

anders

*Halbjahres-Zeitschrift für
Psychologische Morphologie*

37/2020

Bouvier Verlag

Hinweis für Autoren:

Angenommen werden Beiträge, die sich inhaltlich auf Konzepte der Psychologischen Morphologie beziehen. Sie sollten nicht mehr als drei Seiten (12 Punkt, 1,5-zeilig, ca. 1000 Wörter) umfassen und in der Regel in Form von Kolumnen verfasst sein. Glossen, Rezensionen sollten nicht länger als eine Seite sein (ca. 350 Wörter). Die Redaktion behält sich Kürzungen und Veränderungen der zum Druck vorgesehenen Beiträge vor. Geplant sind zwei Ausgaben pro Jahr. Abonnement über WSG (s. u.).

Impressum

Herausgeber: Wilhem Salber Gesellschaft (vormals GPM)

Verantwortlich im Sinne des Presserechts: Y. Ahren

Redaktion: Y. Ahren, D. Blothner, W. Domke, P. Franken, W. Salber †

Wir danken Linde Salber für die Auswahl und Bereitstellung der Zeichnungen Wilhelm Salbers.

Anschrift der Redaktion:

Wilhelm Salber Gesellschaft (WSG),

Redaktion ANDERS, Postfach 420203, 50896 Köln

redaktion@zeitschrift-anders.de

www.zeitschrift-anders.de

© Die Autoren und WSG, Juni 2020

Bouvier Verlag, ISBN: 978-3-416-03302-2

Satz und Layout: Peter Franken & Petra Kaiser

Lektorat: Esther Domke

Druckerei: H. Heenemann GmbH & Co.KG, Berlin





Stephan Thiele

Tutti Frutti: Fake und Verheißung

Als es jüngst im Internet hieß, Hans Magnus Enzensberger sei verstorben, war die ‚Neue Zürcher Zeitung‘ schnell zur Stelle. Binnen Sekunden stellte sie einen großen, offenbar längst bereitliegenden Nachruf ins Netz. Enzensberger dementierte die Nachricht seines Todes daraufhin elegant im ‚Spiegel‘ und präsentierte sich als das, was er schon immer war: putzmunter. Am 9. Mai starb dann, nach allem, was wir wissen, der Sänger Little Richard. Der Nachhall in den Medien war weltweit gewaltig, und auch die NZZ flocht dem Meister einen Kranz. Sicherheitshalber beschloss sie ihren Nachruf diesmal mit dem Satz: „Am Samstag hat das Musikmagazin ‚Rolling Stone‘ den Tod von Little Richard vermeldet.“

Der folgende Text entstand unmittelbar vor jenem 9. Mai. Es geht darin um Little Richards größten Hit, im Zusammenhang mit einigen anderen Betrachtungen. Insofern handelt es sich nicht um das, was man als klassischen Nachruf bezeichnen würde. Aber: Vielleicht ist Little Richard auch noch gar nicht tot?

Bald nach der Maueröffnung begann in Deutschland ein seltsames Geschehen. Im noch jungen Privatfernsehen machte die Erotik-Sendung „Tutti Frutti“ Furore. Das Format stammte aus Italien, wo die Einschaltquoten durch die Decke gegangen waren. Dreh- und Angelpunkt der Spiele-Show waren junge Frauen, anfangs bedeckt, dann zusehends unverhüllt;

ein Umstand, auf den der Titel „Tutti Frutti“ in glücklicher Fügung anspielte. Dramaturgisch lief das Ganze über Ratespiele, ungefähr nach dem Prinzip: wer verliert, muss noch ein Kleidungsstück ausziehen – was auf die meist männlichen Zuschauer Eindruck zu machen nicht verfehlte. Hatte sich ein Arno Schmidt noch darin gefallen, Frauenbrüste bedeutungsmäßig auf das Niveau bloßer Milchdrüsen herunterzubringen, so galt hier mit Goethe: der Anblick gibt den Männern Stärke. Vereinzelt wurde mahnend bemerkt, dass „Tutti Frutti“ das Weiblich-Wunderbare auf schlichte Schlüsselreize reduziere, aber im Grunde war man sich doch weithin einig: „Tutti Frutti“ bedeutete den erotischen Mauerfall Deutschlands, den Durchbruch ins Offene. Wo vorher Staatsfernsehen und „the waste land“ waren, lockten nun blühende Landschaften und, fast wie bei Boticellis Venus, barbusige Göttinnen. Und die Horen nahmen mit Freuden sie auf: wenigstens die männlichen Fernsehzuschauer schienen zu spüren, dass ein anderes Leben möglich sei, freier, bunter, prächtiger, und dass schon bald das Füllhorn des Glücks und tutti frutti über ihnen ausgeschüttet würden: Freude, schöner Götterfunken! – So jedenfalls die Sicht der meisten Rezensenten.

Die Sache ging dann aber schwer nach hinten los, gesamtgesellschaftlich und auch persönlich. Denn in den Maschinenräumen von „Tutti Frutti“ war das Ziel der Produzenten nicht, die Männer zu befreien, sondern bloß, schnöden Mammon einzufahren. Das gelang ihnen, indem sie in den Aufmarsch all der hübschen Frauen Werbung und immer noch mehr Werbung mischten, und sich von den Big Players des Business reich dafür entlohnen ließen. Derweil starteten



Männer hinter Gardinen auf frivole Fernsehenszenen, als spielten sie in Platons Höhlengleichnis mit. Ließen sich abspesen mit einer im Grunde grauen Schattenwelt, während die Wirklichkeit anderswo stattfand. Sie konnten nicht hören, wie die Kassen auf ihre Kosten klingelten und hatten das Nachsehen: Traumhafte Frauen in Fülle, aber da war keine, da war auch nicht eine, zu trösten sie.

So vergingen die Jahre, und so verbrachten die Menschen die Zeit, die auf Erden ihnen gegeben war. „Tutti Frutti“ gilt als Höhepunkt einer Entwicklung, die schon früher begonnen hatte und die mit der Erotik-Show an Fahrt aufnahm.

Heute wird unaufhörlich und auf allen Frequenzen gesendet: Es gibt andere Film- und Fernsehformate, es gibt soziale Medien und überhaupt das Internet, und inzwischen scheinen selbst die Menschenseelen anders formatiert zu sein – allerdings, nach allem, was man hört, nicht immer nur zu ihrem Besten. Sowieso: Selten klingt die Diagnose des Gesamtvorganges zuversichtlich; meist wird er als Verfallsprozess gedeutet. Wir hätten, heißt es dann, den Draht zur Wirklichkeit und zu uns selbst verloren, seien mutiert zu Konsumenten-Menschen, und mit unserem Formverlust gehe auch das Abendland den Bach hinunter. Von Dostojewski über Nietzsche bis hin zu Hermann Schmitz und Sloterdijk, auch zu Harari und dann Grünewald: Die Analyse des Geschehens ist glasklar und die Prognose nicht ganz günstig.

Da mag es helfen, innezuhalten und sich auf das Wahre, Gute, Schöne zu besinnen und auf ein Zeitalter, in dem Großes noch möglich zu sein schien. Denn es begab sich in der Mitte des letzten Jahrhunderts, dass ein einzelner Sänger die Ära der Popmusik einläutete. Er tat dies, indem er mit Grandezza einen Schlachtruf vom Stapel ließ und zu den Waffen rief: „A-wop-bop-a-loo-bop-a-wop-bam-boom!“ So beginnt „Tutti Frutti“, Text und Musik: Little Richard, Gesang und Klavier: derselbe. Sein Song war das Fanal einer Gegenbewegung, der es um eine andere Zeit und Welt, der es, ganz offenbar, um alles ging. Und im Gegensatz zu den Managern, welche die Erotik-Show gleichen Namens lanciert hatten, galt Little Richard als Prophet der Wahrheit.

„Tutti Frutti“ schlug denn auch ein wie ein Meteorit. Es war das Jahr 1955, und als das Musikmagazin „Mojo“ Jahrzehnte

später „The Top 100 Records That Changed The World“ kürte, landete „Tutti Frutti“ auf dem ersten Platz. Anderswo heißt es klipp und klar: „With its opening cry of ‚A-wop-bop-a-loo-bop-a-wop-bam-boom!‘... and its hard driving sound and wild lyrics, ‚Tutti frutti‘ became ... a model for pop music itself.“ – Wobei hier abzuwägen wäre: Zwar lässt sich die Bedeutung von „Tutti Frutti“ schwer überschätzen, aber sind es wirklich „wild lyrics“? Man muss schon penibel hinsehen, um in der Ausgabe letzter Hand viel Wildes zu entdecken:



„A-wop-bop-a-loo-bop-a-wop-bam-boom!

Tutti Frutti, aw rooty, Tutti Frutti, aw rooty, Tutti Frutti, aw rooty

A-wop-bop-a-loo-bop-a-wop-bam-boom!

I got a girl, named Sue, she knows just what to do,

I got a gi-hi-hi-ri named Sue, she knows just what to do,

She rocks it to the east, she rocks it to the west,

She’s the girl, that I love best

Tutti Frutti, aw rooty, Tutti Frutti, aw rooty, Tutti Frutti, aw rooty

A-wop-bop-a-loo-bop-a-wop-bam-boom!

I got a girl, named Daisy, she almost drives me crazy,

I got a gi-hi-hi-ri named Daisy, she almost drives me crazy,

She knows how to love me, yes, indeed,

O boy you don’t know, what she’s doing to me

Tutti Frutti, aw rooty, Tutti Frutti, aw rooty, Tutti Frutti, aw rooty

A-wop-bop-a-loo-bop-a-wop-bam-boom!”

Textexegetisch komprimiert: Ein Jüngling liebt zwei Mädchen und preist deren Vorzüge. Beeindruckt ist er weniger von ihren charakterlichen Qualitäten; vielmehr weiß er in Strophe 1 an „Sue“ und in Strophe 2 an „Daisy“ das zu schätzen, was den späten Goethe an Christiane Vulpius begeistert hatte: Sue und Daisy sind Granaten im Bett. Niklas Luhmann vertrat die Auffassung, dass Sexualität das Fundament der Liebe sei; eine Sicht der Dinge, die von „Tutti Frutti“ beherzt unterstützt wird. Wie man es auch wendet: Es geht hier um Verzückung, höchste Lust und Liebe, und damit um Verhältnisse, welche schon Generationen von Dichtern lyrisch in Form zu bringen versucht hatten. Was „Tutti Frutti“ von allen anderen, auch von Goethe und seinen Vulpius-Elegien, unterscheidet: Mit „A-wop-bop-a-loo-bop-a-wop-bam-boom!“ bringt Little Richard in einem einzigen Ausruf, quasi onomatopoeisch bzw. mehr noch synästhetisch, das Mysterium und die Verlockung, die schiere Freude am Leben selbst, auf den Punkt, schleudert gewissermaßen die Forderung des Johannes-Evangeliums dichterisch und musikalisch in die Welt: Ich will, dass ihr das Leben habt, und dass ihr es in Fülle habt – tutti frutti. Vor allem hierin scheint die herausragende Bedeutung des Songs zu liegen, wobei auch immer wieder unterstrichen wird, wie famos und jubilierend Little Richard ihn gesungen habe.

Der ‚Rolling Stone‘ verwies angesichts des großen Wurfes sämtliche sonstige Pop-Lyrik auf die Plätze und hob Little Richards Schöpfung aufs Podest: „Tutti Frutti still contains what has to be considered the most inspired rock lyric ever recorded: A-wop-bop-a-loo-bop-a-wop-bam-boom!“.

