. Hierbei werden Vermittlungsschritte des Seelischen wichtig, wie Dezentrierung, Polarisierung, Steigerung, Verkehrung und Wendung in der Dichte des Erlebens. Das sind die Bausteine, welche die Momente von Leidenschaft tragen.

Eine der ersten Szenen:

Der Moment der Verschmelzung

Gleich nach dem Vorspann gerät der Zuschauer in eine Szene, die zunächst keine eindeutige Richtung vorgibt: Menschen in einem großen Raum. Einige sitzen herum, einige tanzen, andere spielen zur Gitarre. Eine Frau singt dazu. Dann immer wieder Antonio. Er beschäftigt sich in demselben Raum mit einem Tonbandgerät. Melodien der Oper Carmen vermischen sich mit den Flamencorhythmen der Gitarren. Ungefähr an dieser Stelle wird eine Ordnung möglich. Eine Zweiteilung, ein Gegeneinander unterschiedlicher Rhythmen und getrennter Handlungszusam-

menhänge gerät ins Bemerkliche. Aus einem Interview: „Ja, und da habe ich erst so richtig begriffen, daß das alles in einem Raum nebeneinanderläuft, so die verschiedenen Gruppen, wo die einen eben tanzten und Musik machten . . . und dann hatte ich das Gefühl, daß es zum Krach kommt . . .“ Aus einem Nebeneinander wird ein Gegeneinander. Letzteres steigert sich zu einer Polarisierung, die nicht nur bildlich sondern auch musikalisch versinnlicht wird: Die Melodien scheinen eine Zeitlang gegeneinander anzuschwellen. Während sich nun das Erleben in dieser geballten Spannung einrichtet, bereitet sich eine Wendung vor: Die Flamencocomusiker gehen zu Antonio. Er wendet sich von seinem Gerät ab und hört ihnen zu. Nach und nach vereinheitlicht der Rhythmus der Gitarrenmusik die Bewegungen der Gruppe. Hierüber kommt auch das Erleben in eine neue Richtung. Interviewzitat: „Ja, das war so was Erlösendes. Da löst sich die Spannung auf in was Kreatives, eben den Tanz . . . lief alles so ruhig. War alles so angenehm, geschlossen . . .“ Als Christina und Antonio sich von den anderen ablösen und zu tanzen beginnen, findet diese Erfahrung von Geschlossenheit weitere Steigerung und sinnlichen Ausdruck. Sie tanzen als ein Paar und man begleitet sie in dem Gefühl, daß alle Spannungen sich aufgelöst haben, zerschmolzen sind.

Durch die uneindeutigen Bilder des Anfangs, die Musik und ihre Rhythmisierung, durch die Körperbewegungen und den Tanz geht eine seelische Entwicklung hindurch. Sie beginnt mit einer unentschiedenen, dezentrierten Situation. Sie klärt sich sodann in einem geballten Gegeneinander und trägt ihre Spannung schließlich in einer geschmeidigen Vereinigung oder Verschmelzung aus. Jede dieser Stufen braucht die vorhergehende. Die geballte Spannung kann sich erst auf dem Hintergrund einer auf 'tendenzloses' Betrachten hin gelockerten Ausgangssituation entwickeln.

Die Verschmelzung wiederum kann erst erfahren werden, wenn Gegensätze bereitstehen, die auf Versöhnung drängen.

Die Szene in der Tabakfabrik: Im Feuer der Leidenschaft

In einer späteren Szene kommt es zu einem noch deutlicher herausgehobenen 'Miniwerk'. Wieder befinden wir uns zunächst in einer relativ gedehnten, dezentrierten seelischen Verfassung. Das Erleben wird dadurch, daß nun offensichtlich eine Probe zum Ballett beginnt, aus der Eingebundenheit in den übergreifenden Komplex (mitlaufende Erlebengeschichte) herausgelöst. Es spreizt sich über ein tendenzloses Beobachten der Vorbereitungen. Es wird genäht, geübt, gesprochen. Als dann die eigentliche Tanzszene beginnt, bekommt das Werk eine deutliche Ordnung: Zwei unterschiedliche Parteien, die in der Tanzszene gegeneinander agieren, werden zu deren sinnlichem Anhalt. Es handelt sich um zwei Gruppen von Frauen in einer Fabrik. In der Mitte der einen befindet sich Christina, in der anderen Carmen. Ein Klopfen, Stampfen und Singen hebt an. Mal die eine Gruppe, mal die andere. An dieser Stelle hat uns das Geschehen schon stark in seinen Bann gezogen. Wir geben uns dem Treiben hin. Aber es ist auch gegenwärtig, daß es sich um eine Probe handelt, und daß es um den getanzen Streit in der Tabakfabrik geht, der aus Oper und Novelle bekannt ist.

