



---

Dirk Blothner

## Wie wirkt der Spielfilm?

In zwei Stufen möchte ich diese Frage beantworten. Im ersten Abschnitt werde ich die Thesen, die SALBER (1994) kürzlich zur Frage der Medienwirkung aufgestellt hat, auf den Spielfilm übertragen. In einem zweiten Zugang werde ich SALBERS Analyse zeitgenössischer Kulturprobleme (1986, 1993) zu eigenen Untersuchungen der Wirkungsprozesse erfolgreicher neuerer Spielfilme in Beziehung setzen. Dabei möchte ich einen ersten Einblick in die wichtigsten Wirkungsstrukturen des zeitgenössischen Kinos geben.

### I

Oft wird das Kino mit einer Phantasie- oder Traumwelt verglichen. Damit wird herausgestellt, daß sich die Geschichten, welche die Spielfilme erzählen, von den gelebten Geschichten unterscheiden. Ihre Entwicklungen hätten etwas Unwahrscheinliches, sie seien durch Fügungen und Montagen bestimmt, die wir im realen Leben nicht vorfinden.

Doch dieser Blick auf den Spielfilm ist oberflächlich. Zum einen, weil der Alltag viel phantastischer ist, als es auf den ersten Blick aussieht (SALBER 1989). Schon von daher schließt sich die vermeintliche Kluft zwischen Film und Leben. Aber es kommt noch etwas anderes hinzu. Wenn man nämlich die Erlebensprozesse genauer beschreibt, die beim Ansehen von Spielfilmen in Gang kommen, dann offenbart sich ein intimer

Zusammenhang zwischen der Wirklichkeit des gelebten Alltags und der Wirklichkeit des Kinos. Die Filme könnten keine Wirkung entfalten, wenn sie nicht an den Erfahrungen ansetzten, die wir tagtäglich machen. Das Kino kommt zur Wirkung, indem es die Breite der Alltagserfahrungen belebt und diese im Zusammenhang seiner Filmwerke komprimiert und umkonstruiert. Das Kino betreibt daher eine Zuspitzung, eine Intensivierung der Alltagswirklichkeit, führt aber nicht eigentlich in eine andere Wirklichkeit hinein. Ein Unterschied allerdings muß gleich zu Beginn eingeräumt werden: Im Alltag antwortet die Wirklichkeit auf unsere Taten. Im Kino gibt es solche Konsequenzen und die damit verbundenen Festlegungen nicht.

Die folgenden, von SALBERS Thesen (1994) abgeleiteten Wirkfaktoren des Spielfilms, können als Vermittlungen verstanden werden, über die sich das Filmische mit dem Seelischen in besonderer Weise versteht.

### Film-Wirklichkeit

Das seelische Geschehen ist von den Gegenständen, den anderen Menschen, der gesamten anschaulich gegebenen Wirklichkeit nicht zu trennen. Von vornherein formt es sich in Wirkungseinheiten von Ausdruckstendenzen und Gegenständlichem aus. Seitdem vor hundert Jahren die Gebrüder LUMIÈRE mit ihren kurzen Filmstreifen die bewegte Wirklichkeit in das Dunkel der Kaffeehäuser holten, gibt der Film den seeli-

schen Ausdruckstendenzen einen Anhalt zur Ausformung in Bildern, die den Situationen des Alltagslebens nahe kommen. Kein anderes Medium vermag es wie der Film, die unmittelbar gegebene Wirklichkeit zu verdoppeln. So wirkt der Film zunächst einmal dadurch, daß er aktuelle Wirkungseinheiten eröffnet, in denen seelische Gestaltungstendenzen und anschaulich Gegebenes lebendige Wirkungsräume ausbilden können (SALBER 1994, 44).

Das Kino hüllt die Zuschauer in ein Dunkel, es serialisiert sie und setzt sie damit verstärkt den Bildern auf der Leinwand und den Tönen im Raum aus. Dieses ›setting‹ mutet an wie ein großes psychologisches Experiment. Das Seelische kann im Kino kaum anderes als den Film als Anhalt für seine aktuellen Ausdrucksbildungen nehmen. Wenn wir uns durch das Sprechen anderer Kinobesucher, durch deren Geraschel und Eßgeräusche gestört fühlen, werden wir auf diese Tendenz des Seelischen, mit dem gezeigten Film eine feste Einheit zu bilden, aufmerksam.

Das Kino läßt Wirkungsräume entstehen, die uns unmittelbar in mehr oder weniger vertraute Welten versetzen. Intensiver als beim Fernsehen fühlen wir uns in das Spiel grundlegender Wirklichkeitsverhältnisse einbezogen. Vor der riesigen Leinwand geraten wir zwischen Anziehendes und Abstoßendes, zwischen Nah und Fern, Hinzu und Vonweg. Wir werden gepackt von Grundbewegungen des Folgens und Fliehens, des Vordringens und Abwehrens. Im Kino sind wir eingeklinkt in die bewegenden Verhältnisse der Wirklichkeit – allerdings mit dem Unterschied, daß wir nicht in reale Konsequenzen verwickelt werden.

KRACAUER (1964) meint, der Film verfolge die »Errettung der äußeren Realität«. Dies ist eine problematische Festlegung, die in dem dargelegten Zusammenhang jedoch einen wirkungspsychologischen Sinn erhält.

KRACAUER spricht mit seiner These die Beobachtung an, daß in der Regel solche Filmbilder die seelischen Ausdruckstendenzen an sich zu binden verstehen, welche den Alltag nicht zerstören und aus der anschaulich gegebenen Welt kommen, in der wir leben. Filme, die an Originalschauplätzen gedreht wurden, erschließen die ›Tiefe‹ realer Wirkungsräume und reproduzieren den eigentümlichen ›Charme‹ von Alltagssituationen. Sie erfüllen am ehesten die spezifische Möglichkeit des Films, ›reale‹ Wirkungseinheiten mit dem Seelischen herzustellen.

