

Der Spielfilm als Kulturmedium

Dirk Blothner

Meine Damen und Herren! Ich glaube, ich kann davon ausgehen, daß den meisten von Ihnen mein Kollege Dr. Hannibal Lecter bekannt ist. Er ist ein gepflegter, sehr gebildeter Mann mit besten Manieren. (Und sieht so ähnlich aus wie Anthony Hopkins.) Er liebt klassische Musik, malt reizende Aquarelle und ist ein hervorragender Kenner der Chianti-Weine. Womit ich schon bei den Tischgewohnheiten meines bedauernswerten Kollegen angelangt wäre. Ich glaube, ich begehe keine Indiskretion, wenn ich Ihnen sage, daß Dr. Lecters Leibgericht Menschenleber ist. Wenn er sehr hungrig ist, beißt er seinen Nächsten auch schon mal kurz entschlossen in die Wangen und verschlingt ihr Fleisch ungekocht. Aber seien Sie beruhigt. Wegen dieser erschreckenden Gewohnheiten hat man ihn auf Lebenszeit eingesperrt. Der Spielfilm – also auch »Das Schweigen der Lämmer« – als Kulturmedium? Sie mögen zweifeln. Jedoch der anhaltende Publikumserfolg dieses Films läßt vermuten, daß er mehr ist als nur ein ›gut gemachter Film‹. Er ist überdies ein Medium, das es versteht, aktuellen Tendenzen der zeitgenössischen Kultur einen bewegenden Ausdruck zu verleihen. Das kann an dieser Stelle noch nicht einleuchten. Ich hoffe aber, daß Sie mir am Ende meines Vortrages zustimmen werden.

I

Wenn man sie zum Gegenstand einer tiefenpsychologischen Wirkungsanalyse macht, zeigt sich, daß Spielfilme nicht etwa ›Reize‹ für

unsere Augen und unsere Ohren sind. Spielfilme – das sind komplexe Seelendinge mit mehrdimensionalem Ausmaß, die für die Zeit von einigen wenigen Stunden unser Erleben ausformen und in bedeutsame Entwicklungen einbeziehen.

In Vergleich mit den Werbespots und Videoclips sind die Spielfilme relativ ausgedehnte, aber immer noch überschaubare Einheiten, in deren Rahmen sich komplette Stunden-Kulturen ausbilden. In Köln sprechen wir in diesem Zusammenhang von ›Komplexentwicklungen‹.

Ich gehe davon aus, daß die *erfolgreichen* Spielfilme an den Erfahrungen anknüpfen, die wir im Alltag machen, mit diesen aber etwas anstellen, was über die gelebten Alltagsformen hinausführt. Der gelebte Alltag findet in den erfolgreichen Spielfilmen außerordentlich zentrierte Vermittlungen seiner Probleme und seiner Entwicklungswünsche.

Wenn man die seelischen Gebilde beschreibt, die die Spielfilme zwischen Publikum und Leinwand ins Leben bringen, sollte sichtbar werden, welchen Sinnrichtungen und Vermittlungsformen die Menschen sich heute im Dunkel des Kinos bevorzugt hingeben. Wer die Wirkungsformen der Spielfilme rekonstruiert, so möchte man sagen, hält den Finger an den Puls der Zeit.

Es gibt Spielfilme, die mit einem enormen Werbeaufwand in die Kinos gebracht werden. An ihren, zu Beginn sehr hohen, dann aber rasch abfallenden, Einspielzahlen läßt sich ablesen, daß es nicht die unmittelbare Filmwirkung ist, die ihren Erfolg letztlich bestimmt. Das Kinoerlebnis selbst ist hier meist der Abschluß einer schon Wochen vorher entstandenen Spannung. Die Verleiher solcher Megaproduktionen verstehen es, eine Wirkungseinheit ins Leben zu rufen, die danach verlangt, sich dem Film schließlich auszusetzen. Man möchte sagen, der Erfolg dieser Filme entscheidet sich an der Kinokasse und weniger im Vorführsaal selbst (»Robin Hood«, »Terminator 2« und »Hook«).

Psychologisch interessanter sind die Spielfilme, die es verstehen, auch ohne große Marketingstrategie ihr Publikum zu finden. Sie geben sich zum Beispiel dadurch zu erkennen, daß ihre Einspielzahlen nach der Anlaufwoche noch weiter ansteigen oder daß sie sich zumindest für einige Zeit konstant auf einer bestimmten Höhe halten. Man kann davon ausgehen, daß der Erfolg solcher Filme auf den mit ihnen unmittelbar verbundenen Erlebensprozessen beruht.