Was bleibt aber, stiften die Dichter: zugleich setzte Little Richard damit auch die Popmusik als Ganzes unter Strom, schob sie an und gab ihr ihre Bestimmung mit auf den Weg. Es ist wie mit den ersten Sätzen mancher Romane, die den Leser an die Hand und mit auf eine große Reise nehmen. Zwar gilt in der Popmusik oft: Gefühl ist alles, Name Schall und Rauch, und deshalb liegen Überinterpretationen nah. Aber Little Richards Urschrei zu Beginn von „Tutti Frutti“ wohnt ein Zauber inne; wer es wissen will, erfährt hier, wenigstens im Rückblick, was Sache ist in dieser 1955 noch sehr jungen Kunstform. Popmusik ist nicht nur eine ästhetische Angelegenheit, sondern sie wird vom Pulverdampf der Revolution begleitet, einem Aufstand in der ersten Person. Das Lied „Tutti Frutti“ ist dabei Urknall und Gründungsdokument. Mochte der Gott des Alten Testaments verboten haben, eine bestimmte Frucht zu kosten – Eva, Adam und die Konsequenzen –, so beginnt die Geschichte der Popmusik mit einem anderen Dreh. Hier ruft man tanzend „tutti frutti!“ und die Vertreibung aus dem Paradies wird in ihr Gegenteil verkehrt. Erst wenn Menschen einander erkennen, kann sich das Tor zum Garten Eden öffnen. Little Richard schrieb die Genesis um und hob die Welt aus den Angeln. Als „A-wop-bop-a-loo-bop-a-wop-bam-boom!“ zum ersten Mal über dem Land und den Wassern erscholl, konnte nichts mehr so bleiben, wie es vorher gewesen war. Wer Ohren hatte zu hören, der konnte hören: Deine Angelegenheit wird hier verhandelt, es geht um dich und dein Verhältnis zu den Dingen, die das Menschsein ausmachen.

Was nun, noch einmal, das Risiko des Überinterpretierens angeht: Little Richard selbst leistete hier kräftig Vorschub. So weltlich „Tutti Frutti“ als Popsong daherkommt, verwurzelt ist es in der Gospelmusik. „Sue“ und „Daisy“ mögen zu mancherlei Performance in der Lage sein, im Grunde sind sie heiligmäßige Figuren, transzendente Gestalten, verklärte Geschöpfe. Vielleicht ist dies das letzte Geheimnis von „A-wop-bop-a-loo-bop-a-wop-bam-boom!“ und des ganzen eindrucksvollen Liedes: Wer Little Richard singen hört, hört einen Prediger. Er lädt uns ein zum Gottesdienst. Im Gesangbuch stehen seine andere Orationen: „Long Tall Sally“, „Ready Teddy“, „Good Golly, Miss Molly“, „Whole Lotta Shakin’ Goin’ On“, „Great Gosh A’Mighty“, „Slippin’ and Slidin’“, „Short Fat Fannie“. Wer diese Liturgie durchsteht, verlässt sie als Bekehrter. Besonders aber mit der explosiven Exposition von „Tutti Frutti“ wird der Pop-Gott angerufen; hier singt Little Richard mit Evangelisten-Drive. Es zeigt sich in seinen Dichtungen, es strahlt aus seinem Gesang: Der Meister fühlte sich berufen. Dass er später das Bühnenkostüm gegen die Priesterrobe eintauschte, war, wie er die Dinge sah, nur konsequent. Was seinen sensationellen Erfolg ausmache, wurde er gefragt, und er erklärte: „I’ve been really doing it. You know, the bible says ‚You shall know the truth and the truth will make you free.‘ I’ve been free.“

Womit man – Stichwort Freiheit – auch fast schon wieder beim Gesamtgesellschaftlichen und unser aller Schicksal ist. Nur: Was hat ein Popsong mit Privatfernsehen und Internet zu tun, mit Kommerz-Erotik-Shows wie „Tutti Frutti“ und mit

dem Untergang, in den wir, wie es heißt, mit Mann und Maus gerissen sind? Kann hier Musik denn hilfreich sein? Little Richard würde wohl antworten: Wer ein offenes Ohr für die Wahrheit hat, die in die Kunst der Popmusik gewoben ist, lebt unter einem anderen Himmel und kann nicht völlig untergehen. Kulturforscher und Musikliebhaber würden dann womöglich nicken und die Sache so zusammenfassen: Zu Beginn der Popmusik, in der Mitte des letzten Jahrhunderts, gab Little Richard eine Losung aus, die seitdem wächst und immer größer wird. Wer auf der Frequenz empfangen kann, auf der er sendet, trifft vielleicht auf ein Zauberwort, dem hebt die Welt zu singen an, dem ist der Alltag nicht mehr grau.

Dirk Blothner

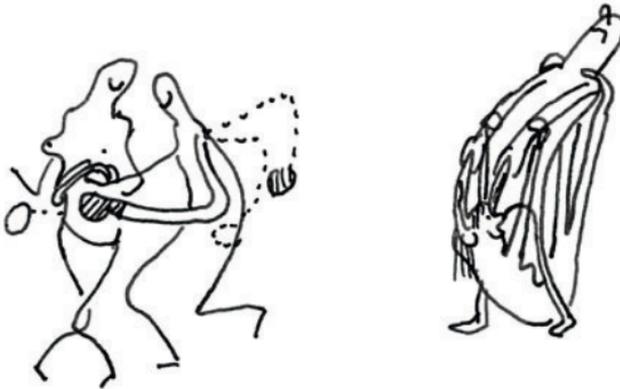
Hitchcock und Salber – Eine Freundschaft im Geiste?

Die „Theorie von Wahrnehmung und Imagination“ habe von Hitchcock mehr gelernt als die Geschichte des Filmemachens, meinte einmal der Autor und Cineast Georg Seeßlen. War Hitchcock demnach ein Psychologe? Womöglich etwa eine Art „Morphologe“?

Für die Morphologie bilden Film und Psychologie keine wirkliche Alternative. Der Film entfaltet sich seelenanalog und die Psyche ist filmisch. Das ist eine Verwandtschaft, die Wilhelm Salber in seinen Arbeiten wiederholt herausstellte. Film war für ihn ein Prototyp für die Gestaltungskünste des Seelischen und Filmkünstler wie Sergej Eisenstein, Charlie Chaplin oder Luis Buñuel – das sehen wir in seinen Veröffentlichungen – lenkten mit ihren außergewöhnlichen Werken seine Schritte in Richtung auf eine neue Sichtweise der psychischen Wirklichkeit. Als er 1977 seine bis dahin vorliegenden Schriften zur Psychologie des Films in einem Band herausgab, schrieb Wilhelm Salber: „Der Film stellt uns die Kunst seelischer Vermittlung und die Kunst als Vermittlung vor Augen; und er macht sie zugleich spürbar als eine ‚Bewegung‘, die uns Wirklichkeit in ihrem Hin und Her, in Dafür und Dagegen, von unten und von oben erfahren lässt.“

Wir stellen uns die Leistungen der Erneuerer oft als einsame, von ihrem Genius geleitete Denkarbeit vor. Doch wie Freud seine Theorien aus der täglichen Arbeit mit Patienten

und aus der Beschäftigung mit Kunst und Literatur entwickelte, so fungierte für Wilhelm Salber in den Anfangsjahren besonders der Film als Spiegel, vielleicht sogar als ein „Auge“ in jenem „Bildersturm“, den er gegen die Modelle des damaligen, psychologischen Mainstreams in Gang setzte. Wilhelm Salber war kein Denker im Elfenbeinturm. Er besaß den wachen Blick des Beobachters. Der ermöglichte es ihm, einen Job bei der Freiwilligen Bewertungsstelle des Films in Wiesbaden zu nutzen, um über die Einschätzung der vielen Filme, die er in dem Rahmen sehen musste, zentrale Kategorien einer Psychologischen Morphologie zu entwickeln. Seine Notizbücher aus jener Zeit lesen sich jedenfalls wie Versuche, sich über die Analyse von Filmen an diejenigen Kategorien des Seelischen heranzuarbeiten, die sich in den Jahren darauf zu einer neuen Theorie vom Seelischen entwickeln sollten: der Psychologischen Morphologie. Salber war



nicht allein. Er verstand die Filmkünstler als „Kollegen“, die auf demselben Gebiet tätig waren wie er. Sie taten es nur mit anderen Mitteln. Aber während er sich zu vielen hervorragenden Filmmachern immer wieder äußerte und auch Arbeiten zu ihren Filmen verfasste, liegt zu dem Werk von Alfred Hitchcock nicht eine Veröffentlichung von Wilhelm Salber vor. Die folgenden Abschnitte werden zeigen, dass aller Wahrscheinlichkeit nach Hitchcock dennoch zu seinen engen Weggefährten nicht nur in den frühen, sondern auch in den späten Jahren gehörte.

Wirkungsprozesse

Hitchcock hatte schon in jungen Jahren verstanden, dass das menschliche Leben in einer Wirkungswelt stattfindet. Im Kreis von Freunden einmal gefragt, für wen er Filme mache, antwortete er, er mache sie für „die Presse“. Es dauerte eine Weile bis seine überraschten Zuhörer ihn verstanden: Im Filmgeschäft haben letztlich die Produzenten die Macht über künstlerische Entscheidungen. Selbst als erfolgreicher Filmmacher kann man nicht immer machen, was man will. Will man hier eigene Vorstellungen durchsetzen, muss man eine Hausmacht aufbauen. Es gilt, Multiplikatoren einzuschalten, die die Macht des Filmmachers in der Welt der Wirkungen vergrößern. Aus diesem Grunde platzierte Hitchcock in den meisten seiner Filme etwas, was der Filmkritik Anhaltspunkte für „kluge Gedanken“ gab. Oft waren das gut versteckte Hinweise auf psychoanalytische Sexualsymbolik. Viele Kritiker waren stolz, dass sie diese Anhaltspunkte entdeckten, und

damit grundsätzlich positiv auf den zu besprechenden Film eingestellt.

Hitchcock verstand etwas von der Psychologie der Filmkritiker, aber auch des Marktes. Die Cameo-Auftritte (Hitchcock erschien für ein paar Sekunden höchstpersönlich in einer Szene), die er ab *The Lodger* (1927) in seine Filme einbaute, und später die skurrilen Einführungen zu seinen TV-Produktionen waren ein Mittel, seinen Einfluss in der Öffentlichkeit zu vergrößern. Die Zuschauer machten sich einen Sport daraus, den dicklichen Mann im schwarzen Anzug zu entdecken und seinen Auftritten zuzusehen. Dann erzählten sie anderen von ihren Beobachtungen. Es entstand das Bild eines unauffällig-exzentrischen Regisseurs, das schließlich Millionen von Menschen einbezog – auch solche, die seine Filme niemals gesehen hatten. Dieser hohe Grad an Bekanntheit – das war die Absicht – gab Hitchcock mehr Freiheit, Filme zu realisieren, die ihn wirklich interessierten. Hitchcock wusste, dass er gute Filme machen konnte. Doch er war sich auch darüber im Klaren, dass er auf einem wesentlich durch Gesetze des Marktes und des Geldes bestimmten Feld tätig war. Dem einflussreichen französischen Filmkritiker George Bazin sagte er einmal, sein Ziel sei es, unter den Bedingungen eines die Schaffung von Kunst erschwerenden Filmgeschäfts „hochqualitative Filme“ hervorzubringen.