Der erste Gesichtspunkt ist sehr allgemein gefaßt. Er bildet die Grundlage von Filmwirkung. Filme können zur Wirkung kommen, weil sich das Seelische mit der gegenständlichen Wirklichkeit in Ausdrucksbildungen versteht. Die fünf weiteren Züge sind spezifischer. Die Wirksamkeit der einzelnen Filme findet mal in dem einen, mal in dem anderen seinen Schwerpunkt. Manche Filme sprechen das Publikum an, weil sie ihm ungewöhnliche Verwandlungen versprechen. Andere, weil sie es verstehen, mehrere Züge des unbewußt wirksamen Seelenbetriebes in einer Richtung zusammenwirken zu lassen. Wieder andere Filme finden ihren wirkungspsychologischen Kern darin, daß sie die Suche der Kultur und des Seelischen nach neuen Bildern ihrer selbst unterstützen. Schließlich wirken Filme, weil sie es verstehen, die gelebte Bildlogik des Seelischen besonders zugespitzt herauszuführen, oder weil sie ihre Wirkungsprozesse um die Anziehung von unbewußten Besessenheiten zentrieren (SALBER 1994, 52).

### Verwandlungs-Kino

»Weil es eine Medienseele ist, erfährt das Seelische als intensivsten Reiz seines Lebens, daß es sich verwandeln kann – verwandeln in die Vielfalt der ganzen Wirklichkeit« (SALBER 1994, 45).

Aus den Anfangstagen des Films wird berichtet, daß die Menschen nicht genug bekommen konnten von den laufenden Bildern des Films. Hier hatten sie die Vielfalt der Wirklichkeit lebendig vor Augen, konnten in ihr aufgehen, sie ›abschmecken‹ und erproben.

Spielfilme wirken auch heute noch schon dadurch, daß sie es uns ermöglichen, in den Physiognomien von Wirklichkeiten und Lebenswelten für einige Zeit eine Gestalt zu werden. Das Kino eröffnet dem Seelischen ein weites und buntes Feld für die Verwandlung seiner Gestaltungstendenzen in eine Vielfalt von Wirklichkeiten.

Indem die Filme aber schon recht bald dazu übergingen, Geschichten zu erzählen, führten sie die Sehnsucht des Seelischen nach Verwandlung noch eine Drehung weiter. Sie begannen damit, das Seelische aktuell in die Bewegungen einer Wirklichkeit in Verwandlung einzubeziehen. Spielfilme beteiligen uns an erfolgreichen Unternehmungen, beziehen uns in Entwicklungen ein, die Armut zu Reichtum werden lassen, die Ohnmacht in Mächtigkeit verwandeln. Wenn es dem Spielfilm gelingt, ausgedehnte Gebilde entstehen zu lassen und diese in alles erfassende Drehungen zu versetzen, findet er eine fast unwiderstehliche Wirksamkeit. Aus solchen Figuren im Übergang kann sich kaum ein Zuschauer herauslösen.

Die Verwandlung ist das Kernmotiv des menschlichen Lebens. Aber im Alltag ist Verwandlung auch immer mit Aufwand, Leiden und der Preisgabe von Verfügbarkeit verbunden. Sie gerät in die Krisen der Verkehrung und findet ihre Begrenzung in den Zwängen träger Muster von Wirklichkeitsbehandlung. Von daher lieben wir die Verwandlungen des Kino auch, weil es im Alltag mit der Verwandlung so schwer ist. Im Kino können wir uns viel bewegter erfahren als in unseren alltäglichen Tätigkeiten. Die Spielfilme entlasten uns von einem großen

Teil des Aufwandes, der mit Verwandlung verbunden ist. Sie erlauben es, an Wirklichkeiten und Entwicklungen teilzunehmen, die wir sonst kaum ertragen könnten. Das Kino eröffnet den Menschen ein weites Erfahrungsfeld und Demonstrationsfeld von Verwandlung. Allerdinge haben Filme, die wunderbare Aufstiege und Veränderungen erfahrbar machen, meist mehr Erfolg als Filme, in denen das Seelische in das Scheitern seiner Entwürfe, in ein Nicht-Weiterkommen einbezogen wird.

### Film und Seelenbetrieb

Wirkungseinheit und Verwandlung reichen nicht aus, die Wirkung von Filmen zu erklären. Auf einen dritten Aspekt werden wir aufmerksam, wenn wir der Beobachtung nachgehen, daß sich die Verwandlungen des Seelischen nicht als bloßes Verfließen oder als regellos erweisen. Die Verwandlung der Wirklichkeit vollzieht sich im Rahmen der Notwendigkeiten, Abmessungen und Mechanismen eines unbewußten Seelenbetriebes (SALBER 1994, 46f).

Unter diesem Gesichtspunkt ist die Annahme falsch, das Filmerleben finde seine Einheit über die Identifikation mit dem Helden der Geschichte. Die Mechanismen, Bedingungen und Vermittlungen des unbewußten Seelenbetriebes haben die Tendenz, sich in alle Figuren der Geschichte einzuklinken, in die Gegenstände, die Landschaften ebenso wie in die Musik und die Geräusche. Alles, was der Film zeigt und hören läßt, kann den vielfältig dimensionierten und durchgliederten Betrieb des Seelischen in Gang bringen. Indem das Seelische über den Anhalt von Haupt- und Nebenrollen, Gegenständen und Klanggestalten seine aktuelle Formenbildung ausgestaltet, erfährt es sich als eine ausgedehnte Produktion, als ein Werk in Tätigkeit. Filme wirken, wenn sie den ständig tätigen – aber unbewußten – Betrieb des

Seelischen an mehreren Ecken zu greifen verstehen, wenn sie dessen Ausdehnung und zusammengesetztes Wirken verspüren und dabei zugleich ein Ganzes entstehen lassen, das alle Einzeltätigkeiten umfaßt.

Es gibt Filme, die in dieser Analogie zwischen Seelischem und Filmischem ihren wirkungspsychologischen Schwerpunkt haben. Sie stellen dem Seelischen einen Rahmen bereit, in dem es sich als ein Werk in Entwicklung erfahren kann. Sie spitzen den Werkcharakter seelischer Einheiten zu, indem sie die Entwicklung eines ›Betriebes‹ aktuell entstehen und vergehen lassen. Das Filmerleben wird selbst zu einem kompletten Betrieb in Entwicklung, es ist an dessen Leben, seinen Zerstörungen, Umbildungen und Erhaltungen aktuell beteiligt. Oft findet der unbewußte Seelenbetrieb in einem anschaulich gegebenen Unternehmen (z.B. Ausbruch aus Gefängnis, Bankraub, Lösung eines Kriminalfalles) eine bewußtseinsnahe Spiegelung. Die Zuschauer können in einem Sessel sitzend mitvollziehen, wie ein komplettes seelisches Gebilde – analog zu demjenigen, das sie unbewußt leben – sich zu organisieren, gegen Auflösungen zu behaupten, sich durchzusetzen und zu wandeln versteht.