Oft wird er von den Verleihern nicht vorausgesehen. Bei diesen Filmen greift etwas fruchtbar ineinander. Eine Vermittlung findet statt, die sich fortsetzen möchte, die im Alltag weiterwirkt.

Die Menschen, die sich diesen Filmen aussetzen, fühlen sich von ihnen oft tief berührt. Sie beginnen über das nur schwer faßbare Erlebnis zu sprechen und bewegen andere dazu, sich ihm ebenfalls auszusetzen. Auf diese Weise werden solche Filme zu herausgehobenen Erfahrungsmustern, die für Jahre die Gespräche der Menschen bestimmen können. Es ist, als hätte der gelebte Alltag in ihnen einen vortrefflichen Ausdruck für die Tendenzen erhalten, die ihn durchformen.

Ja, man kann vermuten, daß die mit den langfristig erfolgreichen Filmen verbundenen Erfahrungen schließlich selbst in die Gestaltung des gelebten Alltags eingreifen. Von solcherart *wirksamen* Filmen möchte ich heute sprechen. In ihnen findet die Kultur herausgehobene Stunden ihrer Selbsterfahrung. Es gelingt ihnen, einen bewegenden Erlebensprozeß in Gang zu setzen, in dem Film, Kultur und Seelisches eine hervorragende Vermittlung finden. Diese Sorte von Spielfilmen sind die Kulturmedien, die ich in dem Titel meines Vortrages anspreche.

Ich möchte Ihnen nun am Beispiel von drei Spielfilmen einige typische Erlebensformen darstellen, in denen sich die Hoffnungen und Befürchtungen der Menschen unserer Kultur und das Kino bevorzugt vermitteln.* Dabei komme ich, außer auf »Das Schweigen der Lämmer«, auf die Filme »Der mit den Wolf tanzt« und »Frankie & Johnny« zu sprechen.

II

»Das Schweigen der Lämmer« (1990) zeigt die junge FBI-Schülerin Clarice Starling (Jodie Foster) bei ihrer ersten großen Aufgabe. Schon ganz zu Anfang wird spürbar, daß jeden Augenblick eine Bedrohung über sie hereinbrechen kann. Der Film greift diesen Faden auf und läßt uns teilhaben an dem mehrmaligen Umdrehen von erlittener in aktive Bemächtigung, und umgekehrt: von der

* An der Auswertung der besprochenen Filme waren beteiligt: I. Imdahl, S. Krichel, R. Liebig, U. Schönrade (»Forschungsgemeinschaft für qualitative Medienanalysen«)



Position sicherer Bestimmung in die Position lähmender Bedrängnis.



Es ist für diesen Film charakteristisch, daß er diese Wendungen zunächst nicht an offenen Handlungen versinnlicht. Sie vollziehen sich anfänglich durch die Worte, die Mimik der Protagonisten, durch alltägliche Gegenstände hindurch. Einen Höhepunkt bildet in dieser Hinsicht die erste Begegnung zwischen Dr. Lecter und Clarice Starling. Hier baut sich die Spannung zwischen aktiver und passiver Bemächtigung in kleinen Gesten, in Gesichtsbewegungen auf und findet schließlich in den Schuhen der jungen Agentin den entscheidenden Umschwung. An ihren Schuhen deckt Dr. Lecter den brennenden Ehrgeiz eines Mädchens aus einfachen Verhältnissen auf. Über ihre Schuhe durchleben wir den Umschwung bemühter Behauptung in ein schmerzhaftes Bloßgestellt-Werden. Verletzt und voller Scham verläßt Starling den Einflußbereich des unheimlichen Mannes. Im weiteren Fortgang

des Films organisieren sich die Drehungen zwischen aktiver und passiver Bemächtigung mehr und mehr um offene Handgreiflichkeiten, makroskopische Handlungen. Der zunächst noch gedehnte Spielraum des Erlebens engt sich damit zunehmend ein: Eine Frau wird von einem Mann gefangengenommen und festgehalten. Der eingesperrte Häftling Lecter entkommt und tötet die, die noch eben Macht über ihn hatten. Schließlich zentriert sich das Geschehen um einen Showdown, in dem Starling und Buffalo Bill, der Transvestit,

der seine Opfer häutet, einander mit Pistole und Gewehr verfolgen und bekämpfen.