Vor allem aber verstand Hitchcock etwas von Filmwirkungsprozessen. In Zusammenhang mit seinem Werk diskutierte Begriffe wie „Suspense“, „Überraschung“ oder „McGuffin“ verweisen auf sein nicht nachlassendes Bestreben, mittels Film für die Zuschauer unterhaltsame, weil

spürbare Wirkungsprozesse zu gestalten. Von einem französischen Bewunderer einmal nach seinem stärksten Anliegen als Filmmacher gefragt, antwortete er: „To put the audience through it.“ Die Zuschauer sollten durch etwas hindurchgehen, sie sollten ein Erlebnis vermittelt bekommen, einen Zusammenhang, den sie unmittelbar an Wirkungen erfahren können. Es kam ihm auf die Dramatik, Wendigkeit und Gespanntheit dieser Wirkungsprozesse an. Auf diesem wirkungspsychologischen Ansatz baute sein beispielloser Erfolg. Und diesen Aspekt des Films, nämlich die mit ihm verbundenen Erlebensprozesse, stellte auch Wilhelm Salber in das Zentrum seiner jahrzehntelangen Filmforschung.

Bilder als Werksteller

Der französische Philosoph Gilles Deleuze war der Auffassung, Hitchcocks bevorzugter Gegenstand sei das „l’image mentale“ gewesen. Damit spricht er an, dass es in den Filmen des Altmeisters weniger um die sichtbaren Handlungen, die gesprochenen Worte, sondern vielmehr um die unsichtbaren, psychischen Bildzusammenhänge geht, die das Handeln und Sprechen ausrichten. So wie Salber wusste auch Hitchcock: Die psychischen Bilder sind die Wirkungszusammenhänge, die alles machen, von denen alles abhängt. Es ist charakteristisch für seine Filme, dass sich in kleinen Anzeichen ein unsichtbarer, aber wirksamer Bildzusammenhang zum Ausdruck bringt. An derart gestalteten Szenen ist ein (echter) Hitchcock-Film sofort zu erkennen.

Man kann nicht sagen, dass Hitchcock diese Art der filmischen Erzählung erfunden hätte, aber er hat sie methodisch in das Zentrum seines Schaffens gestellt und perfektioniert. In fast jeder Szene geht es um etwas, was als solches nicht sichtbar ist. Wenn zum Beispiel Marnie („Tippi“ Hedren) in dem gleichnamigen Film von 1964 im Sekretariat des Rutland-Verlages mit ihrer Kollegin spricht, machen Blicke, von der Kamera herausgehobene Gegenstände, inszenierte Verzögerungen in den Bewegungen den Zuschauern unmittelbar spürbar, dass sie zwar ihrer Arbeit nachgeht, vor allem aber ihren nächsten Raubzug vorbereitet. Keine der anderen Figuren, nur die Zuschauer bekommen es mit: Die im Blick der Kollegen so ruhig und freundlich an ihrem Schreibtisch arbeitende Marnie beabsichtigt, den Tresor der Firma leer zu räumen. Diesen an sich unsichtbaren, aber in kleinen Anzeichen als wirklich zum Ausdruck kommenden Bildzusammenhang zu beobachten und zu verspüren, macht den Reiz von Hitchcocks Filmen aus.

Überlebenskampf

Das führt zu einem weiteren, psychologischen Ansatzpunkt, den Salber und Hitchcock teilten. Der Filmemacher erzählte gerne Kriminalgeschichten. Nicht weil er fasziniert vom Verbrechen war, sondern weil kriminelle Coups es in einer durch Moral, Recht und Ordnung geprägten Welt schwer haben durchzukommen. Überall droht Gegenwehr, Entdeckung. Zufällige Beobachter werden misstrauisch, Sicherungsmaßnahmen stellen sich in den Weg. Ordnungshüter setzen sich



in Gang, wenn jemand auf die Untaten aufmerksam wird, und Sanktionen sind dazu geeignet, die kriminelle Energie einzuschränken. Wir wissen, dass es nicht immer so ist, aber idealerweise steht die gesamte Kultur bereit, um das Verbrechen im Keim zu ersticken. Für Hitchcock bedeutet dieser Antagonismus eine hervorragende Gelegenheit, den universalen Überlebenskampf seelischer Gestalten zu thematisieren und sein Publikum in ihn einzubeziehen.

Der Thriller *Bei Anruf Mord* (1953) verwickelt auf eine solch überzeugende Weise in die Planung, Belastung und Verkehrung eines Gattenmordes, dass die Zuschauer streckenweise gar nicht anders können, als um das Durchkommen der sich ausgliedernden und entfaltenden Mord-Gestalt zu bangen. Darüber hinaus erzählte Hitchcock gerne Geschichten von Menschen, die unter falschen Verdacht geraten, darüber in ihrer Integrität bedroht werden und sich aus solchen Situationen wieder zu befreien suchen. Im Erleben der Zuschauer formt sich auch auf diese Weise der Überlebenskampf einer Gestalt aus, den Hitchcock in allen Variationen durchzuspielen wusste. Es gibt mehr komische Versionen dieser Sorte wie bei *Jung und unschuldig* (1937) und *Der unsichtbare Dritte* (1959), aber auch überaus bedrückende wie bei *Der falsche Mann* (1956). In diesen und vielen anderen Filmen war Hitchcock – ähnlich wie Wilhelm Salber in seinen metapsychologischen Schriften – darauf aus, den universalen Überlebenskampf des Seelischen mit filmischen Erzählformen in das Zentrum der Aufmerksamkeit zu stellen: Was sich in der Unruhe der Wirklichkeit zu einer Gestalt ausformt, wird von spannungsvollen Wirksamkeiten infrage gestellt und sucht sich ihnen gegenüber zu erhalten.

Gestaltbrechung

Wenn wir schon die Metapsychologie ins Spiel bringen, dann soll auch das folgende, von beiden geteilte Konzept angesprochen werden: Gestaltbrechung. Für Hitchcock war es keine Frage, dass die Menschen mit offener Gewalt einander

häufig das Leben zur Hölle machen. Er hat zwei Weltkriege miterlebt und wurde als dickes Kind oft genug gehänselt. Doch seinem feinen Blick entging es nicht, dass über physische Auseinandersetzungen zwischen den Menschen hinaus ein zwar nicht unmittelbar sichtbarer, aber doch wirksamer „Dauerkrieg“ stattfindet. Denn wenn seelische Gestalten auf ein Überleben (s.o.) aus sind, kollidieren sie notwendig mit anderen seelischen Gestalten, die dasselbe Ziel verfolgen. Hitchcock wusste darum und machte in den meisten seiner Filme erfahrbar, wie die psychischen Unternehmungen einander in die Quere kommen, zu verdrängen suchen, sich darüber aufplustern oder verändern. Er sah Gestalt-Brechung im Sinne eines Krieges der seelischen Unternehmungen als ein universales Problem der psychischen Wirklichkeit an und spielte sie, ähnlich wie den psychischen Überlebenskampf, in seinen Filmen in unzähligen Varianten durch.

Nehmen wir zur Veranschaulichung ein Beispiel aus *Eine Dame verschwindet* (1938). Im Speisewagen eines Fernzuges sitzen an einem Tisch eine ältere und eine jüngere Dame. Sie haben sich Tee bestellt. Am Nebentisch haben es sich zwei Herren bequem gemacht und sind in ein Gespräch über Cricket vertieft. Der eine hat aus der auf dem Tisch stehenden Zuckerdose ein paar Stückchen herausgenommen und stellt mit ihnen einen kritischen Spielstand nach. Die ältere Dame am Nachbartisch hat ein anderes Problem. Damit die Alltagsgestalt „Teetrinken“ ‚überleben‘ kann, braucht sie ein paar Stückchen Zucker. Es ist den beiden Männern anzusehen, dass die Unternehmung, die sie ausrichtet – nämlich das spannende, fiktive Cricket-Spiel – in dem Moment in sich

zusammenfällt, in dem die Dame vom Nachbartisch darauf besteht, in den Besitz der Zuckerdose zu kommen. Das „Tee-trinken“ der beiden Frauen hat das „Cricket-Spiel“ der beiden Männer zerstört. Gestaltbrechung im Alltag. Hitchcock liebte es, dieses alltägliche „homo homini lupus“ mit mehr oder weniger starkem Augenzwinkern erfahrbar auf die Leinwand zu bannen.



Psychästhetik

Es ist nicht möglich, an dieser Stelle die vielen anderen, morphologischen Konzepte in Hitchcocks Lebenswerk aufzuspüren. Aber wir können davon ausgehen, dass sein gesamtes Schaffen auf die eindrucksvolle Inszenierung von Konstruktionszügen der psychischen Wirklichkeit aus war. Unermüdlich suchte er nach Erzählstoffen, die sich dazu eigneten, seiner – durchaus im Sinne Wilhelm Salbers – psychästhetischen Seherfahrung ein Ausdrucksfeld zu geben. Ein „MacGuffin“ war für Hitchcock ein Gegenstand oder ein Name, um den sich in einem Filmplot scheinbar alles dreht. In *Der unsichtbare Dritte* ist der MacGuffin ein Mann namens Kaplan, nachdem alle suchen – obwohl er gar nicht existiert. Aus solch einem rätselhaften Moment lassen sich viele komische oder spannende, immer aber höchst unterhaltsame Momente gestalten.

Manchmal drängt sich der Eindruck auf, dass für Hitchcock die erzählte Geschichte im Ganzen die Funktion eines solchen MacGuffin erfüllt. Ein Paradebeispiel bildet *Der Fremde im Zug* (1950). Der Anfang dieses kurzweiligen Schaustücks zeigt zwei Paar unterschiedliche Männerschuhe und Hosenbeine auf dem Weg durch einen Bahnhof. Schließlich kommen sie im Abteil eines Zuges an und die Kamera wandert erst jetzt nach oben und enthüllt ihre Gesichter. Aus dem formalen Prinzip der zufälligen Überkreuzung entfaltet sich nun die gesamte Geschichte. So wie hier waren es weniger die Figuren, die Hitchcock interessierten, er hatte die geometrischen Muster und ästhetischen Formen im Blick, die ihre Bewegungen leiten, ihr Schicksal bestimmen.

Wenn man Hitchcocks Filme aufmerksam in den Blick nimmt, bleibt man an vielen Szenen hängen, in denen er die Handlungen der Figuren mit Momenten universaler Ästhetik unterlegt hat. Sehr eindrucksvoll ist das zu beobachten, wenn in *Vertigo* (USA 1959) James Stewart zum ersten Mal auf Madeleine, das Objekt seiner Obsession, stößt. Hitchcock inszeniert und schneidet diesen Moment in einer Art und Weise, dass das Vorbeigehen der Frau vor der roten Tapete des Restaurants dem Zuschauer wie ein schmerzhaft-schöner Sonnenaufgang vorkommen muss. In *Topaz* (USA 1969) macht er durch das Arrangement des lilafarbenen Kleides von Karin Dor einen Moment „sichtbar“, in dem die „Seele“ aus dem Körper der just ermordeten Frau zu fließen und sich wie eine Blüte auf dem Fußboden auszubreiten scheint. Das sind Bilder, deren ästhetische Kraft sie zu herausgehobenen Ikonen von Hitchcocks Filmkunst macht.

Mit einem solchen Verständnis von Film entsprach Hitchcock nicht immer den Erzählformen des klassischen Hollywood. Vielmehr berührte er damit manches Anliegen der modernen Kunst. Und Hitchcock war sich selbst darüber im Klaren: „Ich halte mich nicht für maßlos, was den Inhalt betrifft. Ich bin nur maßlos in Hinblick auf dessen Bearbeitung. Ich würde mich selbst mit einem abstrakten Maler vergleichen. Mein Lieblingsmaler ist Paul Klee.“ Paul Klee ist nun ein Künstler, den wir in Salbers Werk überall entdecken können. Er liebte insbesondere seine Zeichnungen, die banale Vorgänge des Lebens auf kunstvolle Konstruktionen hin durchlässig machen. Die Zeichnungen aus Salbers Händen in diesem Heft können das bestätigen. Und was sind die

oben skizzierten Szenen aus Hitchcocks Filmen anderes als das Sichtbarmachen einer universalen Ästhetik in banalen Situationen menschlichen Handelns?