### Film und Bilder des Seelischen

Der Seelenbetrieb ist nicht unveränderlich, er ist eine Wirkungseinheit in Entwicklung. Er behandelt die Wirklichkeit und verändert sich dabei. Deshalb hat das Seelische auch immer ein Interesse daran herauszufinden, wie es im ganzen beschaffen ist. Es sucht nach Bildern, die ihm sagen, in welchen Gestalten es seine Grenzen und Entwicklungschancen findet. »Das Seelische ist ständig auf der Suche nach einem Bild seiner selbst. Seine unbewußt wirkende Produktion drängt darauf, nach Bildern für den verspürten Zusammenhang von Seelischem und Seelischem zu suchen« (SALBER 1994, 47).







Die Bilderwelt des Kinos stellt dem seelischen Verwandlungsbetrieb ein Feld für seine Suchbewegungen zur Verfügung. Schon die Auswahl des Films bestimmt die Richtung der dabei in Gang kommenden Anproben. Die Kinobesucher schmecken die durch Werbung und Anzeigen, durch Kritiken und Hörensagen verfügbaren Bilder der neu angelaufenen Filme ab und kommen schließlich zu einer Wahl, die verspricht, ihrem Ausdrucksdrängen eine Ausformung zu verleihen. Indem sie sich dann dem Filmerlebnis überlassen, bekommen sie heraus, was ihnen lieb und wert ist, welche Wendungen der Wirklichkeit sie zu den eigenen zählen wollen und welche sie als fremd zurückweisen möchten.

Am Ende des Kinobesuches sind sie um eine Ausformung von Wirklichkeit reicher geworden. Sie haben eine womöglich noch nie erfahrene Wendung gelebter Wirklichkeit ausprobiert. Dabei haben sie erfahren, wer sie selbst sind, was sie bewegt, ohne daß sie es vorher gewußt hätten.

In dieser Hinsicht entfalten die Spielfilme eine Wirkung, indem sie unseren Suchbewegungen nach noch nicht ausgeloteten Lebensbildern und Wirksamkeiten einen Anhalt verleihen. Über die Filme des Kinos können wir herausbekommen, was uns bewegt, was uns anzieht, woraufhin wir uns entwickeln möchten. Wir erhalten ein vertieftes Bild unserer Lebenswirklichkeit. In dieser Hinsicht ist der Spielfilm auch »Kulturmedium« (BLOTHNER 1993). Denn indem sie die Hoffnungen und Befürchtungen des gelebten Alltags weiterführen, werden die Spielfilme zu einem Experimentierfeld auch für Bilder, die den Zusammenhalt einer Kultur im Ganzen bestimmen. Auch über die Filme des Kinos kann die Kultur herausbekommen, welche Entwicklungsrichtung sie einschlagen, welche sie vermeiden möchte und worin sie die für sie verbindlichen Verwandlungsgrenzen erkennt.

## Bild-Logik als Leitlinie

Der Alltag ist keine Verkettung von Vorstellungen oder Reizen und Reaktionen. Im Seelischen geht es nicht ›vernünftig‹ oder formal-logisch zu. Bei einer genauen Beschreibung der alltäglichen Unternehmungen der Menschen zeigt sich, daß diese der Richtschnur einer Bildlogik folgen. Ohne diese psych-ästhetischen Gestaltungszüge wären die Vielfalt und die Wendigkeit des seelischen Lebens nicht möglich. Daher kann SALBER (1994) sagen: »Im Seelischen kommt zur Wirkung, was eine Oper bewegt« (48).

Die Darstellungsformen des Films eignen sich besonders gut dazu, die nicht endende ›Oper‹ des Seelischen zu beleben und zu entwickeln. Seit den großen Werken von D.W. GRIFFITH ist das Kino das bevorzugte Medium für die aktuelle bildlogische Formenbildung des Seelischen. Die Filmsprache, die GRIFFITH entwickelte, nahm sich die Bild-Metamorphosen des Seelischen zum Hauptansatzpunkt. Seine Filme bildeten das durch Metamorphosen und Montagen gekennzeichnete, aktuelle Nacheinander der seelischen Formenbildung erstmals konsequent nach. Seit GRIFFITH sucht der Film seine Wirkung zu verstärken, indem er das seelische Geschehen gezielt mit bild-logischen Mitteln modelliert.

Bildlogische Vermittlungen stellen Filme heraus, die zum Beispiel von Anfang an ein spannungsvolles Ganzes beleben, dessen Grundverhältnisse und Entwicklungstendenzen erfahrbar machen, es im Spiel von Verrückung, Wiederholung und Abwandlung in Entwicklung bringen, die mit überraschenden Bildwendungen arbeiten und den gesamten Prozeß im Rahmen einiger weniger Grundverhältnisse halten. Auf diese Weise etablieren sie mitreißende Drehfiguren, die das Erleben im Sinne einer Komplexentwicklung organisieren. In solchen Filmen erfährt sich das Seelische von seiner ›besten‹

Seite. Weil sie es nicht unterfordern, sondern es im Gegenteil dazu anhalten, seine ganze Kunstfertigkeit auszuspielen, genießt das seelische Geschehen mit ihnen eine außerordentlich lustvolle Selbsterfahrung.

In seinen besten Werken hebt sich das Kino vom Fernsehspiel dadurch ab, daß es die Bildlogik des Seelischen verstärkt herausführt, daß es erprobt, was sich damit herstellen läßt, welche Erregungen damit modelliert werden können. Die Spielfilme hätten nicht eine solche Wirkung und könnten sich auch nicht gegen die Konkurrenz des Fernsehens behaupten, suchten sie dem von ihnen eröffneten Experimentierfeld für seelische Gestaltungen nicht jeweils eine Zuspitzung zu geben, über die die psychästhetische Organisationsweise des Seelischen voll zur Geltung kommt. Unter dem Druck der Konkurrenz scheinen es gerade die amerikanischen Filme darauf anzulegen, in dieser Beziehung das Größtmögliche aus ihren Produktionen herauszuholen. Viele Filme lassen nicht eine Minute verstreichen, ohne die eigentümliche Bildlogik seelischen Lebens auszunutzen und intensiviert erfahrbar zu machen.

