

Dirk Blothner

DER UNSICHTBARE FILM
Zur Tiefenpsychologie des Kinos

Vorwort

Medienwirklichkeit

Die Eroberung der Herzen

Fesselungs-Vertrag

Die ersten Minuten

Ein Film für das 'kleine' Publikum: OZEANISCHE GEFÜHLE (GB 1985)

Mitten ins Herz des Massenpublikums: PRETTY WOMAN (USA 1990)

Das Kino als Kulturmedium

Das zweite Seelenleben

Filme der neunziger Jahre

Die Rückseite des Kinos

1. Das rekonstruieren und damit sichtbar machen, was das Kinoerlebnis zusammenhält. Der Film auf der Leinwand ist davon nur eine Seite. - die sichtbare.
2. These ist, daß der komplette Film - d.h. ergänzt durch den seelischen Prozeß in dem und über dessen Vermittlung er wirksam werden kann - ein mehrdimensionales Gebilde ist. Eine seelisches Werk, das rekonstruiert werden kann.
3. Die Spielfilme, so wie sie die Filmwissenschaft betrachtet, sind schon höchst wundersame und komplizierte Gebilde. Der seelische Entwicklungs-Prozeß, der sich über den Film vermittelt (oder über den der Film sich vermittelt), ist jedoch noch wundersamer. Der Leser wird sich daran gewöhnen müssen, daß er in diesem Buch auf Thesen stößt, die ihm fremd sind.
4. Der Witz des Buches aber ist, daß hier zugleich Allgemeine Psychologie betrieben wird. Die anschauliche Bildmetamorphose, die in Bildern erzählte Story des Films, seine Bilder, Gestalten, Figuren etc. ermöglichen der Psychologie einen Zugang zur Veranschaulichung von seelischen Prozessen. Sie hat in den Bildern des Films sozusagen die anschauliche Seite der Bildungen die sie sonst nur sprachlich beschreiben kann. So heißt Morphologische Filmpsychologie betreiben auch zugleich, in die Grundfragen der Psychologie einführen. Der Spielfilm als Lehrbuch der Psychologie.

Geschichte des Films - Film als "Sozialsystem"

Analog zu S. Schmidt Herausbildung des heutigen Sozialsystems "Spielfilm" als Selbstorganisation betrachtet unter Mitwirkung von 4 Aktantenrollen: Produzenten, Verleiher, Filmtheaterbesitzer, Besprecher und Rezipienten.

Hier allerdings - anders als bei Literatur - wird die Produzentenrolle ausgefüllt von vielen unterschiedlichen Rollen. Man kann sagen sie bildet selbst ein System. Davon sind am maßgeblichsten beteiligt: Autor, Produzent, Regisseur, Schauspieler, Cutter, Techniker.

Ganz zu Beginn war Film Bewegungsstudie und Festhalten der bewegten Lebensvorgänge. (Gebrüder Lumière) Doch Film war auch Spektakel, gehörte zu den Attraktionen von Jahrmärkten, Schau-buden und Vergnügungsvierteln. Die ersten kleinen Filme brachten die Menschen zum Staunen, zum Erschrecken. Film war das Werk der "Bastler, Autodidakten, gescheiterten Existenzen, Schwindler, Gaukler..." (Morin, 57) Allen voran ging Meliès "dessen Zaubersprüchelein recht eigentlich die Keime der Syntax, der Sprache, der Ausdrucksmittel des Films bedeuten" (Sadoul). (loc.cit.59) Morin weiterhin: "Eine unaufhörliche Dialektik vollzieht sich, die den realistischen Dokumentarfilm durch den phantastischen Film ablöst und dann die phantastischen Tricks wieder dem realistischen Film einverleibt als 'Ausdrucksmittel, die es dem Kino ermöglichen, die Wirklichkeit des Lebens zu übersetzen'"(61).

Hieraus entwickelte sich die wohl verbreitetste und dem Kino wesentlich zukommende Vermittlungsform von Film: die Komplexentwicklung. Erst als der Film daran ging, mit seinen Bildern und Bilderfolgen gezielt das Seelische des Zuschauers zum Angriffspunkt zu nehmen, als er sich darauf konzentrierte, Erlebensgebilde ("Assoziationen" für Eisenstein) zu modellieren, fand er zu den Form, die ihm recht eigentlich zusteht, die nur er in solch konsequenter Weise verkörpern kann. Die Literatur (Dickens z.B.) verfolgt Ähnliches, doch kann sie nicht die unmittelbare Macht der Bilder nutzen und nicht so stark einbinden wie der Film. Das Theater ist etwas ganz anderes.

Griffith war zweifellos derjenige, der diese Sorte von Film als erster zur Vollkommenheit gebracht hat. Er dachte in Sequenzen - nicht mehr in Szenen wie die Bühne - und konnte daher verschiedene Räume und Zeiten miteinander verbinden. Zur Dramatisierung wechselte er von der Totalen, zu Nah-, Groß- und selbst Detailaufnahmen. Durch zunehmend schnellen Bildwechsel suchte er die Spannung, vor allem bei seinen "Rettungen in letzter Minute" zu steigern. Er entwickelte den Film zu einem differenzierten Medium der Erzählung.(Gregor/Patalas 30ff.) In seinen Händen wandelte sich die Fotografie "von einem registrierenden Instrument zu einem Mittel der Gestaltung."(Toeplitz I, 85)

Der Gestaltung von seelischen Prozessen mittels Film muß man eigentlich hinzufügen. Griffith - und das ist das Entscheidende - kam es auf die Dramatisierung des Erlebens der Zuschauer an. Er wollte sie nicht mehr mit erstaunlichen Tricks unterhalten, auch reichte es ihm nicht aus, sie mit Slapsticks zum rüden Lachen zu bringen. Ihm war bewußt, daß der Film seine Potenz verspielt, wenn er dazu eingesetzt wird, Theaterstücke abzufilmen. Ihm ging es darum - ähnlich wie den Romanautoren (G.wollte Dickens ins Kino umsetzen, s. Eisenstein) - Einheiten aus Seelischem und Welt herzustellen, die ihren Aufbau an den Erfordernissen des seelischen Entwicklungstempos orientierten.

Zu seinem kühnsten Unternehmen, das vier in unterschiedlichen Zeiten und an unterschiedlichen Orten spielende Geschichten miteinander verknüpft, gehört zweifellos Intolerance (1916). Griffith: "Die Geschichten beginnen wie vier Ströme auf die man vom Gipfel eines Berges hinab blickt. Zunächst fließen die vier Ströme, langsam und ruhig, jeder in seinem Bett. Während sie dahin fließen, kommen sie indessen einander immer näher, werden immer schneller und vereinigen sich am Ende im letzten Akt zu einem mächtigen Strom von aufwühlender Emotion."(Gregor/Patalas, 37) Diese

Bemerkung des Filmeschaffenden zeigt deutlich, daß es ihm nicht darum geht etwas zu zeigen, den Zuschauern etwas gegenüberzustellen. Vielmehr will er eine Figur, ein Entwicklungsschema erzeugen, in das die Zuschauer mit ihren 'Emotionen' einbezogen sind. Griffith Kritiker Henry Mac Mahon zu *Birth of a Nation* (1915): Jede kleine Bildfolge, die vier bis fünfzehn Sekunden dauert, symbolisiert irgendein Gefühl, deine Leidenschaft oder Gemütsregung. Jede folgende Einstellung...hebt die gemütsregende Spannung zu einem höheren Effekt..."(zit.n.Toeplitz I, 119)

Allerdings gelang es Griffith in *Intolerance* nicht, die vier Geschichten so miteinander zu verbinden, daß daraus ein neues Ganzes entsteht. Eisenstein z.B. meint, die Verbindung zwischen den Stories beruhe auf einem äußeren Kennzeichen. So war für die Zuschauer der Film ein eher "unverdaulicher Filmhappen" (Toeplitz I, 121). Im Schluß von *Intolerance* haben wir einen "kruden Strom von Assoziationen, in dem Raum und Zeit aufgehoben werden und der sich ausnimmt wie ein Traumprotokoll. Am Ende, wenn 'Katharina von Medici die Armen New Yorks besucht, während Jesus die Kurtisanen des Königs Balthasar segnet und die Armeen des Darius die Stromschnellen von Chicago im Sturm nehmen' (L. Delluc), erreicht der Film die paradoxe Qualität eines surrealistischen Traumbildes."(Gregor/Patalas 38)

Die mittleren Filme Chaplins (*The Kid*, auch noch *City Lights*) verbinden beide Sorten von Filmen. Sie weisen sowohl Slapstick-Sequenzen auf, als sie auch eine vereinheitlichende Erlebensentwicklung mit Höhepunkten und Abschluß anstreben. Es ist wohl wirklich so, daß es Griffith zukommt, die Kultivierung der Komplexentwicklung am entschiedensten vorangetrieben zu haben. Chaplin war zunächst jemand, der auf den Witz der Bilder aus war, der sich dafür interessierte was für einen Witz man aus Bildern herausheben kann. Er war - um es anders zu sagen - nicht drehbuch-orientiert. Dies ist auch die Meinung Billy Wilders.

Zudem interessierte sich Chaplin, der ja auch immer der Hauptdarsteller seiner eigenen Filme war, weniger für die Komplexentwicklung der Zuschauer als für die Darstellungsmöglichkeiten seines Körpers. Als Pantomime war er nicht an Großaufnahmen, an Schnitten interessiert, sondern an Totalen, in deren Rahmen er seinen Körper sprechen lassen konnte. "...die Filme Chaplins sind eine auf die Leinwand übertragene Pantomime."(Toeplitz I, 125) Chaplin avancierte - anders als Griffith - zum unbestrittenen Publikumsliebbling. Er verstand es, die menschliche Werte zu verkörpern und den Zuschauern selbst stets nahe zu bleiben. Also fiel in den Jahren 1914-18 das Kino, so wie es heute noch erfolgreich ist, auseinander in die Filmsprache Griffith, die sich die Komplexentwicklung zum Gegenstand, das Erleben zum Bereich ihres Wirkens erkoren hat und die Volksnähe Chaplins, der mit seinen Sujets, seiner Figur es mehr als Griffith verstand, die Leute direkt zu berühren - allerdings noch nicht über eine Vertiefung ihres Erlebens durch ausgedehnte Komplexentwicklungen.

Als Schau-Spieler, Schau-Steller seines Körpers, war Chaplin mehr an dem Sichtbaren des Films interessiert. Das Zentrum seiner Gestaltungsarbeit und auch das der Wirkung seiner Filme liegt mehr in dem Anschaulichen, den sichtbaren Morphologien des Handelns in der Welt er Dinge und Typen. Griffith, dagegen, war jemand, der in Konstruktionen dachte, der also das im Blick hatte, was in dem Anschaulichen sich zum Ausdruck bringt. Sicher, er viel Aufwand verwandt, flüssige und rhythmische Bildentwicklungen sichtbar zu machen. Zugleich jedoch fragte er sich auch immer, wie er mit den Bildern einen einheitlichen Prozeß im Erleben der Zuschauer in Gang bringen und entwickeln kann. Schon die Verwendung der Montage von unterschiedlichen Orten, die Auflösung der Raumkontinuität, zeigt an, daß Griffith mehr die Wirkung im Erleben zum Gegenstand hatte als die Bilder selbst.

Wenn die Filmgeschichte also in Lumière und Méliès ihre ersten Antagonisten fand, dann in Chaplin und Griffith ihre zweiten. Beide hatten ihre Grenzen. Griffith konnte im Grunde das, was ihm vorschwebte noch nicht wirklich umsetzen („*Intolerance*“). Und Chaplin mußte sein Konzept in Richtung auf Fokussierung der Komplexentwicklung erweitern.(*The Kid*, *A Woman in Paris* etc.) Der Film im Ganzen entwickelte sich über beide seiner herausragenden Repräsentanten weiter.