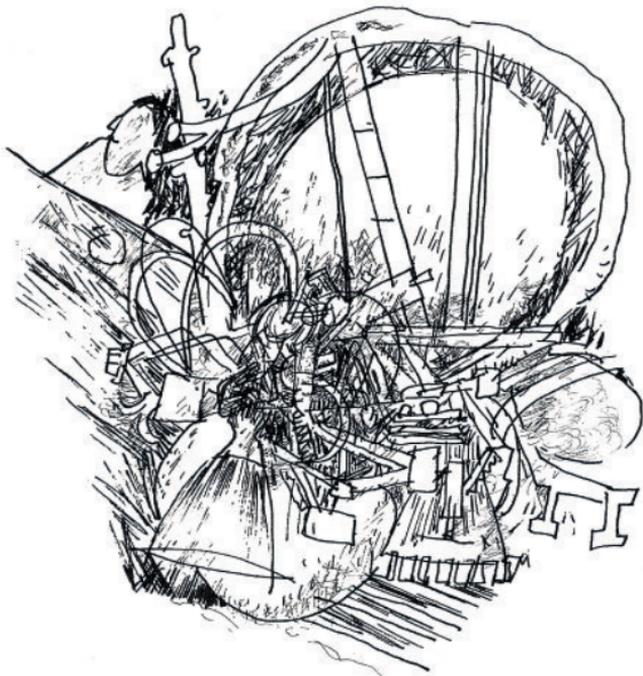
Vielleicht waren es die Bilder von Paul Klee und die Filme von Alfred Hitchcock, die Wilhelm Salber darin bestärkten, auch bei seinen Untersuchungen des menschlichen Alltags nach universalen Mustern im Gemenge zu suchen. So war zum Beispiel das morgendliche Aufwachen für ihn kein gehirnphysiologischer Vorgang, sondern eine Alltagsform, in der jeden Tag aufs Neue ein Weltuntergang (die Nachtfiguration verliert an Einfluss) und eine „Weltschöpfung“ – unterstützt von den Regulationsformen des Tages stellt sich das Wachleben wieder her – miteinander ringen. Ähnlich wie Hitchcock in den menschlichen Handlungen sah Wilhelm Salber im Alltag ausgedehnte „Gebilde“ am Werk, oft auch „geometrische Figürchen“. Nicht zuletzt aber waren es für Wilhelm Salber die Märchen als Bilder gesehen, die sich in Lebensgeschichten und in der Kulturentwicklung als strukturierende Muster zum Ausdruck brachten. Hitchcock hätte auf der Grundlage seiner Psychologie noch viele Filme machen können.

Schluss

Ist es denkbar, dass Wilhelm Salber zentrale Modelle seiner Psychologischen Morphologie im Austausch mit Hitchcocks Filmen entwickelte? Für sich genommen mutete eine solche Feststellung etwas schräg an. Man soll geniale Menschen nicht in einen Koffer stecken. Wenn man aber Alfred

Hitchcock in eine Reihe stellt mit den vielen anderen modernen Künstlern, die Wilhelm Salber gerne aufgriff – Picasso, Cézanne, Dalí, Twombly, Eisenstein, Buñuel, Bergmann etc. – dann kann man doch die Auffassung vertreten, dass Salber auf den Schultern dieser seiner „Kollegen“ stand und ihre Arbeiten immer mal wieder darauf hin befragte, was sie über die Morphologie, die universale Psychästhetik der Wirklichkeit zu sagen haben.

Wilhelm Salber war nicht allein. Ebenso wenig wie diese Künstler allein waren. Die Bilder, die wir uns heute von der Wirklichkeit machen, greifen andere Bilder, Bilder von anderen auf. So wie das Seelische nichts ist ohne die gegenständliche Welt, so ist auch der Psychologe nichts ohne die anderen Versuche, den Fluss der Wirklichkeit auf Bilder oder – wie der Film – in Bildentwicklungen zu bannen. Ein Mann allein vermag nichts in dieser Welt. Aber er kann die Welt bewegen, wenn er ihm gemäße Weggefährten findet.

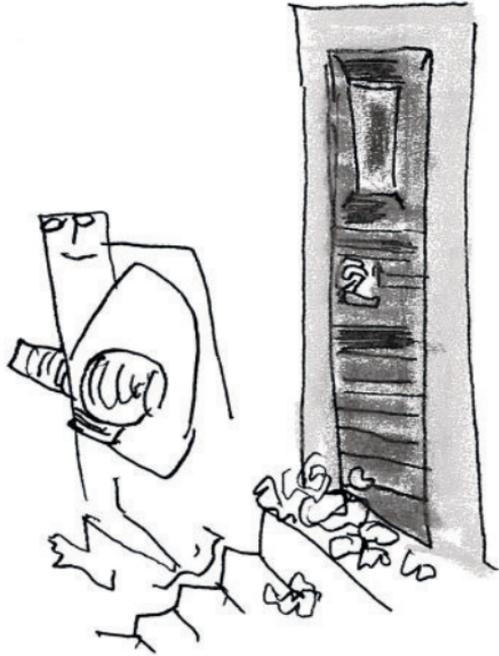


Wolfram Domke

Die Tür als Seelenmechanismus

Eine kleine Vorbemerkung, um nicht ‚mit der Tür ins Haus zu fallen‘. Von Anfang an und bis jetzt anhaltend entfaltet der Gegenstand „Tür“ sehr gegensätzliche Wirkungen bei mir. Mal erscheint er ganz profan und in seiner Selbstverständlichkeit kaum der Rede wert; mal besonders tiefgründig und fast schon so universal, dass er dicke Bücher füllen könnte. Der vorliegende Beitrag ist der Versuch, eine Behandlungsform zwischen diesen Extremen zu finden.

1. Zur Vorgeschichte. Vor zwei Jahren bezogen wir im Hohenloher Land ein ungewöhnliches Ferienhaus, das früher einmal die Werkstatt dreier Schreinerbrüder gewesen war. Darin hatten sie ihr ganzes Arbeitsleben lang Fenster und vor allem Türen aus Holz gefertigt für die Häuser der dortigen Gegend. Sie ist noch heute sehr dünn besiedelt und so wunderte es, wie die drei Brüder mit ihren Familien von dieser Spezialarbeit hatten leben können. Nach ihrem Tod war der große, helle Innenraum urlaubsgerecht umgebaut worden, wobei einige alte Werkzeuge in dekorativer Auslage an seine frühere Funktion erinnern sollten. Dann gab es noch ein weiteres Souvenir aus der Vergangenheit, und das zog mich am meisten in seinen Bann. Angekettet auf einer Anrichte lag ein altes, großformatiges Buch: „Holztüren und Holztore in handwerklicher Konstruktion“ von Ulrich Reitmayer.



Die sichtlichen Gebrauchsspuren machten bald deutlich, es handelte sich um das Arbeitsbuch der drei Brüder. Beim Durchblättern der vielen, millimetergenauen Konstruktionszeichnungen wurde mir langsam klar, welche ungeahnte Baukunst in dem Allerweltsding ‚Türe‘ verborgen liegt. Und langsam dämmerte mir noch eine andere Einsicht, die sich in der selbstverständlichen Benutzung dieses Dinges ebenfalls verborgen hatte: Ein Leben ohne Türen – auch nur für einen Tag – ist kaum vorstellbar. Oder andersrum: Dass drei

Handwerkerfamilien allein vom Fenster- und Türbau leben konnten, erschien nun sehr wohl denkbar. Denn wie viele Türen öffnen und schließen wir täglich und was sind das für Türen? Zimmer- und Schranktüren, Wohnungs- und Haustüren, Auto-, Bus- und Bahntüren, Türen von Geschäften, Ämtern, Kneipen, Museen, Kinos, Arbeitsräumen u. v. m.. Erst ein vergessener oder verlorener Schlüssel macht vielleicht verstörend klar, wie sehr der Tageslauf immer wieder durch Übergangsstellen geht, die von einem offenen Geheimmechanismus reguliert werden, den wir ‚Tür‘ nennen. Er hilft nicht nur, den Übergang von geographischen Räumen zu regulieren, sondern auch, den Übergang von verschiedenen Zeit-Räumen des Tages – seine Stundenwelten oder Handlungseinheiten. Dazu später mehr.

2. Was ist das für ein Mechanismus? Ein Blick in das erwähnte Buch belehrt über die grundlegenden Aufgaben der Türe. Sie „dient als Zugang und Abschluss des Gebäudes und des Raumes. Ihre Anordnung, Zahl und Größe müssen dem wirklichen praktischen Bedürfnis entsprechen, ihre Größe zugleich im richtigen Verhältnis zum Gebäude oder Raume stehen, wobei die maßstäbliche Wirkung der Türe zu bedenken ist. Ihre Anordnung, Konstruktion und Gestaltung sind unter Berücksichtigung ihrer Lage, ob Außen- oder Innentüre, und nach Zweck und Bedeutung des Gebäudes oder Raumes zu bestimmen. Ungünstig verteilte Türen beeinträchtigen die Raumwirkung und die Benutzbarkeit des Raumes und bringen Verlust an wertvoller Stellfläche. Unnötig viele wie auch zu große Türen zerstören eine geschlossene Raumwirkung

und bringen ebenfalls Verlust an Stellfläche für Möbel. Innentüren und besonders Außentüren haben nicht nur zweckdienlichen, sondern auch ästhetischen und baukünstlerischen Anforderungen zu entsprechen“.

Mit diesen Worten beginnt also ein 70 Jahre altes Fachbuch zum Holztürenbau und es erstaunt einigermaßen, wie morphologisch diese Worte klingen. Ganz selbstverständlich ist von Anordnung, Konstruktion und Gestaltung die Rede, von richtigen Verhältnissen, von maßstäblichen und ungünstigen Wirkungen und sogar von ästhetischen und künstlerischen Anforderungen. Es ist ja eine Sprache, die für Handwerker verständlich sein wollte und diese praktische Absicht hat es offensichtlich auch erfüllen können. Wie kommt es dann, dass die sehr ähnliche Sprache der Morphologie im Bereich der Psychologie als schwer verständlich gilt? Spannend erscheint auch die Frage, woher diese frappierende Ähnlichkeit der ‚Fachausdrücke‘ stammt. Die Vermutung legte sich nahe, handwerkliche und psychologische Konstruktion der Türe könnten womöglich etwas genuin Morphologisches gemeinsam haben.

3. Gemeinsames zeigt sich zunächst daran, dass jede Tür die ‚universalen‘ Konstruktionsprobleme von ‚fest und beweglich‘, von ‚offen und geschlossen‘ zu lösen hat. Deshalb gibt es beim Türbau eine stabile Zarge, die unverrückbar in der Maueröffnung verankert wird und über die Angeln das Gewicht der Tür trägt. Die Türangeln haben neben der tragenden Funktion auch eine Drehaufgabe: Sie machen das rechteckige Türblatt – in einem bestimmten Radius – schwenkbar.