## Kino der Besessenheit

Im Alltag werden die Menschen immer wieder von Wirksamkeiten erfaßt, die sich nicht aus ihren bewußten Absichten ableiten lassen, die stärker sind als ihr ›Wille‹. Mit einem Mal geraten sie miteinander in Streit, oder sie verletzen diejenigen Menschen aufs heftigste, die sie am meisten lieben. »Auf die Verhältnisse zwischen zwei Menschen wirkt ein ›Drittes‹ seltsam und hartnäckig ein; gegen die Absichten auf beiden Seiten, über die man sprechen kann, setzen sich Bilder unbewußter Besessenheiten durch« (SALBER 1994, 49).

Diese Bilder, die alles in ihrem Sinne zu verwandeln suchen, beziehen ihre Mächtigkeit

keit daraus, daß sie der Unruhe des seelischen Lebens einst eine erste Fassung verliehen haben. Nun suchen sie sich in ewiger Wiederholung erneut durchzusetzen und drängen darauf, die Differenziertheiten und Spannungen des seelischen Wirkungskreises gemäß ihrer packenden Logik zu vereinheitlichen. Weil sie alles in ihrem Sinne zu verwandeln versprechen, haben sie eine ungeheure Anziehungskraft.

Die Menschen verspüren die Wirksamkeit unbewusster Besessenheiten in Zwängen, die sie erfassen, gegen die sie sich nicht zur Wehr setzen können. Aber auch in starken Bewegtheiten, die als ›Gefühl‹ bezeichnet werden. Das Seelische erfährt sich in stärkstem Maße als ›bewegt‹ und ›vertieft‹, wenn seine Organisation in Übergang zu den einfachen Mustern von unbewussten Besessenheiten gerät.

Wenn es den Spielfilmen gelingt, die Wirksamkeit solch anziehend-gefürchteter Muster erfahrbar zu machen, entfalten sie ihre massivste Wirkung. Allerdings muß berücksichtigt werden, daß die vom Kino belebten »Explosiv-Gestalten« (SALBER 1994, 50) nicht immer offen auf der Hand liegen. Meist führen die Filme die seelische Formenbildung in indirekter Weise an sie heran. Deshalb geraten die Zuschauer meist in den Bann der Filme, ohne selbst angeben zu können, was sie im einzelnen fesselt. Auch können Filme das Zentrum ihrer Wirksamkeit in einer Auseinandersetzung oder einem Wettbewerb mit den anziehend-einfachen Bildern von Besessenheiten finden. Gerade das neuere amerikanische Kino scheint verstärkt Filme zu produzieren, die an einfachen, zwanghaft sich durchsetzenden Mustern ansetzen, diese beleben, um sie darauf in beweglichere und differenziertere Entwicklungskreise zu überführen – als wollten sie dafür werben, den Kampf gegen den Sog der vereinfachenden und damit auch zerstörerischen Wiederholungsmuster nicht aufzugeben.

## II

Wie oben angekündigt möchte ich im folgenden eine erste, vorläufige Antwort auf die Frage nach der Wirkung des zeitgenössischen Kino geben. Dabei werde ich mich auf die erfolgreichsten Filme der vergangenen zwei Jahre beziehen. Der Übergang von der Frage ›Was wirkt?‹ zu der Frage ›Wie wirkt das Kino heute?‹ braucht einen Bezugsrahmen. Dieser läßt sich auffinden, wenn man die Wirkungsformen der erfolgreichen Spielfilme zum Ganzen der gegebenen Kultur in Beziehung setzt. Die Filme entfalten dann ihre stärkste Wirkung, wenn sie den gelebten Problemen einer gegebenen Kultur die Möglichkeit eröffnen, in ihren Wirkungsprozessen einen Ausdruck zu finden.

Der Spielfilm ist ein Medium der Kultur im Ganzen. Er vermittelt zwischen den, das jeweilige Kulturbild bestimmenden, Notwendigkeiten und Entwicklungstendenzen auf der einen und den Alltagserfahrungen und alltäglichen Tätigkeiten der Menschen auf der anderen Seite. Im Dunkel des Kino probieren die Menschen aus, was die Kultur ertragen kann, welche bewährten Haltepunkte preisgegeben und welche festgehalten werden können. So greifen die wirksamen Spielfilme selbst ein in den Gestaltungs- und Umgestaltungsprozeß bestimmender Kulturbilder (SALBER 1990, BLOTHNER 1993). Die Psychologie kann an den Wirkungsformen des Kino ablesen, welche Probleme die Kultur bewegen und in welche Richtung sie diese zu entwickeln sucht.

### Auskupplungskultur

Die umfangreichen Untersuchungen SALBERS zur Psychologie des Alltags wurden von ihm wiederholt in einer Gesamtdiagnose der Kultur des ausgehenden 20. Jahrhunderts zusammengefaßt (SALBER 1986, 1989, 1993). Demnach ist die zeitgenössische Kul-



tur durch eine Inflation der Wirklichkeits-Bilder gekennzeichnet. Die Menschen erfahren sich nicht eingefügt in mehr oder weniger verbindliche Lebenszusammenhänge, sondern sehen sich einem vielfältigen Angebot von Trends, Moden, organisierenden Mustern ausgesetzt, die sich wie Kleider anziehen und ausziehen lassen, in die man sich beliebig ein-, aus denen man sich ebenso beliebig wieder auskuppeln kann. Das ergibt eine Lebenswirklichkeit, in der sich alles mit allem verbinden läßt, in der das Indirekte Entschiedenheiten verdrängt, in der Dinge aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen herausgerückt werden. Das Maß für eine Regulation alltäglicher Entwicklungen wird dabei empfindlich geschwächt, und die Menschen können immer weniger verspüren, welches Bild ihnen in der Vielfalt der Wirklichkeit Halt und Richtung verschafft.

Die Kehrseite des Auskuppelns macht sich darin bemerkbar, daß die Menschen verstärkt durch Zwänge und Besessenheiten bestimmt werden. Auf der einen Seite halten sie ein aufgeregt-erregtes Betreiben von Beweglichkeit aufrecht. Auf der anderen Seite werden sie von Mustern angezogen, die die demonstrierte Beweglichkeit verschlucken und in klebrigen Zwängen festsetzen. Zwischen dem sich ausbreitenden Gefühl, das Maß für wirksame Regulationen verloren zu haben, und dem Sog alles vereinheitlichender Zwänge entsteht eine Sehnsucht, die nach einem unterschiedenen Bild Ausschau hält. Hierüber soll das entfesselte Treiben eine alles umfassende Verwandlung erfahren.

Sicher läßt sich die Wirksamkeit der mit den erfolgreichen Spielfilmen verbundenen Wirkungsprozesse nicht allein aus der Auskuppelungskultur verstehen. Das Kino wird zum großen Teil von Wirkungsstrukturen bestimmt, die im Laufe seiner Geschichte relativ autonom geworden sind. Diese zeitlosen Grundmuster verstehen es immer wieder, ein großes Publikum anzusprechen.