Allein diese Wendungen würden schon ausreichen, ein spannendes Kinoerlebnis zu garantieren. Doch »Das Schweigen der Lämmer« geht noch weiter. Er bringt in einer weiteren Hinsicht grundlegende Verhältnisse in eine Drehung. Und das macht seine besondere Qualität aus. Ich habe Ihnen Dr. Hannibal Lecter eingangs beschrieben. Das psychologisch Interessante und für den Wirkungsprozeß bei diesem Film Bestimmende ist das Vertrautwerden mit den unheimlichen Seiten, die dieser Mann verkörpert. In der Annäherung von Starling an den höflichen, hochkultivierten Herrn, von dem wir wissen, daß er zugleich eine Menschen fressende Bestie ist, verspüren wir die Bereitschaft, Wertungen und Orientierungen, die sonst unhinterfragt als wirksam und gültig angenommen werden, in eine aufregende Drehung zu versetzen. Wir verspüren die Wirksamkeit von Umgangsweisen mit der Wirklichkeit, die direkt und ohne Umwege auf den Gegenstand ihrer Begierde zusteuern. In dieser Drehung wird Unterhaltung zur Bemächtigung, Annäherung zum Fressen und Wille zum Mord. Obwohl wir das Vernichtende dieser Formen verspüren, kommen sie uns doch auf unheimliche Weise näher. Die Figur Dr. Lecter wird im Verlauf des Films zu so etwas wie einem väterlichen Ungeheuer, einem liebenswerten Wolf. Nachdem wir uns dem Film eine zeitlang überlassen haben, finden wir nichts Abstoßendes mehr an seinen schonungslosen Bemächtigungen, seinem Kannibalismus. So wandelt sich über »Das Schweigen der Lämmer« unsere hochentwickelte Kultiviertheit in rohe Direktheit, ohne daß dabei Konsequenzen entstehen würden.

Der von »Das Schweigen der Lämmer« vermittelte Erlebensprozeß erhält seine Spannung durch das Aufeinander-Angewiesensein von gegensätzlichen Seiten grundlegender Verhältnisse. Indem er Positionen des erlittenen Bemächtigtwerdens erzeugt, bereitet er mitreißende Umschwünge in die Position aktiver Bemächtigung vor. Indem er an unheimliche Seiten in hochkultivierten Lebensformen heranführt, läßt er das Unheimliche zum Heimlichen, zum Vertrauten werden. Der Verlauf des mit »Das Schweigen der Lämmer« verbundenen Erlebensprozesses ist daher weniger durch die kontinuierliche Entwicklung eines Komplexes, als vielmehr durch ein wiederholtes Umdrehen der herausgetriebenen Pole spannungsvoller Verhältnisse ineinander gekennzeichnet. Zu bemerken ist

dabei die, im Fortgang des Films zunehmende, Versinnlichung des Erlebens durch anschauliche *Choreografien* von Bemächtigung. Diese Struktur ist die Basis für die bei den Zuschauern beobachtbaren heftigen Erregungen, für die Momente starken Schauderns und das Verspüren unheimlicher Gelüste.

An dieser Stelle möchte ich an eine Untersuchung Salbers (1990) anknüpfen. Diese befaßte sich mit Spielfilmen der ausgehenden achtziger Jahre, die inhaltlich durch die Perspektive von Sexualität-Liebe-Beziehungen gekennzeichnet waren. Da Salber sowohl Filme mit hohen, als auch solche mit niedrigen Einspielzahlen in seine Studie einbezog, war es ihm möglich, Merkmale herauszustellen, die erfolgreiche von weniger erfolgreichen Filmen unterschieden. Demnach kamen Ende der achtziger Jahre solche Filme beim Publikum an, die spielbare seelische Grundverhältnisse belebten und diese in charakteristischen »heftigen Umdrehungen« (31) in Entwicklung brachten. »Eine verhängnisvolle Affäre« (1987) war charakteristisch für diese Sorte von Filmen. Sie erinnern sich: Familienvater Dan Gallagher hat ein Abenteuer mit einer schönen, blonden Frau. Sie läßt ihn nicht wieder los, er sucht sie abzuschütteln, sie greift ihn an, er wehrt sich, sie greift seine Familie an und zieht sie schließlich in ein bedrohliches Massaker hinein. Auch dieser Film schien es darauf anzulegen, schnell und gezielt starke Erregungen zu erzeugen. Er wirkte durch den »thrill«, der verbunden ist mit dem Beleben des spannungsvollen Verhältnisses von Täter und Opfer, das er in »heftigen Umdrehungen« ineinander umschlagen ließ. Ich hoffe, daß meine Beschreibung deutlich gemacht hat, daß ich »Das Schweigen der Lämmer« für einen Film halte, der diesem von Salber beschriebenen Typ gleichkommt.

III

Als Gegenstück zu »Eine verhängnisvolle Affäre« stellte Salber einen Film heraus, der nicht darauf setzte, das Publikum durch solch extremisierte Drehungen anzusprechen. Der Film »Die Reisen des Mr. Leary« (1987) löste sich nicht aus der Breite der Alltagserfahrung heraus. Er ließ sich auf die Mühen, Widerstände, Langsamkeiten der allmählichen Abwandlung einer beharrenden Ausgangslage ein und eröffnete dem Erleben erst ganz zum Schluß einen lösenden Umschwung. Ich möchte Ihnen nun als zweites Beispiel



einen aktuellen Film vorstellen, der ähnliche Vermittlungsformen aufweist. Ich meine »Frankie & Johnny« (1991).