Gegen das Anschwellen eines Soges, der zunehmend durch die stampfenden Rhythmen, die immer schnelleren Bewegungen in Gang gebracht wird, sind immer noch distanzierende Rückzüge auf das Künstlerische des Balletts möglich. In einer weiteren Wendung wird die Distanz fallengelassen. Man ist jetzt voll und ganz an dem versinnlichten Gegeneinan-

der beteiligt. Zitat: „Nur bei dem Messerstich, da hab' ich mich erschrocken, real erschrocken. Als ob ich einem Mord zugeschaut habe. Ich war verwirrt, weil ich nicht wußte, was jetzt ist: Die haben noch nicht gemerkt, daß etwas geschehen ist.“

Das ist eine Wendung in unmittelbare sinnliche Betroffenheit. Es ist wie die Erfahrung einer wirklichen körperlichen Verletzung. Als dann Antonio auftritt, er ist im Gegensatz zu den Frauen nicht kostümiert, kommt es wieder zu einer Auflösung der Dichte unseres Erlebens. Hier wird deutlich, daß es sich nur um ein Spiel gehandelt hat, und der Augenblick, der gerade noch das gesamte Geschehen erfüllte, tritt in seiner Bedeutung zurück, wird damit Teil eines übergreifenden Ganzen. Die Position des eher distanzierenden Überblickens ist wieder herausgestellt: Interviewzitat: „Als dann sich herausstellte, daß dieser Mord nur gestellt war, bin ich regelrecht erleichtert . . . Es verwirrt mich etwas, daß ich dabei die Position des außenstehenden Beobachters ständig aufgeben und mich in den Sog des Geschehens gezogen fühle.“

Wendungen in der Dichte des Erlebens

Was hier an zwei Beispielen beschrieben wurde, wiederholt sich in den eineinhalb Stunden der Filmvorstellung mehrere Male. Die 'Miniwerke' werden durch die Ermöglichung einer ästhetisierenden Dezentrierung aus dem Kreis der Erlebengeschichte zunächst herausgelockert. Das Bemerkende, daß es sich jeweils um eine Ballettszene handelt, macht das möglich. Es erlaubt ein vorbehaltloses Sich-Einlassen, ähnlich wie im Spiel. Zum anderen läßt sich aber gerade hierdurch noch eine gewisse Distanz aufrechterhalten. Diese wird aber im weiteren Zug um Zug unterlaufen, indem der unmittelbare Umsatz der stark rhythmisieren-

den Musik und der stampfenden Tanzbewegungen das Erleben gemäß einer einfachen Ordnung greift und seine Intensität zu ballen versteht. Schließlich kommt es zu einer verdichtenden Wendung, die das Erlebenswerk um eine oft leiblich verspürte Qualität vereinheitlicht. Dann löst sich mit einem Male die Dichte wieder auf. Eine Umzentrierung läßt den gerade noch als Total erlebten Augenblick wieder als Glied des ganzen Geschehens erscheinen. Was uns gerade noch unmittelbar ergriffen hat, kann jetzt zum Gegenstand der Betrachtung werden.

Die Schlußsequenz des Films macht diese Rückwendung besonders eindringlich. Der Film zeigt einen langsam gleitenden Wechsel von den Messerstichen auf Carmen in die helle, entspannte Atmosphäre des Probenraums, in dem die Tänzer an den Tischen sitzen und plaudern. Aus dem heißesten Feuer in eine gedehnte Interessenlosigkeit, in der sich das Eingebundensein bricht. Der Aufruhr wird zurückgelassen wie die Dichte eines Alptraums. Die Frage, ob Carmen nun wirklich erstochen wurde, spiegelt den Moment der Besinnung wider, in dem wir uns nach dem Durchleben einer alles vereinheitlichenden Verkehrung wiederfinden: Zurück bleibt das Gefühl einer gerade erfahrenen übersteigerten Wirklichkeit, die nun, im nachhinein, schon fast wieder unwirklich erscheint. Wir fragen uns: Sind wir das auch? Die Heftigkeit des Augenblicks, in den alles eingetaucht war, spüren wir noch ausklingen, wenn wir uns schon in der relativen Nüchternheit einer gedehnten, durchgliederten Fassung wiederfinden.