Vielleicht kann man aber sagen, daß Chaplin ziemlich am Anfang einer Reihe von Filmen steht, die ihre Verwandlungen und Metamorphosen mehr - das heißt von ihrer Intention her - in den anschaulichen Bildern realisieren als in dem unanschaulichen Erleben der Zuschauer. Bleibt noch festzustellen, daß von Griffith eine direkte Linie zu Eisenstein geht.

So läßt sich in der Geschichte des Kino eine Entwicklungslinie beschreiben, die einen Übergang von der anschaulichen Morphologie von Verwandlung (Méliès über Chaplin) zur unsichtbaren, erlebten oder gelebten Morphologie verfolgt. (Griffith) Es findet eine zunehmende Verlagerung der in den frühen phantastischen oder grotesken Filmbildern sichtbaren Drehfiguren in den halb-bewußten 'Raum' des Filmerlebens statt. Eine Verlagerung des Ausdrucks, der Dramatik von Gesten und Gesichtern in die halb-bewußte Formenbildung des Seelischen. Eine Verlagerung von Anschaulich gegebenen ins Unbemerkte. Die Morphologie, die allein der Film in Bewegung zu zeigen vermag, findet mehr und mehr 'im Dunkel' im 'Unsichtbaren' statt. Film und Publikum entwickeln sich in Richtung auf eine Kultivierung von seelischer Formenbildung (Innerlichkeit). Paradoxerweise aber ist damit eine Intensivierung der Wirksamkeit gegeben. Je mehr der Film seinen Handlungsort ins Unbemerkte, Unbewußte (Doppelleben) verlagerte, desto fesselnder und bewegender wurde er.

The Wind (1928) von Sjöström z.B. lebt und bewegt noch sehr in den Grimassen der Schauspieler, den graziösen, aber ausholenden Bewegungen von Lilian Gish, ihren weit aufgerissenen Augen. Obwohl hier die Größe der unsterblichen Schauspielerin bereits Momente des Spiels zustande bringt, die auch heute noch ansprechen würden. Aber im großen Ganzen haben wir doch die Dramatik immer vor Augen - ähnlich wie in den Zeichentrickfilmen. Das verhindert, daß wir von der Psychologie des Films überrascht werden, mitbewegt werden ohne zu wissen warum. Das ist es, was Filme mehr und mehr anstreben. Sie wollen weniger zeigen als einen Beeinflussungs-Prozeß in Gang setzen, der den Zuschauern Sehen und Hören vergehen läßt.

Es gibt eine Tradition der eher langsamen, stillen Filme, die sogar der Western aufweist. („Pat Garrett jagt Billy The Kid“ von Sam Peckinpah z.B. oder aus jüngster Zeit „Aus der Mitte entspringt ein Fluß“) Diese Filme erfüllen den hier angesprochenen Typus am meisten. Ihre Dramatik ist nicht in den Bildern unmittelbar sichtbar, aber ihr Wirkungs-Prozeß ist umso fesselnder.

Die Einführung des Tonfilmes hat diese Entwicklung wohl begünstigt. Denn mit der Sprache ergab sich die Möglichkeit feinerer und beweglicherer Modellierung von Bedeutungen. Der Ton einer Stimme vermag unmittelbar anzuzeigen, in welcher bedeutungsvollen Situation sich der Sprecher befindet. Vielleicht ist ja die Stimme ebenso oder noch stärker modulierbar als die Pathognomik. Toeplitz II beschreibt einige stark anrührende Fox-Wochenschauszenen, die ihre Qualität allein durch den Ton erhielten. (30 f.) Indem die Bilder ihre expressionistische Härte, ihre übersteigerte Ausdruckskraft (auch der Mimik) aufgeben konnten, verlagerte sich das Zentrum des Filmerlebens von der anschaulichen zur unsichtbaren Seite des Gesamtprozesses. Dies wurde durch noch einen anderen Gesichtspunkt unterstützt oder verstärkt.

Der Tonfilm ermöglichte es dem Zuschauer, unmittelbarer als beim Stummfilm an dem Geschehen auf der Leinwand teilzunehmen. Die Modellierungen des Erlebens bekam dadurch etwas Unmittelbares, ungebrochenes, weil die Bilder mehr Ähnlichkeit bekamen mit den Bildzusammenhängen von Handlungseinheiten des Alltags. Die Einheiten von Film und Seelischem wurden sozusagen alltagsnäher und verringerten damit die mit den expressiven, aber 'unvollständigen' Bildern des Stummfilms verbundene Distanz. (s.a. Toeplitz II: Die Leute waren hingerissen als sie erstmals Al Jolson einen Satz reden hörten (29) und sie fühlten sich unmittelbar dabei als sie Charles Lindbergh in der Wochenschau vor seinen Propellern sprechen hörten. "Die vertonte Szenerie nahm den Bildern ihren imaginären Charakter und verwandelte sie in frisch eingefangene Bruchstücke wirklichen Lebens, der authentischen Welt."(30))

Mit dem Tonfilm verschärfte sich somit das Verdeckungsverhältnis von Bildgeschichte und Erlebensgeschichte - das "Doppelleben" (Salber 1960). Es mußte nicht mehr alles im Gegenüber gezeigt und ausgestellt werden. Einige wenige Worte, der Ton in der Stimme, Geräusche, Geräuschatmosphären genügten nun, den vereinheitlichenden Komplex zu wandeln und zu entwickeln. Das Überflüssigwerden der expressionistischen Qualität der Bilder, ihre größere Alltagsnähe, eröffneten auch die Belebung der Breite des gelebten Alltags. Man wurde nicht mehr so deutlich darauf aufmerksam, daß man sich im Kino befand und konnte sich leichter fesseln und mitreißen lassen. Paradoxerweise erlaubt erst das alltagsnahe, realitätsgerechte Kinobild die Intensivierung und Zuspitzung der unbewußten Komplexentwicklung.

Die Erfindung des Kinematographen zog Zuschauer an sich. Diese kamen zunächst der Sensation wegen. Erstmals in der Geschichte der Menschheit war es möglich realistische Bilder aus allen Teilen der Erde zu sehen. (Lumière) Außerdem konnten in dem neuen Medien unglaubliche Tricks zur Anwendung kommen, die an die Zauberkünste, die Taschenspielertricks anknüpften, diese aber noch weitertrieben. (Méliès)

Zwischen die Filmproduzenten und die Zuschauer stellten Vermittler. Jahrmarktsschausteller, Cafébesitzer. Ab 1905 (erstes Nickelodeon in Pittsburgh) kamen Kinobetreiber hinzu. Diese Liaison wiederum führte dazu, daß die Filme sich veränderten. Die Zuschauer brauchten immer neue Bilder, neue Spektakel und vor allem - das Publikum liebt Geschichten, weil Geschichten eine Seite der seelischen Wirklichkeit ausmachen. So entstanden neben den Burlesken und Slapstick-Komödien immer längere Filme. Zunächst Verfilmungen von Theaterstücken und Romanen. Später dann Geschichten, die eigens für den Film geschaffen wurden. (Porter, Griffith)

In Frankreich (Toeplitz I, 47 ff.) kam die Weiterentwicklung des Film in Richtung auf Komplexentwicklung auch dadurch in Gang, daß ab 1907 eine neues Publikum anzusprechen gesucht wurde. Einmal, weil die schlechte wirtschaftliche Lage eine Ausweitung der Konsumenten verlangte und zum anderen, weil es nun auch Filmtheater gab, die mit mehr und mehr Pomp gebaut und ausgestattet wurden. Man machte sich daher verstärkt an die Verfilmung von großen Theaterstücken. Weil hierzu professionelle Autoren benötigt wurden, die zudem das Bild des Künstlers auszufüllen hatten, kam der Film nun endlich in die Hand von bedeutenden Künstlerpersönlichkeiten. Auch wurden mehr und mehr professionelle Theaterschauspieler engagiert, die die Qualität im ganzen steigerten. (Schlüsselbeispiel: Die Ermordung des Herzogs von Guise, s. Toeplitz I, 51) Mit den professionellen Kunstschaffenden kamen Normen, Vorbilder und ein bestimmtes Formwollen mit ins Spiel - auch ein entscheidender Zwischenschritt hin auf den Film, der Komplexentwicklung anstrebt.

Einige besonders begabte und herausragende Filmemacher entwickelten nun die Ausdrucksmöglichkeiten des neuen Mediums beständig weiter. Für Morin war schon Méliès das entscheidende Bindeglied zwischen Kinematographie und Kino. Griffith und Eisenstein sind weitere Meilensteine. Chaplin ist so etwas wie ein Naturtalent, aber er ist nicht so sehr an der Weiterentwicklung der Wirkungseinheit von Seelischem und Film beteiligt als an der Entwicklung der Möglichkeiten des neuen Mediums, einen Witz herauszubringen. Dem entspricht übrigens auch Chaplins drehbuchfreie Produktionsweise.

Mehr und mehr trennen sich die Produzenten von den Filmemachern. Als Beispiel kann Sennet gelten, der zunächst selbst Filme machte, dann aber andere - auch Chaplin - machen ließ. Das wurde aber auch deshalb notwendig, weil die Produktionskosten der Filme beständig anstiegen und weil die Nachfrage auch wuchs. Mit einem Male wurde aus einer Attraktion, einem künstlerischen Experiment ein mächtiger Wirtschaftszweig, der seine Eigendynamik entwickelte.

Je mehr das Kino also unter die Marktgesetze geriet, umso mehr gewann das Publikum Einfluß auf die Ausformung des Mediums. Zweifellos waren die Wünsche nach aktuellen, mitreißen Erle-

bensentwicklungen (romanhaftes) der Zuschauer mit ausschlaggebend dafür, daß sich die Erlebensform der Komplexentwicklung schließlich durchsetzte. Und zwar gegen den "Intellektuellen Film" (Eisenstein), gegen den "expressionistischen Film", gegen das verfilmte Theater, gegen den reinen Slapstick- und Sensationsfilm. Dazu René Clair: " Das Publikum schleift den Film ab, wie die Welle den Uferkiesel: selbst unschöpferisch trifft es unter den Werken eine Auswahl." (Clair 1952, 124)

Neben der Favorisierung und Vereinheitlichung um Komplexentwicklung fand auch eine Differenzierung statt. Die verschiedenen Filmgenres bildeten sich als Unter-Liaisons zwischen Film und Publikum heraus. Heute ist diese Aufteilung so weit fortgeschritten, daß die meisten Filmtypen ihr eigenes Filmpublikum haben. Nur selten überschneiden sich diese Bereiche.

Heute, wie schon seit dem Beginn der kommerziellen Filmproduktion, strebt die Filmwirtschaft den "Erfolgsfilm" an. Hieraus ergibt sich wiederum eine selbstlaufende Dynamik, die dazu geführt hat, daß die Produktionskosten immer weiter und schneller gestiegen sind. Unter den Bedingungen der neuen Medien ist es nicht mehr erforderlich, daß ein Film, der erfolgreich werden soll, auch ein Meisterwerk ist. Die Verleiher als eine Gruppe des "Sozialsystems" Film verstehen es mit der Unterstützung von Marketingunternehmen auch Filme zum Erfolg zu puschen. Somit wird die Gruppe der Filmverleiher immer bedeutsamer und auch mächtiger. Allerdings hat das eine spürbare Grenze in den Filmen selbst. Es gibt auch Flops - trotz teurer Marketing-Bemühungen.

Überblick über Aktanten:

- Filmautoren (diejenigen, die Idee zu Film ausarbeiten)
- Filmproduzenten (sehr stark in sich differenziert, als Untergruppe auch Autoren, die im Auftrag von Produzenten schreiben)
- Filmvermarkter (Verleiher und ihre Agenturen)
- Filmpräsentierer (Theaterbesitzer)
- Filmbesprecher (in Zeitung, Rundfunk, Fernsehen)
- Publikum

Einteilung von Toeplitz

1895 - 1900: Filmwerkstatt: Produzent war zunächst zugleich Regisseur, Dekorateur, Kameramann und Laborant. Herstellung und Verkauf blieb in einer Hand. Filmhersteller mußte Universalpersönlichkeit sein (z.B. Méliès). Kameramann erste herausdifferenzierte Funktion.