Er beginnt auf einer Busfahrt durch Pennsylvania. Eine erschöpft aussehende Frau (Michelle Pfeifer) schaut aus dem Fenster. Der Bus passiert eine Strafanstalt. Ein Mann (Al Pacino) wird entlassen. Er will nach New York. Die Wege des Mannes und der Frau überkreuzen sich, und wir wissen: Sie werden ein Paar. Die schrittweise Vereinigung der Getrennten, die allmähliche

Auflösung von Widerständigem und die schließliche Veränderung einer beharrenden Ausgangslage bilden den, das Filmerleben bewegenden, Komplex. Dieser entwickelt sich ohne die für »Das Schweigen der Lämmer« charakteristischen herausgetriebenen Spannungen und heftigen Umdrehungen. Das von »Frankie & Johnny« vermittelte Erleben kuppelt sich nicht aus dem, mit dem gelebten Alltag verbundenen, Bedingungs-zusammenhang aus.

Im Gegenteil! Bei »Frankie & Johnny« spielt der Alltag von Anfang bis Ende mit. Der Film führt uns durch anstrengende Familienfeiern, hässliche Wohnstraßen, gewöhnliche Appartements in ein Schnellrestaurant. Wir gewöhnen uns an Gesichter, in denen Hoffen und Leiden tiefe Spuren hinterlassen haben. Spiegeleier, Hamburger und Omelettes tragen das Filmerleben ebenso wie Haarbürsten, ausgesessene Sofas und Videorecorder. Allmählich heben sich Figuren ab: der enttäuschte Dornröschenschlaf Frankies, die



als Kellnerin arbeitet, und Johnnys beharrliches Streben nach dem kleinen, persönlichen Glück zu zweit. Johnny arbeitet in dem selben Restaurant als Koch. Über dem Tiefschlaf eines Epileptikers, auf dem Fußboden des Speiselokals kommen sich diese Frau und dieser Mann erstmals nahe.

Mit dem zwischen Frankie und Johnny entstehenden Spiel von Annäherung und Abweisung, von Näherkommen und Ausweichen erhält das Erleben eine zarte Durchformung. Doch man muß sich einmal deutlich machen, was dabei alles mitbewegt wird: Blumen und Popsongs ebenso wie Kondome. Ein Wäschesack, Sandwiches und Lockenwickler. Wirklich nichts wird ausgelassen. Selbst der unbeobachtete Griff nach dem Sitz der Unterhose hat seinen Auftritt. Manchem sind die Szenen dem eigenen Alltag so nahe, daß er sich peinlich berührt zum Nachbarn wendet. Beinahe jeder Ansatz zu einer heftigen Erregung wird unterbrochen. Nur einmal kommt das auf Schwung wartende Erleben für ein paar Momente auf seine Kosten. Als Frankie und Johnny sich erstmals küssen, stehen sie vor einem Lastwagen. Ihre Lippen berühren sich und dessen Tür wird geöffnet: ein leuchtendes Arrangement von Blumensträußen, in wunderhübschster Weise beleuchtet, umrahmt ihre Vereinigung. Doch schon kurze Zeit später, in Frankies Appartement, entwinden sie sich einander. Warum? Weil das Kondom nicht greifbar ist.

Ganz zum Schluß, in den ruhigen, letzten Momenten des Films kommen Frankie und Johnny endlich zusammen. Lange und langsam hat sich diese Wendung vorbereitet. Auch sie vollzieht sich nicht in einer rauschhaften Vereinigung der Geschlechter. Es ist die Zahnbürste, die Frankie ihrem Freund anbietet, die anzeigt, daß die beiden ein Paar geworden sind. Ihre Vereinigung formt sich in der stillen Freude am beginnenden Tag aus und in den Takten von Claude Débussy »Claire de Lune«.