Trotzdem möchte ich an dieser Stelle eine Übersicht über das zeitgenössische Kino geben, indem ich die heute erfolgreichen Wirkungsprozesse von Filmen in einigen Typen von Übergangserfahrungen zusammenfasse und diese zu wesentlichen Konstruktionszügen der Auskuppelungskultur in Beziehung setze.

Das Kino wird gern als Ort der ›großen Gefühle‹ bezeichnet. Damit wird zum Ausdruck gebracht, daß die Menschen von Spielfilmen deshalb so stark bewegt werden, weil diese ihnen außerordentlich intensivierte Übergangserfahrungen eröffnen. Die wirksamen Filme geben bewegenden Erlebensprozessen eine Fassung, indem sie das Seelische zwischen zwei oder mehrere Wirksamkeiten spannen und es in vereinheitlichende Drehfiguren einbeziehen. Im Übergang zwischen grundlegenden Gestaltungsrichtungen der seelischen Wirklichkeit formen sich die bewegenden Erlebensprozesse des Kino aus. Ich möchte nun einige wirkungspsychologisch relevante Drehpunkte der heute wirksamen Filme beschreiben.

### Verwandlung in Eins

Die Wirklichkeit sucht sich in unterschiedliche Richtungen auszudifferenzieren. Aber sie zielt auch darauf, die gegebene Vielfalt, die damit gegebenen Spannungen zugunsten einer Einheit aufzulösen. Eine der wohl wirkungsvollsten und zeitlosesten Übergangserfahrungen des Kino besteht in der Überwindung von spannungsvollen Unvereinbarkeiten im Rahmen der Durchsetzung einer ›liebenden‹ Vereinheitlichung. Hier werden Gestaltungsrichtungen sowohl auseinandergezogen als auch in Eins gebracht. Seitdem das Kino Liebes- und Freundschaftsgeschichten erzählt, versteht es dieser Komplex, die Menschen in seinen Bann zu ziehen.

Filme dieser Sorte beginnen meist mit dem Erfahrbarmachen eines Getrenntseins, einer



Unvereinbarkeit. Damit setzen sie eine Tendenz in Gang, die auf eine verbindende Schließung der als spannungsvoll erlebten ungeschlossenen Gestalt drängt. Das Filmerleben wird auf den Moment der Vereinigung zugeführt, ohne daß dieser über längere Zeit erreicht wird. Es erfährt sich in Vereinigungstendenzen, die sich durchsetzen wollen, aber auch in Verfehlungen der angestrebten Einheit. Wenn in der Story die Verbindung kurz bevorzustehen scheint, regen sich die Tendenzen, den Übergang noch etwas festzuhalten. Umgekehrt regt sich eine Intensivierung der Vereinheitlichung bei den Szenen, in denen die Figuren der Geschichte einander endgültig zu verfehlen drohen. Der rührendste Moment tritt dann ein, wenn – nach wiederholtem Verfehlen und bei drohendem Verrat – die Vereinigung mit einem Male dennoch vollzogen wird. Hier wendet sich der lange Aufenthalt im Übergang schließlich in die mitreißende Gewißheit, daß Verfehlen und Verrat zu überwinden sind.

An Filmen dieser Sorte läßt sich untersuchen, daß Einheitsbildung nicht als ein Zusammenkommen auf kleinstem gemeinsamen Nenner funktioniert. Die Zusammenführung des Getrennten findet in Rahmen der Verwandlung von kompletten Bildern der Wirklichkeit statt. In Widerständigem, in zähem Beharren, in einem Wechsel zwischen Veränderung und Wiederholung wird der Aufwand eines kompletten Bildwandels erfahren.

Die Herstellung von Einheit verlangt die Zerstörung anderer Bilder, verlangt eine Umbildung, in der alles Beteiligte eine veränderte Position im Ganzen zugeteilt bekommt. Aus diesem Grunde ist bei den Wirkungsprozessen, die eine Vereinheitlichung betreiben, stets ein Verwandlungsmoment mit wirksam. Es ist mal stärker, mal weniger deutlich ausgeformt.

Filme dieser Art knüpfen in zweierlei Hinsicht an den Problemen der Auskuppelungs-

kultur an. Zum einen führen sie das konsequenzfreie Ein- und Auskuppeln weiter: In einer neuen Verbindung ließe sich noch einmal ein ganz anderes Bild der Wirklichkeit ausprobieren. Zum anderen aber kommt auch die Rückseite der betriebenen Beweglichkeit zum Tragen.

Denn letztlich zielen die mit diesen Filmen verbundenen Wirkungsprozesse auf eine Verwandlung, die alle Spannungen in sich aufhebt und ein Bild entstehen läßt, von dem man sich getragen und gehalten fühlt. Die in der Inflation der Bilderwirklichkeit verlorenen Menschen hoffen darauf, daß sie in der Verbindung mit anderen ein Nest finden, eine Heimat, die ihnen den Halt zur Verfügung stellen, den sie nicht mehr als gegeben verspüren.

Erfolgreiche Filme der letzten beiden Jahre, die eine Verwandlung in Eins nahelegen, sind »Forever Young« (1,3 Mill. Zuschauer), »Schlaflos in Seattle« (2 Mill.), »Die Schöne und das Biest« (5 Mill.).

### Durchhalten

Die zweite Sorte von Übergangserfahrung setzt dort an, wo Filme des ersten Typs aufhören. Wenn sich – nach langem Hin und Her – eine Einheit hergestellt hat, gerät sie sehr schnell in ein neues Problem: Es stellt sich die Frage, ob sie sich gegenüber konkurrierenden Bildern der Wirklichkeit behaupten kann. Die Verwandlungs-Wirklichkeit legt es darauf an, sie wieder aufzulösen und zu zerstören. Jede Gestalt, jede Einheit muß sich gegenüber anderen Gestalten durchsetzen, muß ihr Lebensrecht gegenüber den Anforderungen der Wirklichkeit durchhalten.

Filme, die an dieser Grunderfahrung des menschlichen Lebens anknüpfen, versetzen das Erleben zwischen den soliden Keil eines entschiedenen Bildes und den zerlegenden und auflösenden Ansturm der ganzen Wirklichkeit. Sie beleben ein Bild und machen mit

ihm vertraut. Damit stellen sie ein Unternehmen auf die Beine, das eine bestimmte Logik verfolgt und sich zu erhalten sucht. Von der Filmstory her gesehen kann es sich sowohl um ein Fluchtunternehmen, eine Lebensform oder eine andere Setzung handeln. Im weiteren gerät dieser ›Betrieb‹ zusehends in Bedrängnis.