So ist die Türkonstruktion in gewisser Weise eine mobile Quadratur des Kreises. Viele Gliedzüge müssen kunstvoll ineinandergreifen, damit die gewünschte Funktion reibungslos abläuft. Schleifende oder klemmende Türen machen Behinderungen des Übergangs deutlich, wobei das ‚Verklemmte‘ längst auch zum Ausdruck seelischer Selbstbehinderungen geworden ist. Die Tür ist Tür und immer auch Symbol für mehr und anderes. Das gilt genauso für Klinken und Schlösser, die –

ähnlich einer Hand – ausführende Organe für zulassende und abwehrende Gestalttendenzen sind. Eingebaute Fenster sind so etwas wie die ‚Augen‘ der Tür.

Das ermöglicht nun verschiedene Bewegungen ‚zwischen Tür und Angel‘, mit denen sich auch das Verhältnis von Drinnen und Draußen verschieden ausgestalten lässt. Je nach Bedarf kann es strikt getrennt und undurchlässig gehalten werden oder sperrangelweit offen stehen für freiere Übergänge. Das Interesse an Zwischenformen des Übergangs zeigt sich in ‚Sondermechanismen‘ wie der Schiebe-, Schwing- oder Ziehharmonikatür. Die Drehtür, die um eine feste Mittelachse kreist und fortlaufend Wirkungsräume öffnet und schließt, verinnerlicht und entäußert, voranbringt und zurückstellt, wurde ja schon durch Viktor von Weizsäcker als Zentralbild für seelisches Funktionieren in die Psychologie eingeführt. Einen ähnlichen Stellenwert haben die „Drehfiguren“ für die Morphologie, da sie Gestalt und Verwandlung des seelischen Geschehens anschaulich in eins bringen können.

Hier wird nun deutlich, was das psychoanalytische Konzept der Abwehrmechanismen aus morphologischer Sicht schwierig macht. Wenn schon das Handwerkerbuch die Tür als „Zugang und Abschluss“ beschreibt, dann will auch aus psychologischer Sicht nicht recht einleuchten, wie seelische Mechanismen nur in eine Richtung wirken sollen. Bei der Verdrängung als radikalstem Abwehrmechanismus scheint das ja zu stimmen. Mit dem Unbewusst-Machen bestimmter Gestaltregungen wird denen zweifellos die Haupttür zur Gesamtzirkulation des Seelischen verschlossen, aber gibt es

nicht gleichzeitig jene machtvolle und seltsame Wiederkehr des Verdrängten? Bedient diese sich nicht genauso seelischer ‚Hintertürchen‘ wie etwa die Reaktionsbildung oder die Verkehrung ins Gegenteil, die durch bloßen Vorzeichenwechsel seelischer Wertigkeiten dem Abgewehrten doch wieder Einlass ins offizielle Geschehen verschaffen? Die Sublimierung als später Abwehrmechanismus kann seelische Undinge in hoch angesehene Kunstwerke verwandeln – ist das immer nur Abwehr?

4. Alle Abwehrmechanismen sind auf verschiedene Weise also auch Zulassungsmechanismen; vielleicht sollten sie deshalb besser ‚Seelentüren‘ genannt werden. Über ihre jeweiligen Drehgrenzen helfen sie zu regulieren, was in den seelischen Umsatzkreis hineindarf, was draußen bleiben muss und was in verwandelter Form doch wieder Zutritt erhalten kann. Die ‚Seelentüren‘ selber aber sind weder drinnen noch draußen, sondern beides in einem oder „allseitig“, wie Erwin Straus die Wände und Türen als Grenzen unserer Zimmer charakterisiert. Im Handbuch des Aberglaubens finden sich auf über 20 Seiten eine Vielzahl von Bräuchen und Ritualen rund um diese ‚Allseitigkeit‘ der Tür. So darf die angeschnittene Seite eines Brotes nicht der Türe zukehren, weil sonst der Segen aus dem Haus ginge. Auch darf das Messer nicht mit der Spitze nach der Türe gelegt werden, und beim Buttern muss man der Türe den Rücken zukehren, sonst buttert man sich den Nutzen zur Türe hinaus. Wenn Webe aus dem Webstuhl genommen wird, darf niemand durch die Türe gehen, weder hinein noch hinaus. Ein Fremder muss zur gleichen Türe wieder

hinausgehen, durch die er eintrat, sonst nimmt er das Glück mit. Wenn die Tür einmal von selbst aufgeht, dann tritt der Geist eines Verstorbenen ins Zimmer. Mit der Tür spielen, bedeutet Streit in der Familie. Das Abbrechen der Türklinke ist eine Todesvorbereitung.

Am 6. Januar werden die Anfangsbuchstaben der Heiligen Drei Könige mit geweihter Kreide über die Haus- oder Wohnungstüre geschrieben. Ein jährliches Schutzritual beim Übergang vom Alten zum Neuen, das sich bis in unsere Tage erhalten hat – in Köln natürlich ganz besonders. Aus morphologischer Sicht ist solcher Aberglaube keineswegs nur Ausdruck mittelalterlicher Unaufgeklärtheit. Vielmehr kann er eindrucksvoll daran erinnern, dass es in der seelischen Wirklichkeit keine bloßen Gebrauchsgegenstände gibt, deren Bedeutung sich allein im Funktionalen erschöpft. Die Funktion der Dinge ist untrennbar verbunden mit dem All-Tag des Seelischen und mit seinen universalen Verhältnissen. Das zeigt sich auch an einer eigentümlichen Tür-Tradition in Italien. Dort darf die Leiche eines Verstorbenen nicht durch die Haupttüre des Hauses hinausgebracht werden, sondern nur durch eine kleine Seitentür, die *porta di morti*, welche sonst verschlossen gehalten wird. In dieser architektonischen Einrichtung steckt eine komplette Seelen-Konstruktion mit Haupt- und Nebenbild für die Wirkungsräume von Leben und Tod. Auch wenn es dafür getrennte Türen gibt, so werden sie doch in einem Hausganzen zusammengebracht und beim Stellenwechsel der Grundverhältnisse können – und müssen – sie anders geschlossen oder geöffnet werden. Der Tod wird hier also keineswegs nur verdrängt, sondern in das Lebenshaus von vorneherein mit eingebaut.

5. Im Aberglauben deutet sich jener fantastische Realismus bereits an, der in den Märchen zu einer eigenen Kunstform weiterentwickelt wurde. In nahezu allen Märchen kommt an irgendeiner Stelle eine Tür vor – manchmal eher beiläufig, manchmal spielt sie auch eine zentrale Rolle. Das „Marienkind“ ist ein Beispiel dafür. Zwölf Türen des Himmelreichs darf ein Mädchen in Abwesenheit der Jungfrau Maria öffnen, nur die dreizehnte muss geschlossen bleiben. Als es auch diese öffnet und das später leugnet, muss es zurück auf die Erde und der Mund wird ihm verschlossen. Aus psychologischer Sicht geht das Märchen der Frage nach, unter welchen Bedingungen Gestalten sich öffnen und schließen, extrem ausweiten und drastisch einschränken lassen. Seltsamerweise kommt dabei ‚Unbedingtes‘ auf, was auch durchgespielt wird in der Zerreißprobe von ‚reden‘, ‚gestehen‘ und ‚schweigen‘, ‚leugnen‘. Im Verstummen zeigt sich letztendlich dann doch, wie erstaunlich lange das Seelische dichthalten kann.

Wenn nur eine von 13 Türen verschlossen bleiben soll und selbst das nicht wirklich gelingt, dann könnte der reizvolle Gedanke aufkommen, es einmal ganz ohne Türen zu versuchen, um etwas Bestimmtes aus der seelischen Gesamtzirkulation herauszuhalten. Das Märchen „Rapunzel“ lässt sich so lesen, als hätte es Interesse an diesem Gedankenexperiment. Im fast schon surrealistischen Bild eines Turmes im Walde ohne Treppe und Türe schließt eine Zauberin ein Kind ein, um es ganz für sich zu haben. Nur über ein Fensterchen hoch oben und die heruntergelassenen Haare kann die Zauberin zur einsamen Rapunzel gelangen. Dennoch steigt



das Heraus- und Fremdgehaltene der Wirklichkeit in Gestalt eines Königssohnes bei ihr ein. Das Fensterchen wird dabei wieder als ‚Hintertürchen‘ für den Zugang geheim genutzt und durch eine Fehlleistung dann doch verraten. Eine Umfunktionierung, die Einbrecher seit jeher mit Erfolg anzuwenden wussten, und die auch in Hitchcocks Film *Fenster zum Hof* eine mehrdeutige Rolle spielt. Wo es also keine Türen gibt, da können sie durch seelische Umstrukturierungen – auch von Zöpfen zu Leitern – neu entstehen.

Im Märchen „Der Wolf und die sieben Geißlein“ gibt es nur eine einzige Tür, aber sie wird zum Dreh- und Angelpunkt des ganzen Geschehens. Denn einerseits soll sie offen stehen für mütterlich-versorgende Bewegungen, andererseits soll sie für wölfisch-verschlingende Regungen geschlossen bleiben. Das könnte eine klare und eindeutige Regelung sein, doch die seelischen Verhältnisse sind nicht so klar und eindeutig; sie sind viel mehr im Übergang als es die Vorsicht des Getrennthaltens wahrhaben will. Mutter und Wolf haben beide die Geißlein zum Fressen lieb, aber es ist ein ‚Liebeszwang‘ mit verschiedenen Seiten: Die eine liebt die eigene Familiengestalt und will sie fütternd erhalten, die andere liebt die Veränderung dieser Gestalt und will sie auffressend umbilden. An der ‚allseitigen‘ Haustüre sprechen und ringen beide Richtungen miteinander, wehren sich als fremd ab und lassen sich nach bestimmten Aneignungsschritten auch wieder zu. Die Schließungstendenzen des Seelischen kommen genauso zu ihrem Recht wie seine Öffnungsdränge; Weggehen und Eindringen sind zwei Seiten einer Medaille. Hier entfaltet die Tür ihre ganze dramatische Wucht als seelisches ‚Übergangsobjekt‘.

6. Was also sagen Handwerkerbuch, Aberglaube und Märchen über die Wirkungsstruktur der Tür? Wenn Gestalten überleben wollen, dürfen sie sich weder ganz öffnen für Verwandlungen noch völlig hermetisch gegen sie machen. Was das heißt, hat sich gerade in den verschiedenen Wendungen der sogenannten Corona-Krise gezeigt. Gestalten brauchen zum Überleben einen Türmechanismus, der je nach Bedarf hilft,

ihren ‚Rand‘ zu halten oder ihn durchlässig zu machen für weitere Umsatzkreise des Seelenbetriebes. Die Paradoxie der ungeschlossenen Geschlossenheit scheint somit das Erste und Letzte zu sein, was sich dazu aus psychologischer Sicht sagen lässt. Morphologisch ist das eine Binsenweisheit, doch für alltägliche Anwendungen erscheint sie meist zu kompliziert und unpraktisch. Ein altes Berliner Gedicht beweist das Gegenteil, indem es sich einen erstaunlich einfachen Reim auf genau diese Paradoxie macht:

Ick sitze hier und esse Klops / Uff eenmal kloppt's / Ick kieke, staune, wundre mir / Uff eenmal jeht se uff, die Tür / Nanu, denk ick, ick denk nanu / Jetzt isse uff, erst war se zu / Ick jehe raus und blicke / Und wer steht draußen? Icke!

In dieser komischen Profanlyrik ist viel von einem ‚Ich‘ die Rede, das offenkundig alles andere ist als eine feste Einheit. Es sitzt drinnen und steht doch draußen vor sich selber, es kann zugehen und sich aufmachen, es ist allseitig – wie eine Tür! Gegenwartsliteratur und Bibel äußern sich ähnlich: „Das sogenannte Ich ist nichts als eine Schwingtüre, durch die der Atem ein- und ausgeht“ (Mariana Leky, *Was man von hier aus sehen kann*). Und im Neuen Testament findet sich das schlicht-ergreifende Jesus-Wort „Ich bin die Tür“ (Joh. 9, 10). Die Tür taugt demnach sowohl als Bild wie auch als omnipräsente Vergegenständlichung des Seelischen im Kulturalltag. Das geht aber nur, wenn das Seelische ausdrücklich als Übergangsstruktur verstanden wird, womit zum Schluss das Genuin-Morphologische von Tür und Seelischem benannt wäre. Beide haben und sind eine paradoxe Übergangskonstruktion.