1900 - 1907/08: Jahrmarktskino: Film war eine Attraktion wie andere Jahrmarktsattraktionen. Ein Schau-Stück, daß bereits Millionen anzog. In Buden zeigten die Schausteller kurze Streifen, die entweder Bilder aus allen Bereichen der Natur, Kultur oder kleine Geschichten (Dramen in mehreren Bildern) zeigten. Drei konträre Gemütsbewegungen des Publikums: Heiterkeit, Bestürzung und Bewunderung (Toeplitz 39.)

1908 - 1914: Der Sieg des Films. 1914 war die Filmproduktion bereits vollständig differenziert in Autoren, Regisseure, Kameraleute, andere Techniker, Verleiher und Kinobesitzer. Es gab bereits 60 000 Kinos in der Welt. 16 000 davon fielen auf die USA und 2900 auf das Deutsche Reich. 1,4 Mill. Menschen suchen in D täglich das Kino auf.

Es gibt Western, Grottesken, Melodramen (Dänemark), Monumentalfilme (Italien), Theaterverfilmungen (Frankreich), Sozialdramen (USA, Frankreich) und alle Darstellungsmittel des Films sind bereits verfügbar. Es findet Auseinandersetzung um die Form, den Kern der filmischen Darstellung statt. Erste Ansätze zeigen sich, das komplette Erleben der Zuschauer zum Gegenstand der filmischen Einwirkungen zu machen. "...Der Film schafft die Phantasie mit Hilfe der Bilder..." (Beer (1913) zit.n. Toeplitz, 108)

1914 - 1918: Eine neue Kunst: Griffith entwickelt Filme, die eindeutig Komplexentwicklungen, Wirkungseinheiten von Bild und Seelischem mit dramatischem Aufbau anstreben.

zu Griffith: Sein Film von 1922, *One Exciting Night*, ist die erste Kriminalkomödie, bei der, "wie Marcel Carné schrieb, die Kriminalintrige nicht auf Verfolgungen und akrobatischen Kunststücken beruht, sondern der Zuschauer in die Untersuchungsaktion einbezogen wird. Der Film ist ein Duell zwischen dem Regisseur und dem Zuschauer, der nach immer neuen Situationen selbst entscheiden muß, wer der Verbrecher und wer das Opfer ist." (Toeplitz I, 290)

Wie ein Komplex entsteht

Das Filmerleben ist keine passive Reaktion auf Reize. Wenn wir uns einen Film ansehen, wird nicht nur registriert, sondern ebenso ausgewählt, verbunden, ergänzt und geordnet. Das weist darauf hin, daß der ganze seelische Wirkungszusammenhang von Anfang an mit am Werk ist. Mit dem Verlöschen des Lichts im Saal wartet er auf etwas, an dem er sich erweisen und erproben, an dem er sich zu etwas Lebensfähigen auszubilden vermag. Die ersten Bilder eines Films legen den Seelenbetrieb in eine bestimmte Richtung aus. Sie schlagen Töne an, ziehen Register und setzen damit Keime von seelischen Komplexen in die Welt, die darauf drängen, sich weiter auszufalten. Hier wird ein Stück Wirklichkeit zum Leben erweckt.

Große Schildkröten schweben durch blaues Wasser. Sie schwimmen aufeinander zu und berühren sich kurz. Die offene See geht über in das Bassin eines Aquariums.

Das Aufeinander-Zu-Schwimmen der behäbigen Schildkröten, das Begegnen und Vorübergleiten hat etwas Zärtliches. Jedoch sind die Berührungen der Tiere nur flüchtig. Das ist wie eine Annäherung, die im Gegenüber keinen Anhalt erfährt und daher abrutscht: das Verfehlen einer zärtlichen Begegnung.

Durch die Glasscheibe ist ein Mann zu sehen, der den langsam schwebenden Schildkröten zuschaut. Neben ihm erscheint eine Frau. Der Mann löst sich von dem Anblick und geht weg. Die Frau bleibt noch länger stehen und schaut den Tieren zu.

Wenn nun ein Mann und eine Frau zu sehen sind, die nebeneinander stehen, sich aber nicht ansehen, wird die Ungeschlossenheit der ersten Bilder weitergeführt. Gleichzeitig aber regen sich Vermutungen, daß es zu einer Begegnung, einer Verbindung zwischen den beiden kommen wird.

Die Tendenz zusammenzubringen, was in den Bildern unverbunden ist, macht auf die Arbeit des seelischen Betriebes aufmerksam, die oben angesprochen wurde. Wie bei einer unvollständigen Zeichnung (Beispiel einer 'optischen Täuschung') der Betrachter aus einigen Strichen eine komplette Figur ergänzt, macht das Seelische aus den Menschen vor dem Aquarium mehr als tatsächlich zu sehen ist: Sie stehen ohne Bezug nebeneinander und doch sind sie für uns schon fast ein Paar! Die Bilder der Story werden von Tendenzen ausgelegt, die auf Verbindungen, Weiterentwicklungen, Veränderungen drängen. Auch greifen Muster gestaltend ein, die in anderen Filmerlebnissen eingeübt wurden: Ein einzelner Mann und eine einzelne Frau zu Beginn eines Filmes setzt die Erwartung in Gang, daß sie ein Liebespaar werden.

Bereits mit den ersten wenigen Bildern hat sich ein wirksamer Zusammenhang herausgebildet, der sich in charakteristischer Weise qualifiziert, nach Fortsetzungen verlangt und Erwartungen eröffnet. Der Keim zu einem Kinoerlebnis ist gesetzt: eine als ungeschlossen erfahrene Konstellation von Menschen und Tieren drängt auf Schließung, auf Vereinigung. Der Versuch, aus Seelischem und Bilderfolge etwas zu gestalten, das lebens- und entwicklungsfähig ist, ein Versuch, den jeder Film aufs Neue startet, ist geglückt.

Es kommt im weiteren darauf an, den entstandenen Keim in eine Entwicklung zu überführen. Der Zusammenhang, der sich ausgebildet hat, verlangt nach weiteren Bildern. Er will sich an ihnen erweisen, klären und verwandeln. Entsteht dabei ein in sich gegliederter Prozeß, der zudem eine Richtung, eine Ordnung aufweist, werden sich die Zuschauer von dem Film fesseln lassen und schließlich mit dem Gefühl nachhause gehen, ein dichtes, herausgehobenes Erlebnis gehabt zu haben. Vielleicht werden sie anderen raten, sich den Film auch anzusehen. Sehen wir uns an, wie es weitergeht.

Die Frau (Glenda Jackson) wird von einem Verleger empfangen. Aus seinen Bemerkungen, seinem zuvorkommendem Verhalten, der Vertraulichkeit eines zweiten Verlegers ist zu entnehmen, daß sie eine erfolgreiche Kinderbuchautorin und -illustratorin ist. Ihre Name ist Neaera Duncan. Als es um die Auswahl der Drinks geht, bekommen wir mit, daß zwischen den beiden Verlegern eine Spannung besteht, die sie mit Humor abfangen.

Diese Szene eröffnet dem Erleben eine neue Perspektive. Die angenehme Atmosphäre im Büro, die luxuriöse Einrichtung und die Nachricht vom Erfolg des letzten Buches der Autorin erlauben eine Ausdehnung des Erlebens in Richtung Erfolg, Geld und angenehmes Leben. Allerdings ist nicht auszumachen, wie der ältere und der jüngere Verleger zu Neaera stehen. Da ist die absichtsvoll-unbeabsichtigte Berührung, mit der der jüngere sie begrüßt. Sie ist ähnlich flüchtig wie diejenige der Schildkröten im Wasser. Auch der kleine Zusammenstoß zwischen den beiden Männern läßt latente Verwicklungen mehr ahnen, als er sie ausdrücklich werden läßt.

Damit setzt sich die Ungeschlossenheit des Anfangs auch hier weiter fort: die Menschen gehen aufeinander zu und lassen wieder voneinander ab. Sie sind miteinander verhakt und bleiben doch nicht aneinander kleben. Das gibt dem ganzen etwas Gespanntes, das auf Klärung drängt. Man möchte wissen, wer zu wem gehört und denkt darüber nach, wie die Verbindungen sich wohl verteilen mögen.

Die Verleger wollen wissen, woran Neaera jetzt arbeitet. Sie denke an eine Geschichte über einen Wasserkäfer. Doch dann sagt sie, sie wolle aufhören. Sie könne weder schreiben noch zeichnen. Das wollen die Verleger nicht hören. Sie bieten ihr einen zweiten Drink an.

Hiermit erfährt der Aufschwung, der sich um den Erfolg Neaeras kristallisierte einen Dämpfer. Die ins Weite zielende Öffnung wird wieder geschlossen. Neaera verliert die Aura des Erfolgs und erscheint wie eine Geld versprechende Puppe im Spiel der Verleger. Eine Ernüchterung mischt sich ein. Was nicht bedeutet, daß die Bereitschaft oder Hoffnung, einen weiteren Aufschwung mitvollziehen zu können, begraben würde. Sie ist geweckt und lauert auf die Möglichkeit ihrer Verwirklichung in der Story des Films.

Wir treffen nun wieder auf den Mann. Er heißt im Film William Snow und wird gespielt von Ben Kingsley. Er sitzt in einem kleinen Haus im Gespräch mit einer Frau, die uns als seine Wirtin, Mrs. Inchcliff, vorgestellt wird. Wir erfahren, daß er verheiratet war und zwei Töchter hat. Eine jüngere Frau, Miss Neap, kommt herein. Sie ist scheu, ausweichend. Durch leichte Anstöße versucht Mrs. Inchcliff den Mann und die Frau zusammenzubringen. Doch es gelingt nicht. In der Küche hantiert Sandor mit einem Topf. William kommt herein als sein Mitbewohner den Raum verläßt. Der Herd ist schmutzig. Mit einem Ausdruck von Verärgerung macht sich William daran, den Herd zu reinigen. Er blickt in Richtung Sandor. Jetzt kommt Neaera wieder ins Bild, sie karrt ein Aquarium vor sich her. Vor ihrem Haus trifft sie auf ihren Nachbarn Johnson, der ganz schnell zum Flughafen muß.

Nüchtern wirken auch diese alltäglichen Szenen. An ihnen kann sich bereits Angelaufenes vertiefen. In Williams Gesicht und seinen knappen Worten sehen wir die Geschichte einer gescheiterten Ehe. In dem mißglückten Versuch der Wirtin, einen Flirt zwischen ihm und der jungen Miss Neap in Gang zu bringen, führt sich das bereits vertraute Ineinander von Annäherung und Verfehlen weiter. Auch an diesen beiden Menschen läßt sich die belebte Tendenz nach Verbindung und Nähe nicht verwirklichen.

Die unterschwellige Explosibilität, auf die wir bei den Verlegern aufmerksam wurden, setzt sich fort, wenn William, mit Zorn im Ausdruck, den von Sandor beschmutzten Herd reinigt. Der Keim von Ärger, der sich vielleicht an eigenen Erlebnissen mit Mitbewohnern zu beleben vermag, gibt dem Erleben einen Ahnung von Entschiedenheit. Doch sie formt sich nicht - in einem Streit zum Beispiel - weiter aus. Statt dessen können wir über die flüchtige Begegnung zwischen Neaera und ihrem Nachbarn Johnson erneut das Verfehlen unserer Suche nach Paarbildung, nach direkter Berührung erfahren.

In diesem Film scheint nichts aneinander kleben zu bleiben, kein Versprechen auf Annäherung wird gehalten, keine Hoffnung auf Nähe, und entstünde sie auch im Streit, wird erfüllt. Alles scheint in sich verharren zu wollen. Die Tendenz diese mehr und mehr als eng erfahrenen Grenzen durchbrechen zu wollen, die an Neaeras erfolgreichem Buch bereits belebt wurde, wird als Antwort und Ausweg spürbar.