Um seinen Erhalt zu gewährleisten, sucht er sich den veränderten Umständen anzupassen. Auf Angriff antwortet er mit Verteidigung, auf Entgleiten mit Kontrolle. Die Zuschauer vollziehen auf ihren Sesseln mit, wie sich das Bild, das sich im Austausch mit dem Film anfangs hergestellt hat, gegenüber der Vielfalt der Wirklichkeit durchzuhalten sucht.

Auch bei dieser Sorte von Übergangserfahrung handelt es sich um ein Vermittlungsmuster, das vom Kino schon immer behandelt wurde. Je nach ›Zeitgeist‹ läuft das Durchhalten mal auf Sieg, mal auf Niederlage hinaus.

Die Einspielzahlen lassen vermuten, daß sich das relativ zeitlose Muster heute einer ungebrochenen Anziehung erfreut. Das ist verständlich, denn ein Bezug zur Auskuppelungskultur läßt sich auch hier herstellen. Filme, die einer solchen Übergangserfahrung Ausdruck verleihen, stellen einen Wirkungsraum zur Verfügung, in dem, kontrapunktisch zu dem alltäglichen Aus- und Einkuppeln, für einige Zeit der Kampf um ein unterschiedenes Wirklichkeitsbild mitvollzogen werden kann.

Derartigen Entschiedenheiten und dem mit ihnen verbundenen Aufwand, gehen die Menschen der Auskuppelungskultur in ihrem Alltag eher aus dem Weg. Im Kino können sie sich in Entwicklungen einklinken, aus denen sie sich im Leben gerne auskuppeln. Sie können eine Entschiedenheit demonstrieren, die sie sich sonst nicht zumuten. Die Filme, die eine Übergangserfahrung von der Sorte ›Durchhalten‹ nahelegen, set-

zen daher an der geheimen Sehnsucht der Menschen nach festen Orientierungen an. Weil sie sich in ihrem Leben immer wieder von wechselnden Bildern organisieren lassen, suchen die Menschen im Kino Komplexentwicklungen auf, die das Durchhalten einer Richtung gegenüber dem Ansturm einer Bilderflut betreiben.

Filme der letzten Jahre, die ein Durchhalten nahelegen, sind »Sommersby« (3 Mill.), »Die Firma« (2,5 Mill.), »In the Line of Fire« (2 Mill.), »Auf der Flucht« (2 Mill.), »In einem Fernen Land« (1,2 Mill.).

### Bilddrehung

Die begonnene Reihe läßt sich mit einer weiteren, dem Kino seit langem vertrauten Sorte von Übergangserfahrung fortsetzen. Unter der Genrebezeichnung ›Psychothriller‹ werden meist Erlebensformen zusammengefaßt, die ihren besonderen Reiz daraus ziehen, daß sie ein Bild beleben, es entfalten, um es dann mehr und mehr in eine erregende Drehung zu versetzen. Hierüber wird eine andere, zunächst kaum faßbare Seite des Ausgangs-Bildes spürbar, die meist zugleich als anziehend und als gefährlich erlebt wird. Die Filme treiben ihre Bilddrehungen unterschiedlich weit. Sie können es bei Ansätzen bewenden lassen oder in eine völlige Umkehrung des anfänglich Eingebübten übergehen. Über Bilddrehungen dieser Sorte gerät Anziehendes in Übergang zu Zerstörerischem, läßt Kultiviertes Barbarisches anklingen, erweist sich Halt als verschlingendes Netz.

Bei Filmen, die Bilddrehungen betreiben, geht es zum Beispiel um schöne Frauen, die sich als gefährliche Mörderinnen entpuppen, oder um charmante, kultivierte Männer, die ein gefährliches Doppelleben führen. Bilddrehungen bringen es mit sich, daß sich die Bedeutung von Dingen, Gesten und Situationen völlig wandelt. Die Lippen, die uns an-



ziehen, erweisen sich als lebensgefährlich. Das bergende Haus enthüllt unheimliche Tücken. Das Filmerleben erfährt es als einen besonderen Genuß, sich für einige Zeit in derartige, alles mit sich reißende Drehungen zu versetzen.

Auch Bilddrehungen sind relativ zeitlos wirksam. Zugleich aber knüpfen sie an dem zeitgenössischen Interesse der Menschen an, den Dingen durch Kontextwandel und Uminterpretation einen anderen Sinn zu verleihen. Das entspricht den Tendenzen der Auskuppelungskultur, Wirklichkeitsbilder zu ironisieren und unverbindlich zu halten. Sie hat Spaß daran, Richtungen ins Kippen, in einen schillernden Übergang zu anderen Bildern zu versetzen, weil sie im ganzen mit einer Vielfalt von Auslegungen, mit einer Bilder-Vielfalt experimentiert.

Erfolgreiche Filme der letzten beiden Jahre, deren Wirkung auf mitreißenden Bilddrehungen basiert, sind »Basic Instinct« (4 Mill.), »Die Hand an der Wiege« (1,7 Mill.), »Sliver« (1,5 Mill.), »Eiskalte Leidenschaft« (1,3 Mill.).

### Erhalten

Die Auskuppelungskultur bringt eine ungeheure Vielfalt von Bildern ins Spiel. Auf der anderen Seite läßt sie aber verspüren, wie sehr der Wunsch nach einem stabilen Halt auf diese Weise strapaziert wird. Die Menschen bezahlen den Zuwachs an Beweglichkeit mit einem oft beunruhigenden Haltverlust. Weil die Menschen es selbst darauf anlegen, die gelebten Bilder herauszufordern und mit Proben zu konfrontieren, ist mit dem heutigen Alltag auch ein großes Maß an Orientierungslosigkeit, Angst und – in Ergänzung dazu – eine Sehnsucht nach stabilen, tragenden Einheiten verbunden.

In diesem Zusammenhang ist eine durch das Kino vermittelte Übergangserfahrung von Bedeutung, die sich zwischen der Suche

nach kontinuierlichen und damit Halt versprechenden Lebensordnungen auf der einen und der Tendenz, solche verbindlichen Formen zu erschüttern, auf der anderen Seite herstellt. Die Menschen wollen Halt, sie wollen aber nicht die dazugehörigen verbindlichen Konsequenzen. Sie wollen das Abenteuer, wollen sich Extremisierungen und Zuspitzungen überlassen, dabei aber auch die Gewißheit verspüren, daß ein grundsätzliches Maß an Kontinuität und Stabilität gewahrt bleibt.