So! – Damit sollen die Erörterungen nun enden. Nicht ganz, denn dieses unscheinbare ‚so‘, das der Alltag hier und anderswo oft im Munde führt, möchte wie Inspektor Columbo kurz vor Tür-Schluss „noch eine Frage“ aufwerfen. Das meist kurz und imperativ ausgesprochene „so!“ wird gerne am Ende und Anfang unserer täglichen Handlungseinheiten eingesetzt. Da wirkt es wie eine Tür, mit der ablaufende Stundenwelten geschlossen und neu beginnende eröffnet

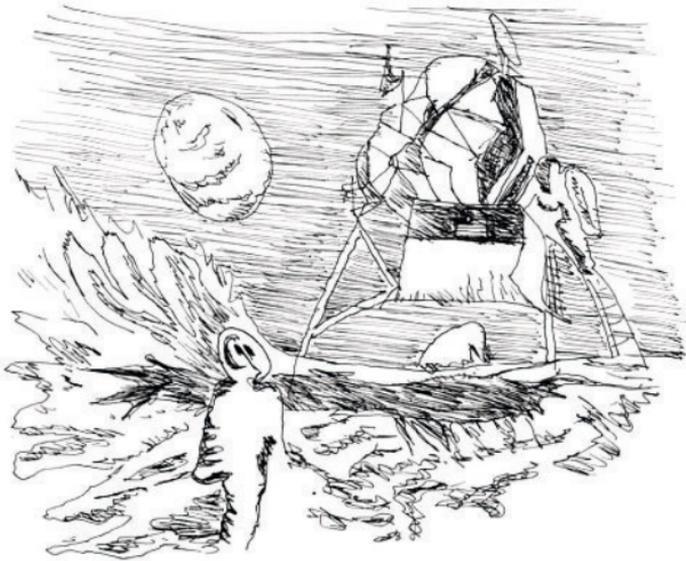
werden können. Natürlich gibt es noch andere solche Worte wie etwa „hallo“ und „tshüss“. Entscheidend für den hier verfolgten Zusammenhang ist der Türcharakter dieser Worte und von Worten ganz allgemein. Er sorgt in grundlegender Weise für das allmähliche Erschließen und Verschließen seelischer Wirklichkeiten beim Reden. Im Märchen „Ali Baba und die vierzig Räuber“ sind es jeweils drei Worte, welche die Schatzhöhle des Seelischen auf- oder zumachen können: „Sesam, öffne dich!“ und „Sesam, schließe dich!“. Hier gibt es wie bei Rapunzel keine Tür im dinglichen Sinne, es sind ‚nur‘ Worte und doch wirken sie ganz analog. Auch Worte sind also Türen – Zaubertüren, wenn es die passenden sind.

Wilhelm Salber

Chancen und Begrenzungen des Faktischen

Kann die Psychologie etwas sagen zu Thesen über den Menschen, über die Wirklichkeit oder über eine Epoche? Das ist eine Frage, über die nachzudenken das Buch von Pawek über das „Optische Zeitalter“ allen Anlass gibt. Es fällt nicht schwer zu erkennen, dass solche Thesen nicht direkt bewiesen oder abgelehnt werden können; in der Formel vom „Optischen Zeitalter“ verdichtet sich zu viel, und Paweks Hypothese ist so komplex und zugleich „abstrakt“, dass man von einzelnen Erfahrungen, von linearen Experimenten oder Tests her nicht dafür und nicht dagegen sagen kann. Um psychologisch etwas darüber aussagen zu können, muss man nach einem Ansatz suchen, der die Aussagen von Pawek so umgestaltet, dass eine Stellungnahme möglich ist, die mit den Mitteln der Psychologie erarbeitet werden kann.

Als ein derartiger Ansatz bietet sich der Begriff des Faktischen an. Er spielt eine zentrale Rolle in Paweks Überlegungen und kann als eine faire Diskussionsbasis dienen. Denn es wäre unfair, von traditionellen Auffassungen der Psychologie auszugehen und Aussagen über die „Bildtypen“ durch einen Aufweis sog. Begriffswidersprüche abzutun, weil „nicht sein kann, was nicht sein darf“. Es wäre unpsychologisch, weniger auf das Gemeinte zu achten, als dem Zwang von Begriffskonstruktionen zu folgen, die ja eigentlich von Pawek in ihren Grundzügen angegriffen werden. Im „Faktischen“ kristallisieren sich Probleme, die sowohl für



eine Stellungnahme zu den Thesen Paweks über „Bildtypen“ und „Denkformen“ bedeutsam sind als auch für die psychologische Ansicht über das, was seelisch da ist; darüber hinaus hat das Ganze zu tun mit Grundfragen einer Wissenschaftstheorie der Psychologie.

Die Beschreibung des Bildtypus „Life-Photo“ und des „Faktischen“ bei Pawek haben in psychologischer Sicht vieles für sich. Das zeigte sich bei Untersuchungen, die wir zu diesem Thema anhand von Bildern aus Paweks „Totaler Photographie“ und aus der „Weltausstellung der Photographie“

durchführten. Beschreibungen sind Gestaltungen von „Befunden“ oder „Fakten“ des „Erlebens“; ohne sie ist ein Verstehen seelischer Gegebenheiten und Zusammenhänge nicht möglich. Die Beschreibung drängt jedoch darauf, in eine übergreifende Ordnung überzugehen, die Grundprinzipien der erfahrenen Wirklichkeit herausstellt. Hier liegt offenbar eine Schwierigkeit bei der Interpretation des „Life-Bildtypus“ oder des „Faktischen“; das zeigt sich bei Diskussionen darüber, wenn festgestellt wird: „Ich kann keine Ordnung in das Ganze bringen“. Die Konfrontation mit solch komplexen Zusammenhängen erschwert ein Verständnis. Das darf man jedoch nicht für sich als einen Gegenbeweis ansehen, eher schon als eine Aufforderung, sich in die Sache, so wie sie ist, noch mehr zu vertiefen. Psychologisch betrachtet sieht es daher so aus: Was beschrieben wird, charakterisiert ein „Faktum“ – das Problem, das sich stellt, ist ein echtes und faszinierendes Problem. Der umfassende Ordnungsansatz ist unklar; Pawek versucht, seine Sicht herauszuarbeiten, und verstrickt sich dabei immer wieder in den konventionellen Begriffsaufspaltungen von Kunst und Natur, Subjekt und Objekt, Schöpferischem und Gegenstand, Geist und Nicht-Geist.

Welche Ordnungsgesichtspunkte kann nun die Psychologie herausarbeiten, die dazu verhelfen können, das „Faktische“ von Grundprinzipien der seelischen Realität her zu verstehen? Darum geht es, wenn die Frage gestellt wird, ob spezifische seelische Prinzipien oder Bedingungen wirksam werden, wenn „Faktisches“ sich „einstellt“. Darum geht es, wenn die Frage gestellt wird, ob das „Faktische“ für sich da

ist und sich im Seelischen als etwas „Autonomes“ ausbreiten kann. Mit Recht vertritt Pawek die Ansicht, es sei nicht seine Aufgabe, psychologisch zu untersuchen, wie das von ihm beschriebene „Faktische“ möglich ist. Für die Psychologie ergibt sich jedoch notwendig die Frage danach, worauf die Beschreibung verweist, und die Frage, wie das Ganze „technisch“ möglich ist: Wie „funktioniert“ hier das seelische Geschehen?

Bei der Beantwortung der ersten Frage wird sichtbar, dass sich im Seelischen verschiedenartige komplexe Formen finden, die gleiche Grundbedingungen verwirklichen. Bei der Bildung solcher Formen werden die Grundprinzipien in unterschiedlicher Weise betont bzw. in Gesamt-„Konstruktionen“ einbezogen. Dadurch entstehen verschiedene Haltungen zum „Leben“; das „Faktische“ ist eine Metapher für eine dieser Haltungen. In dieser Haltung hängen Chancen und Begrenzungen des „Faktischen“ mit der Strukturbildung der seelischen Bedingungen selbst zusammen. Das Faktische ist nicht etwas Einfaches, sondern eine komplexe Form, deren Bedingungen sich zu Förderungen wie Hemmungen des seelischen Gestaltwerdens entwickeln können. Es ist jedoch nicht möglich, – angesichts derartiger umfassender Formenbildungen – Sehen von Denken, Empfinden von Gefühl, Gegebenes von Gestaltetem radikal zu trennen. Diese konventionellen Begriffe versagen angesichts des „Faktischen“.

Die zweite Frage überprüft unsere Antwort auf die erste von einer anderen Seite aus. Sie ist eine ganz entscheidende Frage, von der auch die Aussagen über Chancen und Begrenzungen des „Faktischen“ in besonderer Weise abhängen.



Ist das Faktische etwas, das für sich existiert und sich gleichsam im Seelischen „ausbreiten“ kann? Gibt es so etwas wie ein „Faktisches“ an sich?

Auf dieses Faktische „an sich“ scheint bei Pawek hinzudeuten, wenn er von wahrer, ursprünglicher, natürlicher Wirklichkeit spricht und behauptet, dass die Wirklichkeit selbst Imagination erzeugt. Darauf scheint ferner hinzuweisen, dass es ein „Was“ der Dinge gibt – so wie sie sind –, dass die Wirklichkeit uns im Sehen überwältigt und dass das Photo ein Wort der Wirklichkeit und als Wort für sich genommen

sinnvoll sein kann. Andererseits spricht Pawek von geistiger Akzentuierung, vom Besonderen, das Bedeutung erkennbar mache, oder davon, das Sehen sei nichts Automatisches. Das Faktische ist ohne Boden, unerschöpflich; die Erfahrung des gelebten Lebenszusammenhanges wirkt mit bei der Erfassung des Faktischen. Vor allem aber die Betonung des Faktischen der Existenz bringt die Auffassung vom Faktischen „an sich“ ins Schwanken.

Hier dürfte ein zentraler Ansatzpunkt für eine psychologische Einordnung der Thesen Paweks liegen. Hier verdichten sich psychologische Fragen auch unabhängig von den Gedanken zum „Optischen Zeitalter“. Was heißt Sachlichkeit, zu den Sachen selbst, Wesenseinsicht? Es ist aufgrund der Erfahrungen psychologischer Forschungen zu erwarten, dass es sich hier nicht um „passive Aufnahme“ handeln kann; es ist ferner zu erwarten, dass sich das „Faktische“ nicht ohne Weiteres von selbst einstellt. Wie verträgt sich das nun mit der neuen „Sicherheit“, die das „Faktische“ gegenüber dem Begriff geben soll? Lässt sich das überhaupt fassen und lässt sich psychologisch etwas über die „Sachen selbst“ sagen?