Vor dem Schildkrötenbassin des Londoner Zoos stoßen William und Neaera zusammen. William geht weiter. Neaera sucht den Wärter George Fairbain auf und fragt ihn, ob die Schildkröten wohl glücklich seien in ihrem Becken. Dieser verneint entschieden. Er sagt, sie gehörten in den Ozean.

Über den Zusammenstoß von William und Neaera vor dem Aquarium faßt sich der angelaufene Prozeß jetzt in Bildern, die ähnlich sind wie diejenigen, die ihn zu Beginn in Gang setzten. Doch gegen die Erwartung, daß Mann und Frau dieses Mal miteinander ins Gespräch kommen und eine Liebesgeschichte beginnen, läuft es auf ein abermaliges Verfehlen hinaus. Man möchte sie zusammenhalten. Und doch geht William wortlos weiter.

Neaeras Frage nach dem Glück der Schildkröten führt die verfehlt Annäherung in die Andeutung eines Aufbruches weiter. Es sind die von der Story angerührten Qualitäten der Enge und Vergänglichkeit, die sich hierüber erneut in die Hoffnung auf Weiterkommen, Entwicklung und Weite zu verwandeln suchen.

Bis jetzt haben wir x Minuten Film beschrieben. Nun wollen wir uns das erste Mal von dem unmittelbaren Nacheinander lösen und das Gebilde überblicken, das zwischen Film und Seelischem in-zwischen herausgekommen ist.

Es handelt sich um ein 'Ding' mit zwei Drehpunkten. Zum einen ist es auf Vereinigungen aus, gerät aber immer wieder in Verfehlungen der Einheit hinein. Zum anderen drängt es auf eine Erweiterung der als eng erfahrenen Grenzen, möchte sich weiterentwickeln, 'Erfolg' haben, wird darin jedoch gebremst und ernüchtert. Ein Ineinander von Vereinigen und Trennen, von Aufschwung und Abschwung hat sich herauskristallisiert, das den wechselnden Bildern der Story ihre Stelle im Ganzen zuweist, das durch die Geschichte weiter ausdifferenziert und bewegt wird.

Unsere Sehnsucht nach vielversprechenden Verbindungen und Aufbrüchen hat in den Physiognomien von Ben Kingsley und Glenda Jackson, in den Schwimmbewegungen der Schildkröten und dem erfrischenden Blau des Meeres eine Fassung erhalten. Zwischen unseren Hoffnungen und Befürchtungen, zwischen den Gesichtern der Schauspieler und den Straßen Londons, den engen Zimmern des Hauses von Mrs. Inchcliff und dem Bassin der Meerestiere, hat sich etwas herausgebildet, was das Geschehen organisiert und führt. Es ist ein tierisch-menschliches, sehnsüchtig-enttäushtes Gebilde, das an unseren Alltagserfahrungen von Nähe und Verfehlen, von Weiterkommen und Begrenzung rührt. Das Filmerleben hat sich seinen Komplex geschaffen. Es läßt ihn von nun an nicht mehr los und wird von diesem nicht mehr losgelassen.

Die weitere Entwicklung des Komplexes

Bisher haben wir das Filmerleben von 'Turtle Diary' in seinen kleinsten Schritten nachgebildet. Dabei sind wir bereits auf alle wesentlichen Momente gestoßen, die auch den weiteren Prozeß bestimmen werden. Ein vereinheitlichender und organisierender Gegenstand hat sich herausgeschält. Im Rahmen seiner Entwicklungstendenzen wird sich alles weitere sukzessive herausbilden. Er stellt den Kern für die Entwicklung des Films dar. Eine Fortsetzung der Szene für Szene vorgehenden Beschreibung würde ihn allerdings leicht aus dem Auge verlieren. Deshalb wollen wir das Kommende geraffter darstellen. Es kommt nun darauf an, in groben Linien zu verfolgen, wie der das Filmerleben bestimmende Komplex sich im Fortgang der Story ausformt.

Aus Neaeras Frage nach dem Glück der Schildkröten wird allmählich ein Plan zu deren Befreiung. Es ist William, der diesen zuerst mit George Fairbain bespricht. Neaera hört davon und bietet ihre Mitarbeit an. Beim gemeinsamen Bier fassen sie den verwegenen Entschluß: sie wollen die Tiere aus dem Zoo entführen und im Meer aussetzen.

Mit der Fassung des Plans zur Befreiung der Schildkröten hebt sich erstmals eine längere Zeit durchgehaltene, entschiedene Richtung heraus, die verspricht die beiden Drehpunkte - Annäherung und Verfehlen, Aufbruch und Begrenzung - in Richtung auf ein vielversprechendes, gemeinsames Unternehmen zu vereinheitlichen. Das Kreiseln in Annäherung und Verfehlen, Aufschwung und Abschwung wird konfrontiert mit eine Art Gegenmodell. So verrückt und hergeholt das Vorhaben der Schildkrötenbefreiung erscheinen mag, so gut paßt es doch zu den entfesselten Hoffnungen auf eine Vereinigung, eine befreiende Tat. Sie kommen hierüber endlich auf ihre Kosten. Obwohl spürbar wird, daß der Plan nur mit viel Aufwand durchzubringen ist, treibt der Komplex doch auf eine, die Getrennten verbindende, Entschiedenheit zu.

Doch dann hat Neaera einen Alptraum und die 'Entführer' lassen das Vorhaben wieder fallen. William wendet sich Harriet, seiner Kollegin im Buchladen, zu.

Neaeras Traum von einem angreifenden Hai dreht die in Schwung gekommene Richtung mit einem Male um. Plötzlich wird eine lebensbedrohende Gefahr wirksam, das Wasser, in dem Neaera (in ihrem Traum) schwimmt, färbt sich rot. Ihr schreckhaftes Aufwachen belebt Erinnerungen an Alpträume und schlaflose Nächte. Hier bricht etwas Unfaßbares ein, das die sich herausbildende Entschiedenheit wieder sprengt. Das ist wie eine Warnung, die auf die Gefahren des Unternehmens aufmerksam macht, ein Schrecken, der zu einer Umorientierung aufruft.

Und doch kann sich hierüber - zumindest vorübergehend - eine Intensivierung der Annäherung zwischen William und Neaera zum Ausdruck bringen. Ihr Bemühen, William zu treffen, wird als ein Zeichen von Zuneigung verstanden. Als sich die beiden gegenüberstehen, legt der seit Beginn des Films schwelende Vereinigungssog ihre Worte und Handlungen erotisch aus. Dies zeigt wie die Wendungen der Filmgeschichte durch die Anforderungen des entfachten Komplexes angeeignet werden. Weil dieser darauf aus ist, aus den Getrennten ein Paar zu machen, werden die Bilder von Zerstörung und Unruhe als Zeichen für eine sich intensivierende Nähe erlebt.

Aber doch: Mit dem gestammelten Bericht des Traums wird auseinander gesprengt, was sich zusammensetzen suchte. Ein schriller Ton in der Begleitmusik, kurz hervorgestoßene Worte wie "Hai", "Tod", "furchtbar", "großer Gott", die aus erschrockenen, versteinerten Gesichtern kommen, wirbeln die in Gang gekommene Vereindeutigung auf, versetzen ihr empfindliche Stöße. Mit der Aufgabe des Plans zur Schildkrötenbefreiung vertieft sich die Erfahrung von Verfehlen und Enttäuschung, bleibt aber die Tendenz, das Getrennte in eine einheitliche Richtung, eine Verbindung zu verrücken dennoch - als wäre sie unsterblich - wirksam.

Neaera gerät nun für einige Zeit aus dem Blick und der entfesselte Komplex bezieht Harriet, Williams Kollegin, in seine Vereinigungsbemühungen ein. Wenn sie miteinander flirten, zusammen essen gehen und schließlich in Williams Bett landen, kommt zwar die von Anfang an belebte Tendenz zur Vereinigung auf ihre Kosten - jedoch um den Preis, daß hiermit die Verbindung zwischen William und Neaera, die ja eine längere Geschichte aufzuweisen hat, in dem Bereich des Unmöglichen gerät: Schon fast schien es, als seien Mann und Frau des Anfangs auf dem Wege ein Paar zu werden, da nimmt der Komplex eine andere Richtung, verteilt seine Bindungen um und wirft das erste Objekt der Sehnsucht aus dem Rennen. Das wird nicht ohne Bedauern mitgemacht.

Fairbain, der Wärter, bringt den ruhenden Plan dann doch wieder in Gang. Gegen das Mißtrauen Harriets machen sich Neaera und William mit den Schildkröten auf den Weg nach Devon. Dort set-

zen sie die Tiere ins Meer, die begeistert Fahrt aufnehmen. William und Neaera fallen sich in die Arme. Doch am Tag darauf trennen sie sich wieder.

Als Neaera und William ihr Vorhaben wieder aufnehmen, gerät das Erleben zwischen zwei Richtungen. Etwas will an der Verbindung Harriet und William festhalten, etwas anderes will aber auch die unterbrochene Entwicklung zwischen Neaera und William weiterführen. Der Fortgang der Geschichte läßt keine Wahl: gegen den Widerstand und das Mißtrauen Harriets machen sich William und Neaera bereit zu ihrem gemeinsamen Abenteuer. Hier entsteht erneut die Erwartung, daß sie darüber nun doch zu einem Paar verschmelzen mögen.

Die Ausfahrt im Lieferwagen mit den drei Schildkröten als Ladung ist wohl die mitreißendste und schwungvollste Formierung der im Ganzen eher verhaltenen Komplexentwicklung. Hier gerät alles, was bisher an Entwicklungsrichtungen aufgerufen wurde, in eine Richtung: Auf zum Ozean! Allerdings bleibt Harriet, bleiben auch die engen Kreise der Menschen in London zurück.

Zur genaueren Beschreibung dieses Abschnitts soll auch nicht unerwähnt bleiben, daß die Story den Schwung der Ausfahrt in mannigfachen Brechungen abzubremsten versteht. Es ist kein euphorischer Aufbruch. Er erfährt die wohl tiefgehendste Brechung schon in dem Gespräch, das William und Neaera im Restaurant des Zoos, kurz vor ihrer großen Fahrt, führen. Diese Szene erlaubt dem Filmerleben, das Mitvollzogene zu überblicken und zu reflektieren: William: "Vielleicht können wir auf den Schildkröten reiten." Neaera: "Sie für unsere Zwecke benutzen?" - "Meinen Sie wir tun das? - "Weiß nicht. Ich hab darüber noch nicht nachgedacht." - "Hab ich auch nicht. Aber es ist mal etwas anderes, oder?" - "Das stimmt." Hiermit wird die Überdeterminiertheit der 'guten Tat' deutlich. Wenn William und Neaera feststellen, daß sie die Befreiung der Schildkröten benutzen könnten, um ihre eigene Perspektivenlosigkeit zu behandeln, werden wir auf derartige Vertretungsverhältnisse aufmerksam. Das eine bewegt etwas anderes mit. Wir bekommen ein vertieftes Gespür für die Vielschichtigkeit der menschlichen Unternehmungen.

Als William die Fahrt auf der Autobahn Richtung Westen mit einem Zitat aus Moby Dick unterlegt, eröffnet sich eine ironische Spiegelung des Unternehmens. Als sie auf der Reise mit ihrer seltsamen Fracht in die skeptischen oder verwunderten Blicke von anderen geraten, gibt auch dies dem Erleben genügend Anhalt, die Entwicklung, in die es involviert ist, zu überblicken und zu relativieren. Auf diese Weise wird eine steife Ernsthaftigkeit vermieden. Das Erleben bleibt über solche komisch wirkende Perspektivenwechsel stets reich durchgliedert und damit komödienhaft 'leicht'.