Worauf ich Sie aufmerksam machen möchte ist, daß »Frankie & Johnny« Erlebensformen nahelegt, die fest in den Notwendigkeiten und Begrenzungen des gelebten Alltags verankert bleiben. Das seelische Werk, in das er einbezieht, entfaltet sich in kleinen, ja kleinsten Schritten. Die von ihm angesprochenen seelischen Verhältnisse von Beharren und Verändern, Einigen und Trennen bewegen die Dinge des Alltags mit und lassen ihre Schwere, aber auch ihren Halt spürbar werden. Der Film »Frankie & Johnny« macht keine »großen Sprünge« und Schwünge. Er kuppelt uns nicht aus dem Alltags-

getriebe, so wie wir es erfahren, heraus, sondern bringt uns mit dessen sonst unbemerktem Wirken sogar verstärkt in Kontakt. Oberflächlich betrachtet ist »Frankie & Johnny« ein Liebesfilm. Wenn man das Filmerleben in das Zentrum der Betrachtung rückt, ist »Frankie & Johnny« jedoch ein Film, der uns mit dem aussöhnt, was uns so nahe ist, daß wir es nur selten bemerken: Er vermittelt eine sich steigernde und vertiefende Liebe zum gelebten Alltag.

IV

Zum Abschluß möchte ich eine Form der Filmvermittlung ansprechen, die in Salbers Untersuchung zu den Filmen der achtziger Jahre nicht aufgefallen war. Sie scheint mir ein eigenständiger Typ der zeitgenössischen Vermittlung von Kultur und Spielfilm zu sein. Als Beispiel soll »Der mit dem Wolf tanzt« dienen.

»Der mit dem Wolf tanzt« (1989) führt zu Beginn in eine ausgerastete Welt hinein. Es ist amerikanischer Bürgerkrieg. Zynisch wird mit den zerfetzten Körpern umgegangen. Viel Blut und Dreck ist zu sehen. Alles scheint sich zu verkehren: Der Selbstmörder wird zum Helden, der Kommandant bringt sich um. Warum und wofür getötet wird, ist aus dem Blick geraten. Lieutenant Dunbar möchte hier raus. Er läßt sich auf einen einsamen Posten im äußersten Westen versetzen. Als er dort ankommt, muß er feststellen, daß die Truppe, die das Fort halten sollte, aufgegeben hat. Er ist allein.

Da es aus dem Chaos herausführt, ist es angenehm zu verfolgen, wie Dunbar erst einmal aufräumt. Er beseitigt den herumliegenden Müll und baut auf diese Weise den verlorenen Posten zu einer kleinen Oase aus. Der anfängliche »Wahnsinn« rückt damit an den Rand, wirkt von dort aus aber weiterhin als Bedrohung: Bestialisch tötende Indianer umstreifen den Posten. In der Wasserstelle liegen nicht zu identifizierende Tierleichen, und ein einsamer Wolf umstreift bedrohlich das Fort. Mit der Zeit wandelt sich die Einstellung zu der umgebenden Bedrohung. Sie wird interessant. Vorsichtig, mit vielen Rückschlägen und mit großer Mühe freundet sich Dunbar mit einem Sioux Stamm an, dessen Krieger wiederholt versuchen, sein Pferd zu stehlen. Hier wird spürbar, welch einen Aufwand es bedeutet, wenn zwei unterschiedliche Kulturen ineinandergreifen. Es ist aufregend zu verfolgen, wie die ersten Verständigungen zustandekommen, wie Mißtrauen allmählich aufgelöst wird und

wie das Fremde nach und nach Seiten enthüllt, die man im eigenen Leben wiedererkennt. Diese Annäherung, über die man sich in die Ordnung einer anderen Kultur einübt, erhält einen sinnlichen Anhalt in dreierlei Hinsicht: Dunbar befreundet sich nicht nur mit den Indianern. Er wird zugleich mit dem Wolf vertrauter und verliebt sich in eine weiße Frau, die von Kind an mit den Indianern lebt.



Schließlich ist die Verwandlung vollzogen. Aus dem Leutnant ist ein Sioux geworden. Er kleidet sich wie ein Indianer, er lebt und spricht wie ein solcher, und er hat die Frau seines Herzens gemäß indianischen Sitten geheiratet. Ruhe und Gelassenheit breiten sich aus. Man wird auf Dinge aufmerksam, die im selbstverständlichen Fluß des eigenen Alltags untergegangen waren. Man wird heimisch in dieser fremden Welt, lernt ihre Rituale und Bräuche schätzen. Es gefällt, daß die Indianer unterschiedlichen Charakteren Raum geben und doch eine unzerbrechliche, schlagfähige Einheit bilden. Man ist geneigt, die fremde Kultur der eigenen vorzuziehen. Das Töten, das am Anfang sinnlos und grausam erschien, rückt jetzt an eine Stelle, wo es als notwendig erachtet wird. In der Büffeljagd und dem unerbittlichen Kampf gegen einen feindlichen Stamm wird dies mit Genugtuung mitvollzogen.