Solche Wendungen sind uns bekannt. Es sind tatsächlich Momente der Leidenschaft, die uns ähnlich packen, von denen wir auch nicht lassen können und die uns zu Taten hinreißen, die uns im nachhinein als 'fremd', 'kindisch' oder auch 'phantastisch' erscheinen.

Nicht jedem Film, der eine Geschichte der Leidenschaft erzählt, gelingt es, deren packende Momente so eindringlich erfahrbar zu machen. Gewöhnlich spielt sich das Filmerleben auf der Ebene einer sich kontinuierlich entwickelnden Komplexentwicklung ab. Die dichten Augenblicke verlieren ihre Wucht, weil sie sich in Übergängen der Erlebensgeschichte einfügen. Daß es *Carmen* gelingt, uns den Aufbau des Augenblicks von Leidenschaft in voller Wirklichkeit nachvollziehen zu lassen, ist letztlich wohl in der Verdoppelung der Filmgeschichte begründet. Die getanzten Szenen werden jeweils so eingeführt, daß sie den Fluß der durchlaufenden Erlebensgeschichte deutlich unterbrechen. Als würde angekündigt: Und jetzt kommt erst einmal Kunst. Dann aber wird die damit hergestellte Dezentrierung und Distanzierung unterlaufen, indem über einfache materiale Ordnungen Betroffenheiten hervorgerufen werden. Die Verschachtelung von getanzter und gespielter Geschichte, zwischen der man jetzt kaum noch zu trennen vermag, weil die Personen identisch bleiben, nimmt dem Erleben die vorher eröffnete Distanzierungsmöglichkeit. Es verliert die absichernde Unterscheidungsmöglichkeit zwischen Kunst und Leben wieder. Damit ist das Erleben ausschließlich auf den Anhalt angewiesen, den das sich entfaltende Werk von Leidenschaft anbietet.

Die Zuschauer bestätigen die herausgehobene Wirkung derartiger 'Minierwerke', indem sie diese nachträglich als besonders schön oder mitreißend beschreiben. Einige sehen sich den Film mehrmals an, nur, um mit ganz bestimmten Szenen verbundene Wendungen wiederholt zu durchleben. Die besondere und anhaltende Faszination von *Carmen* erklärt sich daher nicht allein daraus, daß die Geschichte einer tragischen Liebe durchlebt wird. Das ist bei nicht wenigen Filmen so.

Auch scheint der Schlüssel zum Erfolg nicht in der Sinnlichkeit der Carmendarstellerin Laura del Sol zu liegen, so sehr hier auch die Meinungen auseinandergehen mögen. Vielmehr begeistert der Film dadurch viele Zuschauer, daß er dem Erleben kleine, abgegrenzte Werke eröffnet, in denen kunstvolle Wendungen seelisch-leiblicher Entwicklungsqualitäten durchlaufen werden. Diese herausgehobenen erfahrenen Momente von Leidenschaft sind es, die den durchschlagenden Erfolg von *Carmen* verständlich machen.

Literatur

BLOTHNER, D.: 'Der amerikanische Freund'. Eine Untersuchung zur Filmwirkungspsychologie und zur Kunstpsychologie, Diss., Köln 1981

SALBER, W.: Zur Psychologie des Filmerlebens (1960), in: Wirkungsanalyse des Films, Köln 1977

SALBER, W.: Seelen-Filme (1983), in: Zwischenschritte 2/83

Dr. Dirk Blothner
Psychologisches Institut II der Universität Köln
Haendekampstr. 2, D-5000 Köln 41

Arbeitsschwerpunkte: Psychoanalyse, Intensivberatung, Filmwirkung.

Veröffentlichungen zu 'Psychoanalyse und Intensivberatung', 'Psychologische Diagnostik in der Klinik'

* * *

Bücher in Köln

BUCHHANDLUNG
GONSKI



Neumarkt 24, Telefon 02 21/21 05 28

Gonski Technik
Neumarkt
Gertrudenstraße 2-4

Gonski Jura
Gertrudenstraße 7

Gonski Schulbücherladen
Gertrudenstraße 24

Gonski aktuell
Neumarkt 14