Die Freilassung der Tiere im von der Abendsonne beschienenen Meer und die freudige Umarmung der Entführer ist der Höhepunkt des Ganzen, in dem alle wesentlichen Entwicklungsstränge für einen Moment zusammenlaufen: Die Befreiung ist vollbracht, die Schildkröten machen sich auf den Weg zum Golfstrom. Die Getrennten liegen einander in den Armen. Das Gelingen des gemeinsamen Plans sucht sich auszuweiten und auch sie, als Mann und Frau, in die mitreißende Schließung einzubeziehen. So gesehen könnte der Film hier enden. Zumindest entspräche das den Mustern, die wir in anderen Liebesfilmen eingeübt haben. Hier könnte sich alles in Richtung auf eine vielversprechende erotische Paarbildung vereindeutigen.

Und doch erweist sich auch dieser gesteigerte Moment der Einheit als ein nur flüchtiger. Etwas später, als sie sich im Lieferwagen zum Schlafen bereit machen, könnten William und Neaera einander in den Arm nehmen. Aber sie tun es nicht. Sie schlafen getrennt ein. Auch diese Annäherung hat sich damit als eine nur flüchtige erwiesen. Der das Filmerleben organisierende Komplex hat sich nur für einen kurzen Augenblick in Richtung auf eine vereinigende Schließung vereindeutigt, um sich darauf sofort wieder zu öffnen. Damit stellt sich die, den ganzen Film durchziehende, Ungeschlossenheit wieder her. Der entwickelte Komplex bleibt nicht bei runden Lösungen stehen, er führt uns erneut in Übergänge hinein.

Auf der Rückreise machen Neaera und William in einer Raststätte Pause. Während William verträumt vor sich hin starrt, sucht Neaera nach einem Löffel, mit dem sie ihren Kaffee umrühren möchte. Sie greift nach Williams Löffel, läßt dann aber von ihrem Vorhaben ab und zieht sich einen schmutzigen aus dem abgeessenen Kuchenteller. William hat von all dem nicht mitbekommen.

An dieser kleinen Szene kann sich der Wunsch nach einer Vereinigung noch einmal beleben und sich sogleich in die Erfahrung eines Verfehlens wenden. In der Bewegung auf den Löffel des Mannes zu, in ihrem Abbruch, erhält das Filmerleben die Möglichkeit, den Prozeß, in den es sich eingeübt hat, noch einmal im Kleinen zu erleben. Die Reste, die bei der schwungvollen, aber doch unvollständigen Vereinigung über die Szene am Meer übrig geblieben sind, bringen sich hier zum Ausdruck.

Nach der Rückkehr nach London prügelt sich William mit Sandor. Beide gehen verletzt aus dem Kampf hervor. Neaera erscheint bei Fairbain. Als sie zu weinen beginnt, nimmt er sie in den Arm. Sie verbringen die Nacht miteinander. Harriet kommt William besuchen. Mrs Inchilff findet Miss Neap: sie hat sich umgebracht. Sandor und William, vom Tod der Miss Neap berührt, beginnen miteinander zu sprechen.

Der Film legt nun eine andere Gangart ein. Er führt das Angelaufene weiter, spitzt es aber auch zu. Es ist, als verschaffe sich in dem Kampf zwischen William und Sandor all die Unzufriedenheit, Geiztheit wegen der lange vorherrschenden Unentschiedenheit, dem ständigen Aneinander-Vorbeieinen wohlthuenden Ausdruck. Endlich stoßen zwei Körper in Entschiedenheit zusammen und erzeugen dabei Geräusche und Spuren! Das Verfehlen und Ausweichen wendet sich so in eine physisch spürbare Konfrontation. Die entstandenen Wünsche nach Berührung finden Widerhalt in den hörbaren und sichtbaren Widerständen der beiden, sich unter den Schlägen krümmenden, Männerkörper. Das wird als befreiend erlebt, weil nun nachgeholt wird, was bisher keinen Ausdruck im Film hat finden können. Zugleich macht sich aber auch eine Besorgnis bemerkbar. Der schwächliche William könnte zu großen Schaden davontragen.

Auch in Neaeras Schmerz und ihrer Hingabe an George Fairbain können unausgeformte Reste des Komplexes einen Ausdruck finden. Das Mitvollziehen einer solch direkten und schnellen Vereinigung, ist nach all den Andeutungen, Zweideutigkeiten und Verfehlungen eine Wohltat und führt zu klaren Verhältnissen. Wenn auch die angepeilte Vereinigung zwischen William und Neaera nicht vollzogen wird, so kommt es doch wenigstens zu anderen Paarbildungen. Der angelaufene Vereinigungssog wird auf andere Paarbildungen verrückt und findet deshalb zumindest eine Schließung.

Der Selbstmord von Miss Neap, versetzt dem Ganzen noch einmal einen heftigen Stoß. Das ist wie die Wiederkehr des Schocks, der schon über Neaeras Traum ins Spiel kam. Indem sich die Verbindungen zu entscheiden beginnen und die Verhältnisse sich klären und zuspitzen, tritt nun noch einmal das Unfaßbare, das Unverrückbare dazwischen.

Aber der Film läßt auch dies nicht ungebrochen: Die Laute, die Sandor vernimmt, als er die tote Miss Neap auffindet, können sowohl als das Schluchzen einer Frau verstanden werden, als sie auch als Zeichen dafür ausgelegt werden können, daß William und Harriet ihrer Bestürzung in einem heftigen Liebesakt Ausdruck verschaffen. Die Tür bleibt zu und die Antwort offen. So kann sich, je nach den aufgerufenen Entwicklungstendenzen des Komplexes, die nahe gehende Bestürzung blitzschnell in etwas anderes wenden. Was das Grundmuster von Annäherung und Ausweichen weiterführt.

William geht zu Fairbain in den Zoo. Er trifft dort auch auf Neaera. Fairbain teilt mit, daß er die Direktoren des Zoos von der Entführung in Kenntnis gesetzt habe. Sie werden keine Anzeige erstatten. Vor dem Eingang sagen sich William und Neaera Lebewohl. In zwanzig Jahren, so ihr Resümee,

werden sie die jetzt noch jungen, neuen Riesenschildkröten gemeinsam im Meer aussetzen. Sie umarmen sich. William geht die Straße entlang. Der Zoo ist jetzt von oben zu sehen. Die Geräusche der Tiere schwellen an zu einem Dschungelkonzert.

Das Ende führt auf den Anfang zurück. William und Neaera befinden sich wieder am Ausgangsort. Wir haben eine komplexe Entwicklung durchgemacht, die nun mitklingt. Die Vereinigung auf die wir aus waren, hat sich nicht hergestellt. William und Neaera sind kein Paar und werden auch nicht mehr zusammenkommen. Der Moment der vertrauten Umarmung bei aller Getrenntheit und Unvereinbarkeit ist zugleich der Moment, in dem noch einmal spürbar wird, daß bestimmte Grenzen nicht zu durchbrechen, zu überwinden sind - trotz aller Sehnsucht.

Diese Abschiedsszene, die gerade über die Worte "in zwanzig Jahren noch einmal" etwas Endgültiges erhält, stellt das Unentschiedene, Übergangshafte des mit diesem Film verbundenen Erlebens noch einmal verstärkt heraus. Damit spitzt sich das Ineinander von Einigen und Trennen, von Weite und Begrenzung ein letztes Mal zu. Dieses Zugleich, dieses Heraustreiben spannungsvoller Verhältnisse in einem Bild, qualifiziert sich in einem Moment starker Rührung.

Wenn dann die kleine Gestalt Williams von weit oben zu sehen ist und zugleich das Geschrei der Tiere anschwillt, tauschen sich Menschen- und Tierschicksal noch einmal miteinander aus. Hierhin hat uns die menschlich-tierische Einheit des Anfangs geführt. Paradoxe Weise erhalten wir gerade im Spiegel des Animalischen eine Ahnung von der 'conditio humana', ein Gespür für das 'menschliche' Ineinander von unverfügbarer Wirklichkeit und dem Streben nach glücklichen, erlösenden Wendungen. Zwischen Riesenschildkröten, Menschen, Stadtansichten und Gegenständen entfaltet sich ein Bild und eine Erfahrung von den Begrenzungen unserer totalen Entwürfe und den Ausmaßen einer unperfekten Lebenswirklichkeit.

Kapitel 2: Die Eroberung der Herzen

Eine überraschende Koinzidenz: Das Jahr 1895 ist das Geburtsjahr sowohl des Films als auch der modernen Psychologie. Am 24. Juli 1895 schreibt Sigmund Freud an seinen Berliner Freund Wilhelm Fließ, ihm sei es erstmals gelungen, einen Traum psychologisch zu analysieren. Fünf Monate später, am 28. Dezember, findet die erste öffentliche Filmvorführung der Brüder Lumière im Grand Café auf dem Boulevard des Capucines in Paris statt.

Die Erfinder des Kinematographen und der Psychologe wissen nichts voneinander. Sie werden sich auch später nicht annähern. Die Brüder Lumière stehen den Möglichkeiten des in ihren Händen entstehenden neuen Mediums skeptisch gegenüber. Sie ahnen nicht, daß der Film das Seelenleben einmal ähnlich tief durchdringen wird wie der Begründer der Psychoanalyse. Allenfalls in der Naturwissenschaft und der Pädagogik sah Louis Lumière Anwendungsbereiche für den Film. Freud interessierte sich für den Film ebenso wenig wie für die Musik und zeigte sich mißtrauisch gegenüber allen Versuchen, die Einsichten der Psychoanalyse filmisch darzustellen.

Einhundert Jahre ist der Film heute alt. Seine Geschichte war immer auch ein Kampf um die Zuhwendung des breiten Publikums. Ein Kampf mit Erfolgen und Mißerfolgen, mit Abwegen und Fortschritten. Ein Kampf, der sich nicht nur im Sichtbaren abspielte: Auf der Ebene der Darstellung von bewegten Lebensvorgängen, der Bildgestaltung und Schauspielkunst, der Ausstellung des Außergewöhnlichen und Spektakulären. Der Kampf um das Publikum fand im Unsichtbaren statt: Im unbewußten Seelenbetrieb der Menschen. Schon recht bald verfolgte der Film den Plan, mittels seiner Bilder und Töne die Zuschauer in einer Art zu fesseln, die sie sich selbst nicht erklären können.

Auf drei verschiedenen, doch in den erfolgreichsten Filmen ineinandergreifenden Wegen erobert der Film bis heute das Seelenleben der Menschen: Er imponiert ihrer Sensationslust, er modelliert ihr Erleben und er befriedigt ihre unsterbliche Sehnsucht nach Verwandlung.

Mit seinen ersten kurzen Streifen war der Film darauf aus, dem Publikum zu imponieren. Die bis dahin nicht gesehenen Bilder bewegter Lebensvorgänge, die damals noch ungewöhnlichen Aufnahmen aus der ganzen Welt und die besonderen Effekte, die durch Handhabung der Kamera und Bearbeitung des Filmmaterials möglich wurden, brachten die Menschen zum Staunen. Doch schon bald wurde der Film von einem anderen Interesse bewegt. Die Pioniere des neuen Mediums fragten sich, wie weit sie auf die aufeinanderfolgenden Schritte des Erlebens der Zuschauer über eine längere Zeitspanne Einfluß nehmen konnten. Sie verstanden den Film als ein Instrument zur Modellierung von Erlebensprozessen und übertrafen sich gegenseitig darin, das Publikum mit den neu entdeckten spezifisch filmischen Gestaltungsmitteln in ihren Bann zu ziehen. Sie entpuppten sich als Strategen filmischer Beeinflussung. Schließlich wurden sie darauf aufmerksam, daß sie ihr Publikum am stärksten fesseln konnten, wenn sie dessen Erleben im Rahmen einer Filmlänge in möglichst zentrierte und komplette Verwandlungen einbezogen. Das Kino wurde zu einem Ort für Verwandlung im Sitzen und ist es heute mehr denn je.