Die Menschen scheinen ein besonderes Interesse daran zu haben herauszufinden, was die Lebensordnungen aushalten, über die sie mit anderen verbunden sind, ob sie durch Krisen der Auflösung hindurch Bestand haben. So ist zu verstehen, daß Filme Erfolg haben, die verbindliche und funktionierende Einheiten in eine Krise bringen und die Zuschauer mitvollziehen lassen, wie sich entweder alles auflöst oder sich der ursprüngliche Verbund, leicht verändert, reorganisiert. Solche Filme machen den Übergang zwischen Halt und Experimentieren erfahrbar. Sie bringen einen als tragend verspürten Zusammenhang ins Schlingern, treiben die ihn bedingenden Tendenzen in Extremisierungen heraus.

Hier sind die Katastrophenfilme zu nennen, die ein komplettes Unternehmen aus dem selbstverständlichen Geleise kippen lassen, um es nach heftigen Kämpfen und Krisen, nach massiver Zerstörung und vielen Opfern befriedet und in relativ ruhigen Bahnen wieder entstehen zu lassen. Aber auch viele Familienfilme lassen sich hier einordnen. Sie führen in eine mehrere Menschen umfassende Lebensordnung hinein, lassen diese auseinanderfallen und beteiligen an der Dramatik ihrer Wiederherstellung.

In gewisser Hinsicht ist »Jurassic Park« (10 Mill.) ein Film dieser Sorte. Aber auch »Mrs. Doubtfire« (bislang 5,2 Mill.) und »Ein unmoralisches Angebot« (3,7 Mill.).





## Heftige Umdrehungen

Die Filme, welche die Übergangserfahrung des Erhaltens umsetzen, sind an dem Funktionieren kompletter, Mehreres umfassender Betriebe (Ganzheiten) interessiert. Dagegen betreibt eine andere Sorte von Übergangserfahrung eine Freilegung von Teilstrukturen, indem sie sich darauf konzentriert, das Ineinanderumschwingen von grundlegenden Verhältnissen herauszustellen (SALBER 1990). Mit dieser Isolierung von nur in kompletten Ganzheiten wirksamen Grundverhältnissen ist ein intensiver und mitreißender Stellungswechsel verbunden. Man erfährt mal die Entwicklung mehr aus der Perspektive des Täters, um im nächsten Moment auf die Seite des Opfers umzuschwingen. Oder man erlebt sich im Verfolgen der Filmgeschichte als bestimmend und steuernd, um im nächsten Moment die Erfahrung zu machen, daß man von nicht zu kontrollierenden Wirksamkeiten übergriffen wird. Mit den heftigen Umdrehungen sind starke, meist auch leibnahe Erregungen verbunden. In ihnen findet die gelebte Wirklichkeit ihre mitreißendsten und bewegendsten Drehpunkte.

Die Übergangserfahrung, die mit heftigen Umdrehungen verbunden ist, läßt sich mit dem allgemeinen Zug von Filmwirkung in Zusammenhang bringen, der oben unter der Überschrift ›Besessenheiten‹ dargelegt wurde. Deshalb ist mit dieser Sorte von Übergangserfahrung auch ein relativ zeitloser Wirkungsmechanismus des Kino gegeben. Zugleich aber ist sie eine Erscheinung, die eng mit dem Hauptbild der Auskuppplungskultur verbunden ist. In einem Lebenszusammenhang, in dem die gelebten Bilder sich nicht von dem Maß eines kompletten Entwicklungszusammenhanges leiten lassen, erfreuen sich Muster, die ein lustvolles Teil gegenüber dem Ganzen verabsolutieren, einer besonderen Beliebtheit. In Filmen dieser

Sorte wird daher die überdrehte Beweglichkeit der Auskuppplungskultur auf die Spitze getrieben. Das Filmerleben verbirgt sich jedoch bei derartig genossenen Erregungen, daß ihm das lustvolle Mitvollziehen der heftigen Umdrehungen nur in dem haltenden Rahmen der Kinoverfassung möglich ist.

Bei jenen Filmen, die ihre Wirksamkeit hauptsächlich durch das Herstellen von heftigen Umdrehungen beziehen, handelt es sich um Thriller, Actionfilme und Filme, die sich mit den Verkehrungsmöglichkeiten menschlicher Liebesbeziehungen beschäftigen (SALBER 1990). Bei Filmen dieser Art ist die Verwandlung eines vereinheitlichenden Komplexes nur rudimentär gegeben. Es kommt kaum zu einer Vertiefung eines bedeutungsvollen Gehalts. Sie werden zusammengehalten durch eine Aneinanderreihung von Konstellationen, bei denen spannungsvolle Grundverhältnisse spürbar gemacht und in wiederholten Umschwingen lebendig gehalten werden (SZYMKOWIAK 1994).

Im zeitgenössischen Kino ergänzen sich häufig Übergangserfahrungen von der Sorte der heftigen Umdrehungen mit anderen Vermittlungsmustern. Daher werden hier Filme angeführt, die auch oben bereits als Beispiel genannt wurden: »Jurassic Park« (10 Mill.), »Basic Instinct« (4,5 Mill.), »Cliffhanger« (2,3 Mill.), »Die Akte« (2,2 Mill.), »Auf der Flucht« (2 Mill.).

## Wiedereinkupplung

Filme, die bei ihrer Vermittlung auf heftige Umdrehungen setzen, beziehen das Publikum in starke Erregungen ein. Daher können sie eine Zeitlang recht gut genossen werden. Der repetitive Charakter solcher Lebensformen führt jedoch auf Dauer zu einem Gefühl des Verfehlens. Es wird verspürt, daß wesentliche Bestimmungen des Lebensganzen hierüber verleugnet und ausgeschaltet werden.

Die Filme der achtziger Jahren waren noch stärker von heftigen Umdrehungen bestimmt als die der neunziger Jahre. Es sind inzwischen mehrere Werke entstanden, die das bei den Umdrehungen Ausgegrenzte wieder in den Wirkungskreis des Kino hineinzurücken suchen. Damit entstand eine neue Sorte von Übergangserfahrung. Sie bewegt sich zwischen einfachen, direkten und automatischen Formen der Wirklichkeitsbehandlung und Regulationen, die differenziertere und mehr gesteuerte Formen ins Spiel bringen.