Doch kaum hat sich diese Ordnung etabliert, ist sie auch schon wieder bedroht: Die weißen Soldaten erscheinen. Sie nehmen Dunbar gefangen und werfen ihm Hochverrat vor. Sie foltern ihn und fesseln ihn. Sie wollen ihn vor das Kriegsgericht stellen. Als er im letzten Augenblick von seinen indianischen Freunden befreit wird, möchte man diese »ausgerasteten Bestien« (die Soldaten!) vernichten. Zu sehr bedrohen sie, was man in der vergangenen Stunde lieb gewonnen hat. Zwar entkommt Dunbar, aber es ist am Ende doch nicht zu übersehen, daß die Soldaten vorrücken. Man weiß ja, daß die Indianer schließlich unterlagen. Erst jetzt wird einem deutlich, daß man eine Kultur lieb gewonnen hat, auf deren Kosten die Kultur, in der man lebt, sich einst ausbreitete. In der Nachwirkung bleibt die Sehnsucht nach einem ›wahren‹, glücklichen Leben zurück.

Die epische Form dieses Films bezieht das Erleben in eine, über kontinuierliche Schritte vermittelte, Entwicklung ein. Er knüpft dabei an die heute aktuelle Erfahrung an, daß die Lebenswirklichkeit, in der wir leben, von einer um sich greifenden Zerstörung bedroht ist. Er führt das Erleben aus der Bedrohung und dem Überdruß heraus, indem er die Annäherung an die zunächst fremde, aber immer vertrauter und wertvoller werdende indianische Lebensform in Gang setzt. In der Annäherung an das Fremde läßt »Der mit dem Wolf tanzt« als *wertvoll* und *tragend verspürte Ordnungen* entstehen. Er stellt den bedächtigen Alltag der Sioux-Indianer einer als ausgerastet empfundenen Ordnung gegenüber und legt nahe, daß die eine Ordnung die Lösung für die Probleme der anderen sein könnte. Das ist wie der Ruf »Land in Sicht« nach langer Irrfahrt. Das ist die wohlthuende Ahnung einer neuen Heimat, die als haltend



erfahren wird, für deren Bestand man bereit wäre zu kämpfen. Erst ganz zum Schluß des Films – wenn die Zuschauer schon selbst zu »Indianern« geworden sind – wird ihnen deutlich, daß die Ordnung, für die sie sich einsetzen möchten, von der Ordnung, in der sie selbst leben, vernichtet wurde. Das Bild einer untergegangenen Kultur hat ihre Zukunftshoffnungen ausgeformt. In diese Spannung werden die Zuschauer entlassen.

V

Meine Damen und Herren. Wenn man über das Kino spricht, sind Metaphern angebracht. Deshalb sage ich: *Das Kino ist das »Planetarium der Kultur«*. Nicht wegen seiner Stars. Wohl aber weil in seinen dunklen Sälen seelische Figuren wirksam sind, die widerspiegeln,



welche Entwicklungsprobleme unsere Kultur zur Zeit bewegen. An der Gesamtheit der heutigen Kinoerlebnisse wird nachvollziehbar, in welchen Vermittlungen die Kultur ihre aktuellen Probleme zu fassen sucht. Die

Erlebenswerke des Kinos sind Zwischenstücke der sich selbst auszeugenden Kultur. Jeden Donnerstag, wenn die neuen Filme anlauen, bewegt sich dieser Prozeß ein Rädchen weiter. Manchmal zündet es: Die Zuschauer haben ihren Film entdeckt und die Kultur hat einen glücklichen Ausdruck für die sie bewegenden Hoffnungen und Befürchtungen gefunden. Wenn man die Wirkungsprozesse, die mit den Spielfilmen verbunden sind, zu anderen psychologischen Untersuchungen des Alltagslebens in Beziehung setzt, tritt diese ihre Funktion als Kulturmedium heraus. Dann wird nachvollziehbar, daß die Erlebnisformen der aktuellen Spielfilme eng mit den Formen verzahnt sind, in denen die Menschen auch im Alltag die Wirklichkeit behandeln. Eine Psychologie, die um die aktuellen Probleme und Entwicklungstendenzen der Kultur weiß, sieht daher in den Erlebnisfiguren des Kinos eine Reflektion der zentralen Themen und Probleme, die unsere Kultur heute beschäftigen.

Salber (1990) stellte die Ergebnisse seiner oben genannten Untersuchung zu einer, für unsere heutige Kultur charakteristischen, Lebensform in Beziehung: das »Auskuppeln« (32) aus unterschiedlichen Verwandlungsrichtungen, das Vermeiden der Folgen von Entscheidungen. In dieser Lebensform wird versucht, die Wirklichkeit zu behandeln, indem man dieses und jenes versucht, von einem zum anderen übergeht, ohne sich auf notwendige Folgen einer durchgehaltenen Richtung einzulassen. Diese Lebensform beweist sich eine große Beweglichkeit, hat aber eine Kehrseite. Indem nämlich die Lebensrichtungen in einem vielversprechenden, konsequenzenfreien Übergang gehalten werden, bildet sich insgeheim ein »ungewollter« Gegenlauf heraus, der sich schließlich mit zwanghafter Notwendigkeit durchsetzt. Es entsteht »die geheime Sehnsucht nach einer mitreißenden Verwandlung, die »alles« in einem festen Sinn aufhebt« (32).