Imponieren

Die Erfindung des Kinematographen am Ende des 19. Jahrhunderts eröffnete den Menschen noch nie dagewesene Ansichten. An die seit der Jahrhundertmitte verfügbaren Fotografien hatten sie sich bereits gewöhnt. Doch der Film setzte diese meist steif und gestellt wirkenden Aufnahmen in Bewegung. Erstmals war es möglich, sich annähernd realistische Szenerien aus allen Teilen der Erde anzusehen. Schon bald holten die Filme wilde Tiere, das ewige Eis, die Wüste und den Dschungel ebenso wie Gesichter und Tänze fremder Völker in die großen Städte. Das Ungewöhnliche dieser Ansichten brachte die Menschen zum Staunen. Aber auch alltägliche Szenen wie die Einfahrt eines Zuges in den Bahnhof oder Massen von Arbeitern, die durch ein Fabriktor strömen, imponierten ihnen. Es wird berichtet, daß viele laut aufschrien und aus den Vorführräumen fliehen wollten, als sie

erstmal eine Lokomotive aus dem Hintergrund heranrollen sahen. Doch diese Wirkung war von Louis Lumière (1864 - 1948), der den Zug gefilmt hatte, nicht beabsichtigt. Er verstand sich als Enzyklopädisten der sichtbaren Welt und war nicht darauf aus, die Zuschauer zu schockieren.

Abbildung: Louis Lumière: L'ARRIVÉE D'UN TRAIN

Dagegen zielten die Filme des Magiers Georges Méliès (1861 - 1938) direkt auf die Sensationslust der Menschen. Er wollte sein Publikum gezielt erstaunen, erheitern und erschrecken. Er wollte ihnen imponieren. Vor den Augen der Zuschauer vollzogen sich in seinen Filmen phantastische Szenerien und Verwandlungen. Sie übertrafen die Tricks der damals auf der Bühne und den Jahrmärkten auftretenden Zauberkünstler. Mit Hilfe des Stopptricks ließ Méliès Personen und Gegenstände plötzlich im Bild auftauchen und auf geheimnisvolle Weise wieder verschwinden. Mit Doppelbelichtungen erzeugte er Geister, durchsichtige Wesen und andere wunderliche Täuschungen. Diese Filme wurden in Jahrmarktbuden, Variétés neben anderen Seltsamkeiten und Ungeheuerlichkeiten gezeigt. Dicht gedrängt standen die Menschen vor den Leinwänden und ließen sich von den neuen Ansichten beeindrucken. Der Film war eine Attraktion wie andere Jahrmarktsdarbietungen. Ein Schaustück, das Millionen anzog. Aber die Leute blieben nicht lange Zeit stehen und zogen weiter zu den Darbietungen anderer Schausteller.

Abbildung: aus dem Werk von Georges Méliès

Auch die Slapstick-Komödien, die sich zu Beginn des Jahrhunderts einer großen Beliebtheit beim Publikum erfreuten, waren Filme, die mit ihren wilden Späßen imponieren wollten. In *THE CURE* (USA 1917) überführt Chaplin (1889 - 1977) die schwankenden Bewegungen des betrunkenen Tramps in das Kreiseln der Drehtür eines großen Hotels. Indem ein massiger Widerpart, ebenfalls Gast im Kurhotel, ins Bild kommt, blockieren die Drehungen der Tür und bleiben schließlich stecken. Ein Kräftemessen findet statt, aus dem Charly als Sieger hervorgeht. Die Tür dreht sich wieder und wirft ihn in der Halle des Hotels aus. Aus dem Schwanken des Betrunkenen ist ein Kreiseln geworden. Im Hotelzimmer findet das Bisherige dann die erwartete Erklärung. Charly öffnet einen riesigen Überseekoffer, der angefüllt ist mit einem Berg von Flaschen, einem Hut, einer Zahnbürste und einem Hemdkragen. Die Wertigkeiten sind anschaulich verteilt. Wir haben einen Trinker vor uns.

Abbildung aus *THE CURE*

Chaplins Slapsticks führen Grundbewegungen und -verhältnisse in den Tätigkeiten der Menschen vor Augen: drehen und blockieren, groß und klein, vordringen und zurückweichen, bedeutsam und unbedeutsam. Sie beeindrucken und amüsieren auch heute noch, weil sie den Witz herausheben, der in den Dingen, den menschlichen Unternehmungen steckt. Doch ihr serieller Aufbau - eine komische Situation folgt auf die andere - erlaubt dem Zuschauer das Aufrechterhalten einer Distanz. Das Zentrum der Wirkung verbleibt im Gegenüber, dort auf der Leinwand.

Abbildung einer Szene aus *BASIC INSTINCT*

Filme, die imponieren, fesseln die Menschen, indem sie ihnen ungewöhnliche oder komische Szenerien vor Augen stellen. Sie halten sie zum Schauen, Staunen und zum lauten Lachen an, aber sie binden sie nur oberflächlich ein. Die Zuschauer werden von ihnen nicht wirklich tief berührt. Wenn sich die Filmproduzenten heute darin übertreffen, Millionen von Dollars in aufwendige Materialschlachten und Computeranimationen zu investieren, wenn sie Dinosaurier wieder auferstehen lassen, die Zuschauer in das Zentrum eines Vulkanausbruches versetzen, sie dem freien Fall aus Flugzeugen und von Wolkenkratzern überlassen, wenn sie den Reiz unverhüllter Körper ins Bild rücken und Bilder von zerstückelten und zerrissenen Menschenleibern kreieren, bewegen sie sich im Rahmen dieser Tradition: das Kino als imponierender Augenschmaus, das die Gier der Menschen nach immer neuen, immer stärkeren Reizen befriedigt.

BASIC INSTINCT (USA 1991) ist ein Film, der wegen einzelner, aufsehenerregender Szenen ins Gerede kam und darüber viereinhalb Millionen Zuschauer in die deutschen Kinos zog. Seine "Eispickel-Morde", die lange Zeit Gegenstand der Alltagsgespräche waren, der sekundenlange Anblick der Schambehaarung von Sharon Stone, der Hauptdarstellerin und andere erregende Szenen, die zwischen Sexualität und Gewalt changieren - all das sind imponierende Einzelheiten, die den Erfolg dieses Films entscheidend bestimmten. (Szymkowiak 1994)

Nicht wenige Filme erwirtschaften heute ihre Produktionskosten und darüber hinaus einen beachtlichen Gewinn über die Anziehung, die das spektakuläre Bild auf die Menschen ausübt. Hierin lebt die ursprüngliche Nähe des Films zu den Attraktionen der Jahrmärkte und Variétés noch heute fort. Doch ihre Wirkung gleicht einem Strohfeder. Von einigen Ausnahmen einmal abgesehen, hinterlassen sie keinen dauernden Eindruck; weder bei den Zuschauern, noch in der Filmgeschichte. So massiv und ungewöhnlich die Bilder auch sein mögen, mit denen sie dem Publikum zu imponieren suchen, so wenig berühren sie doch dessen Herz. Imponierende Filme leben nicht lange. Damit ein Film wirklich erfolgreich wird, muß er das Erleben des Publikums mit anderen Mitteln erobern.

Modellieren

In dem Maße, in dem der Film seine ihm eigentümlichen Gestaltungsmittel entwickelte, zog er das Publikum auf eine andere, weniger offensichtliche Weise in Bann. Von den englischen Filmemachern Williamson (1855 - 1933) und Smith (1864 - 1948) wurden zu Beginn des Jahrhunderts erstmals Nahaufnahme und Montage von Sequenzen zum Erzählen von Filmgeschichten erprobt. Damit erhielt das Filmerleben eine völlig neue Qualität.

Bis dahin war es üblich gewesen, Filmgeschichten in Form von Theaterszenen zu erzählen. Das Geschehen fand in einer bühne-ähnlichen Kulisse statt und wurde von der feststehenden Kamera abgebildet. Aus gleichbleibender Distanz und ohne Führung der Aufmerksamkeit verfolgten die Zuschauer die dargestellten melodramatischen Handlungen meist ohne tiefere Anteilnahme. Die schwarz-weißen und stummen Bilder des Kino konnten die farbigen Szenen des gesprochenen Theaters nicht ersetzen. Das Erlebnis, das mit solchen Filmen verbunden war, blieb an Intensität hinter einer Theateraufführung zurück.

Man muß sich deutlich machen, was es für die seelischen Prozesse bedeutete, wenn nun der Film die vertrauten Grenzen der Bühne sprengte, indem er Ereignisse, die an unterschiedlichen Orten stattfanden, zusammenfügte und den Blick der Zuschauer dadurch lenkte, daß er einzelne Dinge in der Nahaufnahme groß herausstellte.

In dem Film von Williamson ANGRIFF AUF EINE CHINA-MISSION (1901) sucht eine Frau vor den chinesischen Angreifern auf dem Balkon des Hauses Schutz. In ihrer Angst ruft sie um Hilfe und schwenkt dabei ein Taschentuch: eine lebensgefährliche Bedrohung kommt näher und spitzt sich gefährlich zu. Die folgende Szene zeigt eine englische Militäreinheit, die von einem Offizier zu Pferde angeführt wird: Auf die erlebte Gefahr folgt über einen Schnitt auf eine andere Szene die Andeutung der Rettung. Damit ist eine Polarisierung des Erlebens verbunden. Zwei Richtungen stoßen aufeinander. Welche wird sich durchsetzen? Im Erleben der Zuschauer ist der dynamische Keim zu einer spannenden Weiterführung und Entscheidung gesetzt.

In DIE MAUS IN DER KUNSTSCHULE (1901) zeigt Smith eine Klasse von ruhig arbeitenden Kunststudentinnen. Dann erscheint in einer Nahaufnahme ein Loch in der Wand, aus dem eine Maus gelaufen kommt. Die darauf folgende Totale zeigt, wie die jungen Frauen in Panik geraten. Wäre diese Szene in Form des abgefilmten Theaters gezeigt worden, hätten die Zuschauer von der plötzlichen Unruhe unter den Studentinnen auf die Maus schließen müssen. Vielleicht hätten ein Zwischentitel oder ein Kommentator auf ihr Erscheinen hingewiesen. Der Film von Smith läßt aber mit der Großaufnahme der kleinen Maus im Erleben der Zuschauer eine Antizipation entstehen. Für

einen Moment weiß dieser mehr als die Kunststudentinnen. Die Bedeutung der ersten, ruhigen Einstellung erfährt eine Wendung. Ihr Sinn wandelt sich bruchartig und diese Wandlung findet in der gezeigten Panik den erwarteten Ausdruck. Hier werden dem Erleben Zwischenstücke angeboten, über die es seinen Strom durchformen kann.

Die Einführung solcher heute selbstverständlichen, filmischen Gestaltungsmittel veränderte die Qualität der Filmerlebnisse in entscheidender Weise. Der Film nahm die Prozesse des Seelenlebens über eine gezielte Modellierung seiner Zwischenstücke in den Griff. Er wirkt seitdem mit einer 'inneren' Unmittelbarkeit. Die Dramatik findet nicht, wie beim abgefilmten Theater, auf der Leinwand statt, sondern bemächtigt sich des Seelenlebens der Zuschauer. Nicht die sichtbaren Gegenstände stehen im Zentrum des Filmschaffens, sondern die unsichtbaren Erlebensprozesse der Zuschauer. Die Bilder werden eingesetzt, um das Erleben der Zuschauer in bewegende Polarisierungen, Wendungen und Wandlungen einzubeziehen, die in ihrer Dichte, ihrem Aufbau und ihrer Intensität über die Alltagserlebnisse hinausführen. Der Film verliert den Charakter des Gegenüber, über das man staunt und lacht und wird ein anschaulicher Anhalt zur Ausgestaltung eines durchformten seelischen Prozesses. Er verlagert das Zentrum seiner Wirkung nach innen. Die von ihm belebten Erlebensqualitäten Angst, Rührung, Erwartung, Befürchtung und Erleichterung, die Art und Weise wie diese in Zuspitzungen, Wendungen und Abwandlungen überführt werden, formen einen komplizierten Prozeß aus, der die Zuschauer über längere Zeit gefangen hält.