Die Übergangserfahrung des Wiedereinkuppelns macht erfahrbar, wie das lustvolle, aber ungesteuerte Betrieben-Werden durch umschlagende Grundverhältnisse in kompliziertere Betriebe seelischer Organisation eine Übersetzung findet. Damit ist ein gewisser Aufwand verbunden. Es wird eine Bereitschaft zum Ertragen von Spannungen, ein Verzicht auf direkte, lustvolle Durchsetzung verlangt, den nicht alle Zuschauer heute mitmachen wollen.

Vom Gesamtbild der Kultur aus gesehen, drückt sich in Filmen dieser Art ein Überdruß an den Besessenheiten der Auskuppelungskultur aus. Mehr und mehr werden die Menschen darauf aufmerksam, daß mit dem Auskuppeln ein hoher Preis gezahlt wird, und sehnen sich nach Lebensformen, die mehrere Anforderungen berücksichtigen und in sich fassen können. Diese, vermutlich für die neunziger Jahre typischen Filme bringen Behandlungsformen von Wirklichkeit ins Spiel, die verstärkt die Notwendigkeiten kompletter Lebensunternehmungen berücksichtigen. Ihre Einspielergebnisse bewegen sich im mittleren Bereich. Der größere seelische Aufwand, der mit ihnen verbunden ist, läßt eine bereitere Annahme durch das Publikum noch nicht zu. Daran ist abzulesen, daß es sich bei der Übergangserfahrung des Wiedereinkuppelns um eine zwar geforderte, aber bislang nicht sehr große Bereiche der Kultur ergreifende, Perspektive handelt:

»Falling Down« (2 Mill.), »Perfect World« (1,9 Mill.), »Der Duft der Frauen« (1 Mill.).

### Schluß

Hiermit möchte ich die Darstellung erfolgreicher zeitgenössischer Übergangserfahrungen des Spielfilms abschließen. Selbstverständlich ließe sich die Reihe noch weiter fortsetzen. Doch das soll späteren Arbeiten überlassen werden. Zur genaueren Identifizierung zu erwartender Trends würde es sich auch anbieten, weniger erfolgreiche Wirkungsmuster in den Blick zu nehmen. Diese könnten im Rahmen der Entwicklung des Kulturbildes in den kommenden Jahren in den Vordergrund rücken.

Bleibt noch anzumerken, daß die hier beschriebenen Sorten von Kinovermittlung selbstverständlich auch in Kombinationen zur Wirkung kommen. Einige Filme konzentrieren sich auf eine bestimmte Sorte von Übergang und halten diese über den gesamten Wirkungsprozeß fest. Das ist zum Beispiel bei »Mrs. Doubtfire« der Fall. Der gesamte Wirkungsprozeß wird durchzogen von der Problematik des Erhaltens von bewährten Lebenseinheiten. Dagegen betreibt zum Beispiel »Die Akte« sowohl einen Wirkungsprozeß, der von der Übergangserfahrung des Durchsetzens bestimmt wird, als auch von heftigen Umdrehungen. Die Entwicklung des Kinos der neunziger Jahre scheint verstärkt in solche Kombinationen zu führen. Das wurde durch Filme wie »Terminator 2« oder »Das Schweigen der Lämmer« bereits angekündigt.

### Zusammenfassung

*Die Wirkung des Kino wird aus einer Kombination von allgemeinen Zügen der Filmwirkung und spezifischen Übergangserfahrungen verständlich. Die wirksamen Filme nutzen die medialen Züge des Seelischen zur*

## entschieden psychologisch

Festschrift für Wilhelm Salber

Herausgegeben von Dirk Blothner und  
Norbert Endres



Nicht nur für die Psychologie, sondern auch für andere Wissenschaften bedeutet die Psychologische Morphologie W. Salbers Anregung und Herausforderung:

Aus Anlaß seines 65. Geburtstages stellen Psychologen, Philosophen, Pädagogen, Physiker und Filmwissenschaftler in neunzehn Beiträgen dar, wie sie auf W. Salbers entschieden psychologische Auffassung von Wirklichkeit und sein außerordentliches Lebenswerk antworten.

1993, 224 S., kartoniert, DM 42,-  
ISBN 3-416-02475-3



**Bouvier Verlag · Bonn**

*Ausbildung mitreißender Übergangskonstellationen. Die Übersicht zeigt, daß Vermittlungsmuster, die für die Auskupplungskultur typisch sind, heute verstärkt in komplette Wirkungskreise des Seelischen gerückt werden.*

### Literatur

- BLOTHNER, D. (1993): Der Spielfilm als Kulturmedium. In: Fitzek, H./Schulte, A. (Hg) (1993): Wirklichkeit als Ereignis, Bd.1. Bonn
- KRACAUER, S. (1964): Theorie des Films. Frankfurt/Main
- SALBER, W. (1986): Der Alltag ist nicht grau. Zwischenschritte (5)2
- (1989): Der Alltag ist nicht grau. Bonn
- (1990): Kultur-Film-Liebe-Alltag. Heftige Umdrehungen: Film und Sexualität heute. Zwischenschritte (9)1
- (1993): Seelenrevolution. Bonn
- (1994): Was wirkt? Zwischenschritte (13)1
- SZYMOWIAK, F. (1994): Psychologische Untersuchungen zu Strukturierungsprozessen bei dem Film »Basic Instinct«. UDA, Köln

Weiterhin wurden bei dieser Untersuchung berücksichtigt die bisher un abgeschlossenen Diplom-Arbeiten von Manuela Bonsmann, Ilonka Fischer, Claudia Lena Lampe, Gabi Schulzek, Jesko Siebert, Susanne Wiesmann, Margit Wohner-Moll.

### Abbildungen

- S.8/17: Man RAY (1924): Kiki de Montparnasse
- S.12/13: Raoul UBAC (1939): The Battle of the Amazons (Le Combat des Penthésiliées) (Ausschnitt)
- S.20: Maurice TABARD (1929): Untitled (Ausschnitt)
- S.21: Jacques-André BOIFFARD (1930): Untitled (Ausschnitt)

PD Dr. Dirk Blothner  
Zülpicher Str. 83  
50937 Köln

Arbeitsschwerpunkte: Filmwirkungsforschung, Psychologie des Alltags, Psychoanalyse, Intensivberatung. Zahlreiche Veröffentlichungen in diesen Themenbereichen.