Wie stellt sich Salbers Kritik der zeitgenössischen Kultur in deren »Planetarium« – dem Kino – nun dar? Filme wie »Frankie & Johnny« stehen für den Zusammenhang, aus dem viele Menschen heute auszusteigen suchen. Sie stellen Erlebnisfiguren bereit, die das Auskuppeln aus kompletten Entwicklungen nicht mitmachen. Daher erscheinen diese Filme manchmal wie behäbige Dinosaurier. Ihre unspektakuläre Art, die Breite des gelebten Alltags zu bewahren und Entwicklungen zu betreiben, die ohne die hochgetriebenen Erregungen starker Drehungen auskommen, paßt nicht in die Zeit,

in der durch Knopfdruck Verwandlungen auszulösen sind, in der eine Vielzahl kulturell vermittelter Zwischenstücke den Alltag in Dauererregung zu halten vermag. Dementsprechend sind auch die Einspielzahlen dieser Filme verhältnismäßig niedrig. Wenn man sich im Alltag schon nicht solch kontinuierlichen Entwicklungen aussetzen möchte, dann schon gar nicht im Kino! »Frankie & Johnny« sahen sich in Deutschland ca. 600 Tausend Menschen an. Im Vergleich zu den meisten deutschen Filmen ist dies eine astronomische Zahl. Doch andere, viel erfolgreichere Produktionen drängen Filme dieser Art gebieterisch ins Abseits. Im »Planetarium der Kultur« bilden sie daher nur eine sehr schwache Figuration. (Ein anderes Beispiel dieser Gruppe ist »Die Reisen des Mr. Leary«.)

Der Lebensform des Auskuppelns nahe stehen Filme wie »Das Schweigen der Lämmer«. In den mit ihnen verbundenen Erlebnissen werden grundlegende Verhältnisse (also Opfer-Täter, Bemächtigen-Bemächtigt-Werden) nicht in einem vereinheitlichenden Komplex entwickelt, sondern in ihrer Gespanntheit belebt und belassen. Die Filme stellen Drehpunkte bereit, über welche die Pole solcher Verhältnisse wiederholt ineinander umschwingen können. Sie machen nicht die Mühen und Versprechungen von entschiedenen Entwicklungen erfahrbar, sondern konzentrieren sich auf die außerordentliche Aufregung, den »Thrill« von Lebensformen, die in ihrer Experimentierfreudigkeit und ihren heftigen Drehungen etwas Zeitloses zu haben scheinen. Als wollten sie sich nicht von kompletten Formenbildungen gelebter Zeit erfassen lassen. Die Einspielzahlen der Auskuppelungsfilme übertreffen diejenigen der erstgenannten Gruppe, die an der Breite der Alltagserfahrungen festhält, um ein Vielfaches. »Das Schweigen der Lämmer« wurde bislang von ca. 4 Millionen besucht. »Eine verhängnisvolle Affäre«, der auch in diese Gruppe gehört, sahen sich in Deutschland fast 6 Millionen Zuschauer an. An den Einspielzahlen läßt sich ablesen, daß die Filme der zweiten Gruppe es eher verstehen, Erfahrungen aufzugreifen, welche die Menschen heute anziehen, von denen sie sich etwas versprechen. Im »Planetarium der Kultur« nimmt die mit ihnen verbundene Erlebnisfigur daher eine zentrale Stelle ein.

Wie ist es mit der Kehrseite der Tendenz zum Auskuppeln, die Salber als die sich notwendig durchsetzende Sehnsucht nach einem festen Sinn bezeichnet hat? Findet auch sie eine Widerspiegelung in den Erlebnisfiguren des Kino? Ich glaube ja. Wir können sie in dem

Erlebensprozeß wiederfinden, welcher mit »Der mit dem Wolf tanzt« verbunden ist. Das Wesentliche an ihm ist, daß er sich um die Herausgestaltung von entschiedenen Lebensordnungen organisiert und erfahrbar macht, daß es sich lohnt, für diese zu leiden und zu kämpfen. Er bringt die Sehnsucht nach einem Leben in festen Verankerungen gemeinsamer, verbindlicher Werte zum Ausdruck. Daß es sich bei »Der mit dem Wolf tanzt« mit seinen 6,5 Millionen Zuschauern nicht um einen Zufallserfolg handelt, sondern um eine besonders gelungene Version einer weiteren zentralen Figur des »Planetariums«, zeigt der Erfolg anderer Filme an, die ebenfalls das Versprechen von entschiedenen Lebensordnungen verspüren lassen: »Nicht ohne meine Tochter« (4,2 Millionen) und »John F.Kennedy« (3 Millionen).