Während die Engländer Smith und Williamson sich der Tragweite ihrer ersten Schritte in Richtung auf eine Modellierung des Seelenlebens nicht bewußt waren, setzte sie der Amerikaner Porter (1870 - 1941) als einer der ersten methodisch ein. Doch es kommt vor allem David Wark Griffith (1875 - 1948) zu, die ersten Schritte in Richtung auf die filmische Modellierung des Seelenlebens am konsequentesten gegangen zu sein. Griffith fühlte sich bereits als Stratege der filmischen Erlebensgestaltung. Er hatte schon bei der Konzeption seiner Werke das Erleben der Menschen im Blick. Ihn leitete die Frage, wie der Film auf dieses am stärksten Einfluß nehmen könnte.

Toeplitz sagt, in Griffith Händen habe sich die Fotografie "von einem registrierenden Instrument zu einem Mittel der Gestaltung" (Toeplitz 1992, Band 1, 85) gewandelt. Der Gestaltung von seelischen Vorgängen mittels Film, muß man hinzufügen. Griffith löste sich vollends von den Szenenbildern der Bühne und erzählte seine Geschichten in Sequenzen. Auf diese Weise konnte er die verschiedensten Orte und Zeiten miteinander verbinden. Ihm ging es nicht darum, Wahrscheinlichkeiten zu zeigen. Mit allen verfügbaren Gestaltungsmitteln des Films wollte er fesselnde seelische Wirklichkeiten erzeugen und entwickeln. Zur dramatischen Modellierung des Erlebens wechselte er von der Totalen zu Nah-, Groß- und selbst Detailaufnahmen. Durch zunehmend schnelle Bildwechsel suchte er die Spannung, vor allem bei seinen "Rettungen in letzter Minute", so weit wie möglich zu steigern.

Abbildung: INTOLERANCE

Daß Griffith seine Modellierungen nicht immer gelangen, zeigt das ehrgeizige Werk INTOLERANCE (1916). Der Film verknüpft vier zu unterschiedlichen Zeiten und an unterschiedlichen Orten spielende Geschichten: Eine Auseinandersetzung zwischen Arbeitern und Kapitalisten in den USA, der Fall Babylons, die Passion Christi und die Bartholomäusnacht. Griffith beschreibt den Aufbau seines Werkes: "Die Geschichten beginnen wie vier Ströme, auf die man vom Gipfel eines Berges hinab blickt. Zunächst fließen die vier Ströme, langsam und ruhig, jeder in seinem Bett. Während sie dahin fließen, kommen sie indessen einander immer näher, werden immer schneller und vereinigen sich am Ende im letzten Akt zu einem mächtigen Strom von aufwühlender Emotion." (zit. nach Gregor/Patalas 1962, 37) Diese Bemerkung zeigt, daß Griffith darauf zielte, das Erleben der Zuschauer zu einer spezifischen Figur auszuformen, in die sie mehr und mehr einbezogen sein sollten, die schließlich selbst zum Subjekt des Filmerlebens werden sollte: vier Ströme, die ineinander fließen und dabei einander beleben und durchdringen. Allerdings gelang es Griffith in INTOLERAN-

CE nicht, die vier Geschichten so miteinander zu verbinden, daß daraus im Erleben des breiten Publikums ein neues Ganzes entstand. Die Verbindung der vier Storys wirkte äußerlich und bedeutete für die Zuschauer zu der damaligen Zeit nicht viel mehr als ein schwer verdaulicher Happen.

Das Kapitel über die Eroberung des Seelenlebens durch den Film kann nicht an Sergej Eisenstein (1898 - 1948) vorübergehen. Er ist zweifellos derjenige Filmkünstler, von dem die Filmpsychologie am meisten lernen kann. Seine Werke ebenso wie seine theoretischen Schriften zeigen, daß es Eisenstein in jeder Beziehung damit ernst war, das Wirkungszentrum des Films in den Formenbildungen des Seelenlebens, dem 'Herzen' der Zuschauer zu sehen. Damit führte er die Ansätze der englischen und amerikanischen Filmemacher noch ein bedeutendes Stück weiter. Allerdings gelang es auch ihm, ähnlich wie schon Griffith, mit seinen Werken nicht immer, den Kontakt zum Massenpublikum zu halten.

Eisenstein betont, der Film habe seinen Ort nicht vor den Augen auf der Leinwand. Film sei für ihn eine Kraft seiner "formalen Besonderheiten auf Bewußtsein und Gefühl des Zuschauers gerichtete Anordnung von Schlagbolzen." (Eisenstein 1924, 17) Es komme darauf an, eine Folge von "Attraktionen" - das sind Bilder, die im Zuschauer bedeutsame Erlebensqualitäten und Gedanken beleben - zu erzeugen und darüber einen seelischen Prozeß zu modellieren. Film findet also nicht auf der Leinwand statt. Film hat seinen Ort im Erleben der Zuschauer. Er ist die Bearbeitung des "Zuschauers mittels einer Folge vorausberechneter Druckausübungen auf seine Psyche." (ebd.) Film ist ein 'innerer' Gegenstand, zu dem das Erleben der Zuschauer sich während der Vorstellung ausformt. Film ist Modellierung eines seelischen Bildzusammenhanges in Entwicklung.

Wie gezielt Eisenstein das Filmerleben in den Blick rückt, veranschaulicht seine Auffassung von Montage. Er will diese nicht als den Schnitt einzelner Bilder, als eine Tätigkeit am Filmmaterial verstanden wissen. Für ihn findet die Montage konsequenterweise im Erleben der Zuschauer statt. Unterschiedliche, ja gegensätzliche Bilder erzeugen im Erleben ein Drittes: Eine Bedeutung, die im Verrücken des ersten in das zweite Bild aufbricht. Indem diese Art von seelischen Montagen stattfinden, formt sich ein metamorphosischer Prozeß heraus, der wiederum den nächsten Bildern ihren Platz im Ganzen des Filmerlebens zuweist.

Mit Griffith und Eisenstein sind nur die herausragendsten Stationen auf dem Weg zur Eroberung der Herzen der Menschen mittels filmischer Modellierung genannt. Selbstverständlich trugen viele andere frühe Filmemacher Bedeutendes hierzu bei. Die Entwicklung der Kamertechnik, der Bildgestaltung, die Ausnutzung kinetischer Kompositionseffekte und viele andere filmische Gestaltungsmittel erlaubten immer feinere und immer genauere Modellierungen.

Schließlich lernten es die Filmemacher auch, die aktive Mitwirkung der Zuschauer bei der Filmrezeption einzukalkulieren. Denn diese bringen nicht nur ihre Lebenserfahrungen mit ins Kino, sondern auch ihre Tagesstimmungen, ihre persönlichen Sehnsüchte, Obsessionen und Interessen und ihre jeweils besondere Weise, die Geschichten zu verstehen. Außerdem haben sie sich in ihren Erfahrungen mit der Lektüre und dem Kino Erzählmuster angeeignet, die das Erleben der Filme mitgestalten. All dies verbietet es, das Filmerleben als einem Vorgang passiver Berieselung zu sehen. Wenn im Saal das Licht ausgeht und die ersten Bilder zu sehen, die ersten Töne zu hören sind, steht ein komplizierter Seelenzusammenhang bereit, der aus diesem Angebot etwas machen, ja herstellen möchte. Das Produkt aus Dargebotenem und Zuschaueraktivität ist die Wirklichkeit des Films. Je mehr die Filmemacher diesen Zusammenhang verstanden, konnten sie ihn bei der Konstruktion ihrer Werke berücksichtigen und zur Intensivierung der Einbindung des Zuschauers nutzen.

WATERWORLD (USA 1995) z.B. umschiffte das ihm vorausgesagte finanzielle Desaster und fand sein Publikum nicht zuletzt auch deshalb, weil er dies ausdrücklich berücksichtigte. Er führt ohne Übergänge in eine Wasserwelt hinein, in der die Dinge des täglichen Lebens eine völlig andere Be-

deutung haben. Damit läßt er die Alltagserfahrungen des Publikums unweigerlich 'mitspielen'. Nur weil die Zuschauer der Erde, dem Trinkwasser, den Früchten und dem Gemüse, dem Papier und dem Gebrauch der Toilette bestimmte und normalerweise nicht hinterfragte Bedeutungen zuschreiben, werden sie von WATERWORLD gefesselt. Denn in diesem Film hat vieles, was ihnen aus dem Alltag vertraut ist, einen anderen Sinn. Der Film zieht einen großen Teil seines Reizes daraus, daß die Zuschauer erfahren, man kann alles auch ganz anderes sehen. Indem sie, auf dem Hintergrund der fremden Wasserwelt, ihre gewohnten Einteilungen und Ordnungen bemerken, findet ein Prozeß der Umdeutung statt. Die damit verbundenen Überraschungen und der immer wieder aufkommende Witz halten das Erleben bei diesem Film über lange Strecken gefangen und machen sein unterhaltsames Vergnügen aus.

Mit der Einführung des Tonfilms Ende der 20er Jahre intensivierte und verfeinerte sich das Instrumentarium zur Ausgestaltung des Zuschauererlebens noch einmal gewaltig. Das Gehör ist von allen Sinnen der unmittelbarste. Sobald ein Geräusch ertönt, ist es schon wirksam. Von einem erschreckenden oder verlockenden Anblick kann man sich abwenden, man kann die Augen schließen und sich so seiner Wirkung entziehen. Der Wirkung von Geräuschen kann man jedoch nur begrenzt ausweichen. Indem sie ertönen sind sie schon wirksam. Das Zuhalten der Ohren leistet nur wenig Abhilfe. Auch wenn man die vor Schreck geweiteten Augen, die Wunden, das Spritzen von Blut und die nackten Körper nicht mehr sieht, man hört doch das Schreien, das Stöhnen und das Zerplatzen des Fleisches.

Weiterhin: Welche feinen Bedeutungen kann die Betonung eines Wortes erzeugen! Welche Atmosphäre ist mit dem Rauschen der Blätter im Wind, dem quirligen Lärm einer Hauptgeschäftsstraße verbunden! Seelische Prozesse sind durch Geräusche, durch Sprache und Musik auf das feinste zu modellieren. Zwischentöne, Übergänge zu anderen Bedeutungen, Ironie sind bei einer Kombination von Bild und Ton bis in Nuancen auszugestalten.

Ein jüngeres Beispiel: In DON JUAN DE MARCO (USA 1994) verlassen am Ende Marlon Brando als Psychiater Dr. Mickler und Johnny Depp als sein Patient, der sich für Don Juan hält, die Klinik und steigen ins Auto. Eine alltägliche und völlig unspektakuläre Szene. Die Off-Stimme Brandos macht jedoch daraus einen mitreißenden Aufschwung. Es ist dem Psychiater gelungen, seinen jungen Schützling vor einer Einweisung zu bewahren. Er drückt seinen Triumph mit den Worten aus: "Ich bin Don Octavio de Flores, der größte Psychiater aller Zeiten. Ich habe eintausend Patienten geheilt..." Diese Rede, die den Übermut des pensionierten Mickler zum Ausdruck bringt und ihn zugleich auf komische Weise in die Nähe seines Patienten rückt, verleiht der alltäglichen Straßenszene eine überaus komische Dynamik. Das Erleben erfährt auf diese Weise einen belebenden Schwung, der durch die Bilder alleine nicht gegeben wäre.

Zwar waren die Filme eigentlich nie wirklich 'stumm' gewesen. Sie wurden von Kommentatoren erklärt und von Klavierspielern, Kapellen, ja ganzen Orchestern begleitet. Doch indem nun die Geräusche des Alltags und das breite Ausdrucksspektrum der menschlichen Stimme wiedergegeben werden konnten, eröffneten sich noch reichere Möglichkeiten zur Modellierung seelischer Prozesse. Dies ist der Grund dafür, warum mit dem Tonfilm die übertriebene expressive Qualität in Mimik und Pathognomik der Schauspieler verschwand. Der Film hat in Ton und Sprache Gestaltungsmittel zur Verfügung, die die Ausdrucksmöglichkeiten der Stummfilmbilder weit übertreffen.