Es kann sich bei einer Analyse dieser Momente immer nur um die Beantwortung einer psychologischen Fragestellung handeln. Ob wir die „wahre“ Wirklichkeit treffen, lässt sich psychologisch nicht entscheiden, wohl aber, ob das „Faktische“ als etwas „Einfaches“ angesehen werden kann oder ob es eine „Produktion“ ist. In Hinblick auf das Faktische kann die Psychologie heuristisch von der Annahme ausgehen, es sei möglich, an die Wirklichkeit, wie sie ist, heranzukommen. Wenn man nun untersucht, was Hindernisse darstellt

für das, was wir als Erfassen der Wirklichkeit erleben, dann wird sichtbar, dass die Störungen von verschiedenen Seiten aufkommen können, und ferner, dass die Wirklichkeit für uns als „so etwas“ spürbar wird, indem sich eigentümliche seelische Formen ausbilden mit Zügen wie Ausagbarkeit, Figur-Hintergrund-Beziehung, Formaufbau und Formanalyse, Weglassen, Betonung, Vertiefung, Innewerden, Zusammenfassen usf.. „Ohne Weiteres“ ist – psychologisch gesehen – die Wirklichkeit offenbar gar nicht da. In einer Produktion entsteht das „Faktische“ als Wirklichkeit, mit der wir zu tun haben, und das „Faktische“ des „Ich bin“ als geschichtliche Position. Untersuchungen von Filmen und Photographien – aus Paweks Büchern „Totale Photographie“ und „Weltausstellung der Photographie“ – können das im Einzelnen demonstrieren.

Unsere Untersuchungen zum Film *Das Schweigen* führten zu der Einsicht, dass hier zwei Grundzüge des Erlebens auseinanderstrebten, die sonst im Allgemeinen zusammenwirken. Einerseits werden den Zuschauern ziemlich eindeutige Ereignisse gezeigt, deren Sinn er ohne Weiteres erkennt und deren Erregung sich in seinem Erleben verwirklicht; andererseits können viele Zuschauer weder diesen Vorgang noch das Filmerleben im Ganzen verarbeiten. Die Zuschauer müssen erleben, dass ihre üblichen Schemata, Geschehenes einzuordnen, nicht funktionieren. Es entsteht eine Spannung zwischen Verspürtem und Verarbeitetem, zwischen den Grundzügen einer Verwirklichung und einer Anverwandlung – was als „schockierend“ oder „peinlich“ oder „faszinierend“ erlebt wird. Wo ist hier das „Faktische“ im Sinne Paweks?

Offenbar weder im bloßem Mitgenommen-Werden noch in den rationalisierenden Verarbeitungstendenzen.

Wenn Menschen völlig in Dingen und Situationen aufgehen, gibt es für sie keine „bewusst“ erfassbare Wirklichkeit; und wenn sie ausdeuten, abwerten, rationalisieren, dann kann man auch nicht gut vom „Faktischen“ i. S. Paweks sprechen. Allerdings gibt es eine Gruppe von Zuschauern des Films, die die Spannung annahmefähig und weiterführte in das Erleben eines „Schweigens“ des Sich-Zeigenden selbst: Ihnen schien eine Wirklichkeit entgegenzutreten, die sich gar nicht sofort deuten ließ, die aber als etwas da war. Die Langeweile, das Seltsame, das Erregende wurden bezogen auf eine Wirklichkeit, die ihnen entgegentrat in Charakteren des Fremdartigen und eines „So (und nicht anders) ist es“, in Charakteren des Rätselhaften, Unaussagbaren, und des Unbeeinflussbaren. Das scheint dem „Faktischen“ bei Pawek am ehesten zu entsprechen.

Wenn man diese Befunde nun weiter analysiert, stellt man fest, dass das „Faktische“ ein Produkt ist; wobei Produkt nichts mit bewusstem Produzieren-Wollen zu tun hat. In ihm treffen sich Kontakt und Distanzierung, Hinnahme und Steuerung, Zurückhaltung und Aktivität. Das „Faktische“ erscheint als eine Wirklichkeit, die sich nur enthüllt in der Bewegung. Ein auf sich gestelltes Photo schafft künstlich und absichtsvoll ein Rätsel, indem es das Vorher und Nachher abtrennt. Um es „life“ zu verstehen, müssen wir es wieder in Bewegung bringen; das zeigt sich ganz deutlich bei unseren Untersuchungen zu Photos. Wirklichkeit wird, indem wir „Faktisches“ in Einübungsprozessen in Bewegung zu halten und zu bannen

suchen. Ein Musterbeispiel auf literarischem Gebiet ist die „Erfahrung“ der Ereignisse und Dinge bei Proust. Korzybski meint, wir müssten immer wieder automatisierte Verschleierungen auflösen, um an die „schweigende Realität“ überhaupt heranzukommen. Mittel dazu sind unter anderem Prozesse, die provozieren: Ekstase wie Verfremdung, Staunen wie Faszination, Ekel (i. w. S.) wie Neugierde, Surrealismus wie Naivität.

Wann etwas „faktisch“ ist, ist also nicht „ohne Weiteres“, einfach „an sich“ da. Es ist zumindest eine Gestalt, die des „Hintergrundes“ bedarf. Das „Faktische“ ist ein hochdifferenziertes Produkt, nicht etwas „Einfaches“; genauso wie die Beschreibung Ende und nicht Anfang der Entwicklung psychologischen Denkens ist (Nietzsche). Unter 1000 Artikeln, die zu dem Film „Das Schweigen“ geschrieben wurden, finden sich noch nicht ein Dutzend, die das Erleben des „Faktischen“ oder das „faktische“ Erleben umfassend thematisieren. Das besagt sowohl etwas über die Ausbreitung „epochaler“ Züge als auch über die vielfältigen Barrieren, die „Faktisches“ unter Umständen nur in „Verhüllungen“ zum Ausdruck bringen lassen (beispielsweise in Ausdeutung oder Protest).

(...)

Pawek spricht von der Sicherheit des „Faktischen“; sie lässt sich nicht aus der in sich gegensätzlichen und rätselhaften Wirklichkeit, nicht aus vernünftigen Überlegungen oder rationalen Kriterien und auch nicht aus einem „An-Sich“ der Wirklichkeit ableiten. Sie lässt sich nur aus dem Vertrauen ableiten, dass die Wirklichkeit, in der wir leben, gestalthaft

und bedeutungsvoll ist, und dass wir im Umgang mit der Wirklichkeit etwas von seinem Sosein und Dasein erfahren können – aus dem Vertrauen, dass das von uns wirklich Verspürte etwas mitzureden hat, auch wenn wir es nicht mit rationalen Maximen oder Normen in Einklang bringen können. Es ist möglich, solche Gestalten sichtbar zu machen und zu „dokumentieren“, auch wenn sie nicht in Begriffen aussagbar sind. Sie passen als gestalthafte Ergänzungen zu unserer seelischen „Tätigkeit“ und „Erfahrung“.

(...)

Der Realisierungsprozess der menschlichen „Anlagen“ ist für Rothacker die Bedingung unserer „geistigen“ Kraft. In diesem Sinne beruht die Sicherheit des „Faktischen“ nicht in einer an sich seienden Realität, sondern im Realisierungsprozess, auf dessen Chancen wir vertrauen können und dessen Begrenzungen wir annehmen müssen. Man könnte das „Faktische“ „rein“ eigentlich nur in der Feststellung gefasst sehen, dass da etwas ist. Sobald wir das „Was“ des Faktischen verspüren, ist es immer schon „unser“ Faktisches. Andererseits ist das nicht gleichzusetzen mit Subjektivismus; es besagt nur, dass mehrere Prinzipien beteiligt sind, wenn sich „Faktisches“ zeigt. Daher ist es berechtigt, wenn Buñuel behauptet, in seinen Filmen suche er die Wirklichkeit darzustellen, so wie sie ist. Eine Untersuchung des Erlebens der Zuschauer seinen Filmen gegenüber führte zu der Einsicht, dass seine realistisch-vieldeutigen wie auch seine „surrealistischen“ Filme zu einem Eingehen auf das, was sich zeigt, hinführen können.

(...)

Allerdings zeigt sich dabei auch, dass das „Faktische“ als Produkt motiviert werden kann von Resignation, Aufgeben-Wollen, von Aggression oder Zweifel. Das ist eine Seite des „Faktischen“, die ebenfalls beachtet werden muss. Im seelischen Geschehen kann alles Ausdruck von etwas anderem werden. Es ist möglich, im „Faktischen“ zu kapitulieren, sei es, dass man sich im Genuss des Rätsels oder des Unerschöpflichen zufrieden gibt, sei es, dass man das Rätsel des Faktischen zur Weltanschauung macht. Auch das beweist aber, dass „Faktisches“ immer ein Produkt ist, und zugleich, dass das Produkt nicht ohne seine Entwicklung, nicht ohne seine Basierung und seine Weiterführung betrachtet werden kann.

(...)

Die Frage nach Ordnungsprinzipien, in denen das Beschriebene „gerettet“ und überschaubar gemacht werden kann, lässt sich damit psychologisch beantworten. Das „Faktische“ als „Realsymbol“ umschreibt eine Gestalt, die die Trennung in Subjekt – Objekt, Form – Inhalt, Gegebenes – Geschaffenes überwindet. In ihr finden sich die Bedingungen des Seelischen zu einer Struktur: dadurch können wir im „Faktischen“ Halt gewinnen. Um diese Gestalt zu erfassen, brauchen wir eigene Begriffe wie Bedeutungsgefüge, Steigerung, Vertiefung, Versinnlichung, Vertraut-Werden,



Verbindliche Anmeldung



auf beiliegender Antwortkarte bis spätestens 21. Jant.
erbeten.

Unkostenbeitrag pro Person DM 30,-

Es wird gebeten, die Karten ab 26. Januar 1981 bis spf
30. Januar 1981 im Vorzimmer des Rektors der Un
Hauptgebäude, abzuholen.

Gestalt-Werden, Bestätigung usw.; das sind zugleich Kriterien einer Verifikation das „Faktischen“. Damit wird auf Ordnungsprinzipien einer „Morphologie“ des seelischen Geschehens verwiesen; als Grundprinzipien sind seelische Bedingungen anzusehen, die beschreibbaren Zügen analog sind: Bedeutungsmetamorphose, Einübung, Historisierung, Organisation, Handlungseinheit, Verfassung. Sie fügen sich produktiv zu Strukturen seelischer Formenbildung, die jeweils spezifische Ausprägungen der Aufgaben, Gegensatzeinheiten, Chancen und Begrenzungen des seelischen Ganzen sind.

(...)

Die Chancen des „Faktischen“ als „Realsymbol“ sind auch damit verbunden, dass es als eine beständig wirksame Aufgabe angesehen wird. Seine Begrenzung hängt unter anderem damit zusammen, dass es keine Antwort „an sich“ gibt; was in Bewegung hält und was eine Antwort erfragt, ist immer auch eine geschichtliche „Entscheidung“ des Menschen. Letztlich in dieser „Entscheidung“ wird das „Faktische“ zum Halt.

(...)

Es ist jedoch nicht so, als „mache“ das Faktische bestimmte Entscheidungen oder als „machten“ Entscheidungen ein bestimmtes Faktisches. Der Gedanke des Kreisprozesses charakterisiert psychologisch den Zusammenhang genauer; ein Frei-sein-Wollen von „Zwang“ und einerspüren von

Freiheit im Faktischen legen sich gegenseitig aus. Faktisch „Sich-Einstellendes“ und Entscheidung bereichern sich gegenseitig. Die Entscheidung versinnlicht sich in einer freigehaltenen Wirklichkeit, während das Faktische Züge vorweist, die in die Gestaltung der Entscheidung einbezogen werden: Toleranz, Liberalität, Relativität, Nicht-Deduzierbarkeit usw.. In Fragen, Lösungsansätzen (sprachlich-gestaltenden) Feststellungen, im Wissen um Einschränkungen und Notwendigkeiten arbeitet sich ein strukturierendes Prinzip seelischer Produktion heraus, das als ein Lebensstil umschrieben werden kann. Entdeckungen und Leben-Wollen fordern und fördern sich gegenseitig; sie führen aus Einseitigkeiten heraus, aber unter Umständen auch in neue extreme Positionen hinein. Psychologisch kann man daher hier von grundlegenden Ergänzungen zu einer Totalität und von Gegensatzeinheiten als Grundlagen unseres Sehens, Denkens und Handelns sprechen.