Ich möchte mit einer einschränkenden Bemerkung schließen. Ganz ohne Rest geht die Gegenüberstellung von Kultur und Kino natürlich nicht auf. Lassen sie mich noch ein paar Bemerkungen zu »John F. Kennedy« machen, damit deutlich wird, was ich meine. Dieser Film, der seit über 20 Wochen in den Kinos läuft, weist nämlich mit »Der mit dem Wolf tanzt« und anderen Erfolgsfilmen eine interessante Gemeinsamkeit auf.

»John F. Kennedy« setzt an dem Bild eines geschichtlichen Ereignisses an, dem Mord an dem vielversprechenden Präsidenten. Er bringt dieses Bild auf verwirrende und strapazierende Weise ins Wanken. Zugleich läßt er den Wunsch entstehen, in das um sich greifende Durcheinander eine überzeugende Ordnung zu bekommen. So nimmt ein neues Bild der Ereignisse um das Attentat Kontur an.

In der Theorie einer unausgesprochenen, aber von vielen Mächtigen getragenen Verschwörung findet der Prozeß eine eindeutige Richtung. Hier rastet die Sehnsucht nach einem festen Sinn ein. Wenn der Staatsapparat tatsächlich von Verrat, Verschwörung und geplante Mord regiert wird, regen sich Tendenzen, gegen diese Verhältnisse entschieden anzukämpfen. Ein Einsatz für eine bessere Ordnung bildet sich aus. Er bezieht ein, schließt aus, legt eindeutige Werte nahe und bringt deutliche Trennungen mit sich. Schließlich aber, und das hat dieser Film mit »Der mit dem Wolf tanzt« gemein, dreht sich selbst dieses Bild noch einmal. Es bekommt Züge des Wahns und der Besessenheit. So erfährt man sich am Schluß – ähnlich wie bei »Der mit dem Wolf tanzt« – doch in eine Offenheit

entlassen. Die ersehnte und erkämpfte Ordnung hat sich nicht durchgesetzt, erwies sich als eine unter anderen.

Das ist die Differenzierung, auf die ich Sie aufmerksam machen wollte: Der heutige Erfolg von Filmen dieses dritten Typs kann wohl als eine Reflektion der Sehnsucht nach einem festen Sinn verstanden werden, die auf der Rückseite der Lebensform des Auskuppelns entstanden ist. Filme wie »Der mit dem Wolf tanzt« und »John F. Kennedy« lassen das Entstehen von als wertvoll und verteidigungswert erlebten Lebensordnungen mitvollziehen und führen in eine mit ihnen verbundene Entschiedenheit hinein. Jedoch kommt es bei diesen Filmen nur selten zu einer Totalisierung der belebten Ordnungen. Es ist auffällig, daß in der Regel die von ihnen hergestellten Sinnrichtungen schließlich relativiert werden, nur als Möglichkeiten unter anderen, nicht als Verbindlichkeiten nahegelegt werden. Als ginge die Sehnsucht doch nicht so weit. Die Filme verbleiben in dem von ihnen belebten Spielraum unterschiedlicher Ordnungen.

Literatur und Filmographie

Blothner, D. (1991): „Gefährliche Liebschaften“ - Eine filmpsychologische Untersuchung. *Zwischenschritte* (10)1 (6-19)

- (1993): *Verrat* - Zum Wandel der Kernkomplexe des Spielfilms. In: Blothner, D./Endres, N. (Hg) (1993): *entschieden psychologisch*. Bonn (168-176)

Salber, W. (1977): *Wirkungsanalyse des Films*. Köln

- (1983): *Seelen-Filme*. *Zwischenschritte* (2)2 (36-46)

- (1990): *Die Seele des Films*. Eine filmpsychologische Analyse. In: Möhrmann, R. (Hg) (1990): *Theaterwissenschaft heute*. Berlin (297-316)

- (1990): *Kultur-Film-Liebe-Alltag*. *Zwischenschritte* (9)1 (23-35)

Der mit dem Wolf tanzt (USA 1989) Buch: Michael Blake; Regie: Kevin Costner

Das Schweigen der Lämmer (USA 1990) Buch: Ted Tally; Regie: Jonathan Demme

Frankie & Johnny (USA 1991) Buch: Terrence McNally; Regie: Garry Marshall