Die psychologische Auffassung, die so das „Faktische“ von morphologischen Ordnungsprinzipien aus verständlich zu machen sucht – und die ihrerseits anhand des „Faktischen“ dargelegt werden kann – findet eine wichtige Bestätigung in der engen Verbindung, die Formung, Wahrheit und Wirkung in der Grundbedeutung des Wortes „Brahman“ eingehen. „Brahman“ umfasst nach Thieme: Tätigkeit des Formulierens, Aussprechen einer Wahrheit, Hervorrufen einer Wirkung in der materiellen Welt; das Wort „Brahman“ aber lässt sich zurückführen auf das ältere Wort „μορφη“ (morphae). Psychologisch betrachtet, kann das, was für die sprachliche Gestaltung gilt, auch in der „faktischen“ Gestalt angelegt

sein, die als wesentlich „dokumentiert“ wird: es geht immer um gestaltetes Leben, auch wenn vom „Faktischen“ die Rede ist.

Der Artikel wurde 1966 veröffentlicht und setzt sich auseinander mit dem Begriff des Faktischen, der im Buch „Das optische Zeitalter“ von Karl Pawek eine zentrale Rolle spielt. Während Pawek das Faktische aus einer künstlerisch-fotografischen Sicht behandelt, sucht W. Salber hier nach ersten, ausdrücklich morphologischen Antworten auf eine ‚Gretchenfrage‘ der Psychologie, die dieser Begriff aufwirft: Was ist wirklich? Das Wesentliche seiner Antwort lässt sich bereits erkennen an den Anführungszeichen, in die das Faktische hier fast durchgängig gesetzt ist. Die Anführungsstriche weisen immer wieder darauf hin, dass es das Faktische nicht einfach so und schon gar nicht ‚an sich‘ gibt. Aus morphologischer Sicht lässt es sich als Gegebenheit nicht ‚ohne Weiteres‘ verstehen. Vielmehr wird auch das Faktische als gestalthafte Produktion aufgefasst, die von den konstituierenden Zügen des Seelischen mitgetragen wird. Diese Züge sind die sechs Grundbedingungen einer ‚Morphologie des seelischen Geschehens‘, welche im Jahr zuvor als Buch erschienen war. Zur Beweisführung werden Untersuchungsergebnisse zum Film „Das Schweigen“, die Philosophie Rothackers und interessanterweise auch die Wortbedeutungen des hinduistischen ‚Brahman‘ herangezogen.

Der vollständige Artikel befindet sich in Band II der Salber-Varia-Bände.

Die Redaktion

Georg Brinkmann

Wenn die Sonne untergeht – Untiefen der Schlagermusik

Zur Wirkung der Capri-Fischer und ihrer Metamorphosen

Das Januswort „Untiefe“ kommt ja ursprünglich aus dem nautischen Bereich. Von diesem handelt auch – zumindest vordergründig – der in den 50er-Jahren sehr populäre Schlager von den Capri-Fischern. Nun sind Schlager häufig Kinder ihrer Zeit und ihrer Umstände (man denke an die Heimatschlager nach dem Krieg oder an den Grand-Prix-Gewinner „Ein bisschen Frieden“ in den friedensbewegten 80ern.) Die Capri-Fischer haben jedoch darüber hinaus in ihrer Wirkungsgeschichte einige heftige Drehungen und Wendungen durchgemacht, die an flachen und großen Untiefen nichts zu wünschen übrig lassen.

Zunächst kommt das Lied recht idyllisch daher; ohne jeden Hinweis auf eine ironische Brechung wird eine heimelige und liebebesehnsüchtige Wirklichkeit besungen, bei der die Fischer vor bester Kulisse nachts im Mondenschein noch Kraft und Muße haben, die morgige Heimkehr zur schönen und hoffentlich bis dahin treuen Marie zu besingen. Irren sie auch auf bedrohlichen, dunklen Untiefen des Meeres umher – ein guter Stern wird sie und ihre klangvolle Sehnsucht heimführen.

*Wenn bei Capri die rote Sonne im Meer versinkt
und vom Himmel die bleiche Sichel des Mondes blinkt,
zieh'n die Fischer mit ihren Booten aufs Meer hinaus
und sie legen in weiten Bogen die Netze aus.
Nur die Sterne, sie zeigen ihnen am Firmament
ihren Weg mit den Bildern, die jeder Fischer kennt,
und von Boot zu Boot das alte Lied erklingt,
hör' von fern, wie es singt ...*

*Bella, bella, bella Marie, bleib mir treu, ich komm zurück
morgen früh,
bella, bella, bella Marie, vergiss mich nie.*

*Sieh den Lichterschein, draußen auf dem Meer,
ruhelos und klein, was kann das sein,
was irrt dort spät nachts umher,
weißt du, was da fährt, was die Flut durchquert,
ungezählte Fischer, deren Lied von fern man hört.*

(Text: Rainer Maria Siegel, Musik: Gerhard Winkler)

Unnachahmlich wird in der Referenzaufnahme mit Rudi Schuricke mit Streichern und großem Chor eine dicke Klangs-
oße alles zugeschüttet, was auf dunklere Wirklichkeiten
hinweisen könnte. Nichts soll den Verdacht zerstreuen, es
handele sich nicht um besten Kitsch.

Doch es ist auch ein Kriegslied – 1943 entstanden, erzählt
es mit den Fischern aus Capri, der Lazarettstadt im verbün-
deten Italien, von einer südlich und tangoesk eingefärbten



Sehnsucht nach baldiger Rückkehr der Soldaten zu ihren hoffentlich treu gebliebenen Maires; es verewigt die Sterne, die in vielen Familien als Bindeglieder zwischen der Front und der Heimat vereinbart worden waren; im Dunkel der Nacht wirft man die Netze aus und hofft auf fette Beute.

Doch 1943 herrscht eine Kriegssituation, in der aus militärisch-deutscher Sicht Verzweiflung das passende emotionale Motiv gewesen wäre. In Stalingrad war gerade die Wende im Kriegsgeschehen offensichtlich geworden und mit Italien wendet sich sogar ein Verbündeter gegen die Deutschen.

So geschieht es jetzt auch dem Lied – es wird mit Italien zum Feind, es stürzt mit Mussolini. Kaum werden Freunde zu Feinden, da zeigen auch die rührenden, fleißigen und treuen Capri-Fischer ihre Fratze: Verräter allemal wie die falschen Sterne, denen die Soldaten hinterhergejagt sind. Nicht einmal die baldige Heimkehr ist mehr in Sicht. Der Verrat wird an dem sich so harmlos gebenden Schlager bestraft und verleugnet zugleich: Aufführung und Sendung der Capri-Fischer werden gleich verboten.

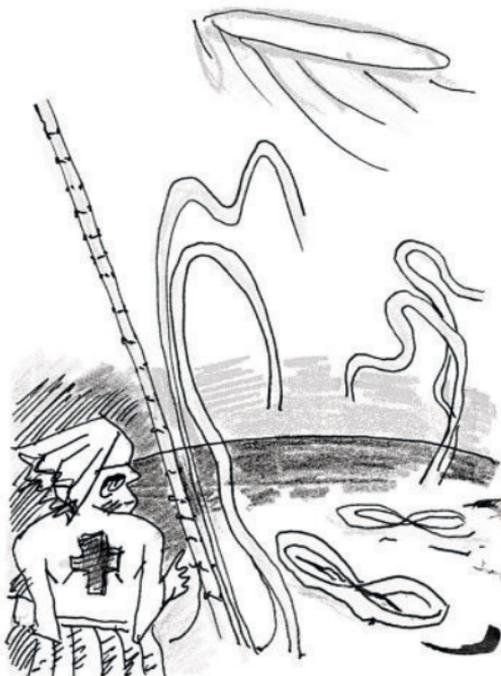
Als dann der Krieg vorbei ist, taucht wie so vieles auch das Lied in aller Unschuld wieder auf. So fleißig, treu und harmlos wie die Fischer möchten sich die weißgewesteten Deutschen jetzt auch sehen. Alles Gewesene ist in den Untiefen verborgen, der Blick geht wieder nach oben zu den Sternen und wenn wir nur gut unsere Arbeit machen, dann wird das schon wieder.

Und siehe da: Es wird auch wieder, ein guter Stern ist mit dem Land, „wir sind wieder wer“ und die Capri-Fischer selber führt auch der Weg nach oben an die Spitze der Hitlisten.

Jetzt können wir sogar wieder Urlaub machen. Und wo wollen alle hin? Nach Italien. Der Reise-Soundtrack sind natürlich die Capri-Fischer. (Was übrigens bis heute anhält: Wann immer das Lied mit alten Menschen gesungen wird, kommen reflexhaft Erinnerungen an die schönen Urlaube in Italien zur Sprache.)

Damit gehen die Capri-Fischer in ihre nächste Wirkungsstufe. Wie mit kräftiger Farbrolle übermalen die Boote jetzt die Meeresoberfläche, unter der frühere Bedeutungen und Bilder ruhen. Denn die Frage, warum nun gerade Italien die

große Reisesehnsucht der Deutschen beseelte, ist ja nicht mit der Nähe, der Sonne, den Bergen und dem Meer allein zu beantworten, und schon gar nicht mit Goethe. Das Reiseland Italien ist die Antwort auf die nicht gestellte Frage, in welches gerade zerstörte Nachbarland man als Deutscher noch leichten Mutes fahren kann. Als Urlaubsziel werden Land und Lied wieder zum Verbündeten. Hier leuchten noch die Sterne und hier ist die Erinnerung ans gemeinsame Umherirren in Europa



noch frisch. Das Lied erneuert die alte Freundschaft und den Wunsch nach dem Idyll.

Nur weit entfernt und unbemerkt ist das Wort „Capri“ noch einmal aus der Untiefe aufgetaucht: als Abkürzung CAPRI für „Compañía Argentina para Proyectos y Realizaciones Industriales“, ein Unternehmen, das geflohenen Nazis in Argentinien Arbeit bot.

Wenn bei Capri die rote Sonne im Meer versinkt, dann hält dieses Lied sich alles offen zwischen Meeresromantik und düsterster Nacht. Die Capri-Fischer können einfach alles sein und sind dabei mit immer demselben Text ein sehr wandlungsfähiger Schlager gewesen.

Heute ist er zusammen mit seinen menschlichen Altersgenossen im Altenheim angekommen, wo er immer mal von den guten alten Reisezeiten schwärmt. In denen hängt er fest: Nach der Urlaubsverklärung ist dem Lied durch viele Interpreten hindurch keine neue Wandlung mehr eingefallen, es hat sich festgelegt – und damit wurde es starr und altert und leidet an seiner schwindenden Beachtung. So träumt es mit den Sonnenorangen von Capri-Eis und Capri-Sonne von Lagunen, Licht und Leichtigkeit. Nur die Capri-Sonne hat sich in „Capri-Sun“ umbenannt. Auf Deutsch war das vielleicht eine Kombination, die der zuckrigen Unbeschwertheit zu sehr im Wege stand.

Die Aufnahmen mit Rudi Schuricke und weiteren Interpreten sind auf YouTube zu hören. Auf BR-Klassik gibt es eine Sendung zum Lied in der Mediathek der Reihe „Mittagsmusik – Mit Sahne!“.