Als dann die Filme auch in natürlichen Farben projiziert werden konnten, zog schließlich die Wirklichkeit, so wie wir sie sehen und hören, in das Dunkel der Kinos ein. Der Film wurde zu einem Medium, das wie kein anderes die Wirklichkeit in ganzheitlicher Weise wiedergeben verstand. Die Weiterentwicklung der Projektionstechnik, der Tonaufnahme und -wiedergabe, die zunehmende Bequemlichkeit in den Filmtheatern führten schließlich dazu, daß heute mit dem Medium Film beinahe alles Erdenkliche an seelischen Entwicklungen 'auf einem Sitz' ausgestaltet werden kann.

Das Kino hat ein Ausmaß an Sinnlichkeit gewonnen, das viele Menschen in ihrem Alltag kaum noch erfahren.

In wenigen Jahrzehnten hat der Film die Mittel herausgebildet, mit denen er auch heute noch das Erleben seines Publikums zu mitreißenden Prozessen modelliert. Wenn nun die Filmproduktion seit Beginn der neunziger Jahre die Möglichkeiten der computergenerierten Animation und des 'Morphing' nutzt, bedeutet das keine wirklich neue Qualität des Filmerlebens. Die damit zu erzeugenden besonderen Effekte dienen meist der Tendenz zum Imponieren, erlauben aber nicht per se eine wirkliche Verfeinerung oder Intensivierung der Erlebensprozesse. Es hängt von ihrer Funktion und ihrem Einsatz im Ganzen des Filmwerkes ab, ob sie Zuspitzungen, Wendungen, Extremisierungen eröffnen, die mit den herkömmlichen Gestaltungsmitteln nicht zu erzeugen sind. Ein Beispiel ist LAST ACTION HERO (USA 1993), der trotz seiner spektakulären Computereffekte vom Publikum nicht angenommen wurde. Dagegen sind die durch digitale Bearbeitung hergestellten Bilder in Filmen wie FORREST GUMP (USA 1994) oder IN THE LINE OF FIRE (USA 1993) im Rahmen der mit ihnen verbundenen ganzheitlichen Erlebensprozesse sinnvoll eingesetzt. Die Beispiele zeigen, daß die neuen Technologien der Filmbearbeitung vom Publikum nur dann angenommen werden, wenn sie mit Bezug auf das Ganze des Erlebensprozesses eingesetzt werden.

Verwandeln

Doch was ist das Herzstück eines wirksamen Films? Mittels Imponieren und Modellieren, läßt sich das Publikum ansprechen und einbinden, lassen sich unterhaltsame Momente herstellen. Doch ist damit nicht notwendig schon ein mehrstündiges Filmerlebnis verbunden, das die Menschen berührt, über das sie anschließend sprechen werden, das sie anderen anempfehlen. Damit ein Film zum Ereignis wird - und das heißt heute auch immer eine Erfahrung eröffnet, die das Fernsehen nicht bieten kann - muß er noch mehr leisten. Er muß die Menschen an ihren tiefsten Sehnsüchten berühren, an Erfahrungen, die mit den Grundmotiven des Seelenlebens verknüpft sind. Ihm muß es gelingen zu den Herzen der Zuschauer vorzudringen.

Nichts fasziniert die Menschen mehr als Verwandlungen. Wenn sie klein sind, wollen sie groß werden. Sind sie arm, wollen sie reich werden. Leben sie in komplizierten Verhältnissen, sehnen sie sich nach dem einfachen Leben. Sind sie allein, wollen sie sich mit anderen verbinden und sind sie in Gesellschaft, suchen sie nicht selten die Einsamkeit. Nichts bleibt wie es ist. Jeder Zustand drängt auf einen anderen. Wir leben in einer Wirklichkeit, die sich dreht und wandelt, in der Fische Vögel sein wollen. Verwandlung ist das Grundmotiv des menschlichen Lebens. War es da nicht ein konsequenter Schritt, daß der Film in dem Maße, in dem er seine neuen Gestaltungsmittel entwickelte, dazu überging, das Erleben der Zuschauer im Rahmen eines Kinobesuches in möglichst zentrierte und vollständige Verwandlungen einzubeziehen?

Mit Verwandlung ist nicht die Entwicklung der Story oder der Hauptrollen gemeint. Ein Film kann Geschichten erzählen, ohne dabei das Erleben der Zuschauer wirklich zu packen und mitzuziehen. Wenn hier von Verwandlung gesprochen wird, ist damit die Wandlung eines bedeutsamen Komplexes im Erleben der Zuschauer gemeint. Verwandlungen des Kino stellen wir uns als seelische Figuren vor, die sich drehen und dabei anders werden. Sie formen sich zwischen Zuschauer und Leinwand aus und weisen den einzelnen Bildern und Dingen den ihnen im Rahmen des Ganzen zukommenden Platz zu.

Am Anfang von GEFÄHRLICHE LIEBSCHAFTEN (USA 1989) sehen wir Glenn Close als Marquise de Merteuil vor einem Spiegel. Sie sieht sich an: eine Frau, die sich ihrer Schönheit, ihres Einflusses bewußt ist. Am Ende sitzt sie am selben Platz. Doch diese Szene hat eine vollkommen andere Bedeutung. Aus der Intrigantin ist eine bemitleidenswerte Frau geworden, die sich hoffnungslos in ihre eigenen Taten verstrickt hat. Diese Veränderung ist Ausdruck einer vollständigen Wandlung im Erleben des Zuschauers. Er hatte sich mit dem Übermut des Abenteurers auf die Verführungen der Marquise und ihres Freundes Valmont (John Malkovich) eingelassen. Er hatte über die Naivität

ihrer Opfer gelacht und die Erregung der Verführungsszenen ausgekostet. Doch damit geriet er in Folgen hinein, die ihn zunehmend bedrückten und beschränkten. Es ist, als habe ein komplettes Unternehmen unterwegs seine Richtung geändert, als sei etwas ganz anderes herausgekommen als ursprünglich auf den Weg gebracht wurde. Was lustvoll begann, hat sich in eine Plage verkehrt. Solche ganzheitlichen Verwandlungen sind es, die das Filmpublikum mitreißen, die sein Herz berühren.

Abbildung: Die Marquise de Merteuil vor dem Spiegel

Indem der Film zu Beginn des Jahrhunderts die Aufgabe anging, das Publikum in Verwandlungen einzubinden, gewann er den Einfluß, der schließlich seinen Siegeszug besiegeln sollte. Kein anderes Medium vermochte es in solch intensiver Weise, Massen von unterschiedlichsten Menschen auf eine Wirklichkeit zu vereinheitlichen. Der Film brachte die Menschen über ihre Verwandlungssehnsucht zusammen. Für einige Zeit vereinigte er sie auf einen rauschartigen, gemeinamen Nenner. Sie versammelten sich nun nicht mehr nur, um sich von den spektakulären Bildern des neuen Mediums beeindrucken zu lassen, sondern um komplette Seelen-Schicksale zu erleben, um sich selbst in Verwandlung zu erfahren. Der Film wurde in dem Maße, in dem er auf die Herstellung von sich drehenden Erlebensfiguren setzte, endgültig zum wichtigsten Massenmedium des 20. Jahrhunderts.

Der erste Film, der eine solche Drehfigur erzeugte, war DIE GEBURT EINER NATION, 1914 von Griffith geschaffen und im Februar 1915 uraufgeführt. Er erzählt die Geschichte zweier Familien zur Zeit des amerikanischen Bürgerkriegs. Die Stonemans leben im Norden, die Camerons im Süden. Der Film beginnt mit einem Besuch der Stonemans bei den Camerons in South-Carolina. Es kommt zu zarten Liebesanbindungen zwischen den erwachsenen Kindern, die durch den Ausbruch des Bürgerkriegs unterbrochen werden. Die Söhne beider Familien ziehen in den Krieg und treffen sich auf dem Schlachtfeld als Feinde wieder. Trotz aller politischen und kriegerischen Zerwürfnisse, bleibt doch die Liebe zwischen Elsie, der Stoneman Tochter und Ben Cameron am Leben. Nach dem Friedensschluß gehen die Zwistigkeiten weiter. Sie entzündeten sich nun an der Frage der Sklavenbefreiung und den daraus resultierenden sozialen Spannungen. Der Haß zwischen Nord und Süd ist noch heftiger als während des offenen Krieges. Als die Schwarzen und ihre Anführer zusehends das Leben der Weißen gefährden, rücken die durch die Politik entzweiten Familien zusammen und widerstehen dem gemeinsamen Feind. In den letzten Szenen wird die lange Jahre schwelende Liebenschaft zwischen Ben und Elsie institutionalisiert. So wie die Familien, ist nun die ganze Nation, sind auch die Liebenden vereint. Damit ist der Einklang des Anfangs wieder hergestellt, wenngleich er auch eine völlig andere Qualität erhalten hat.

Es wird häufig auf die rassistische Aussage von DIE GEBURT EINER NATION hingewiesen. Im Film werden die Schwarzen als gefährlicher Mob dargestellt und meist von Weißen gespielt, die sich ihr Gesicht schwarz angemalt haben, ihre Lippen mit weißer Creme nachgezeichnet. Erst die Organisierung des Widerstandes unter Führung des Ku-Klux-Clan bringt im Film den wirklichen Frieden und führt zur Bildung der amerikanischen Nation. Griffith erntete wegen dieser Mißgriffe von seinen Zeitgenossen die härteste Kritik. Trotzdem war der Film beim Publikum ein Riesenerfolg. Eigenartigerweise nahmen sogar die Zuschauer der Nordstaaten an dem im Film gezeigten Siegeszug des Ku-Klux-Clan nur wenig Anstoß.

Sicher kamen der offene und der latente Rassismus in den Vereinigten Staaten dem Erfolg von DIE GEBURT EINER NATION entgegen. Doch berührt diese Thematik nicht das Herz des Films. Es waren andere Zusammenhänge, die die Menschen in die Filmtheater zogen. Daß der Film sie in ihren Vorurteilen bestätigte, spielte eine untergeordnete Rolle. Zu dieser Einschätzung kommt auch Toeplitz, der DIE GEBURT EINER NATION trotz aller Bedenken als den ersten Film bezeichnet, der durch den konsequenten und gekonnten Einsatz filmspezifischer Mittel ein überaus wirksames, ganzheitliches Filmerlebnis erzeugte.

Abbildung aus DIE GEBURT EINER NATION

Der Film zog die Menschen in seinen Bann, indem er ihnen eine ungewöhnlich mitreißende Verwandlungserfahrung eröffnete. Sie wurden an ihrer Sehnsucht nach harmonischen Lebensordnungen berührt, in denen Spannung und Zwietracht gebändigt sind (der anfangs herzliche Umgang der Stonemans und Camerons miteinander) und die Liebe Widersprüche und Unterschiede überwindet. Indem Griffith zu Beginn des Films diese Vision einer idealen Einheit belebte, brachte er das Publikum dazu, trotz aller mit dem Fortgang der Story sich ausbreitenden Zwietracht, an der Hoffnung festzuhalten, daß die durchgemachten Enttäuschungen und Leiden sich am Ende im Wiedererlangen der Einheit auflösen würden.

So konnte er die Zuschauer in Parteiungen hineinführen, in Verrat und Zerstörung. Er spitzte ihr Erleben zu in der Montage von Gefechten und Schlachten, er verlor dabei die Sehnsucht nach einem friedlichem Ausgleich nie aus dem Auge und gab ihr immer wieder Nahrung. Die Zuschauer saßen gebannt auf ihren Sitzen, erfuhren wie das, worauf sie anfangs gesetzt hatten, sich in Mord und Totschlag auflöste. Sie hielten durch und wurden schließlich mit der Wiederherstellung des Ausgangszustandes unter neuen Vorzeichen belohnt. Sie sahen die Familien wieder vereint, die Liebenden zusammen und doch war es eine nüchternere Einheit als die, mit der der Film begann.

Alles, was der Film zeigt, verändert in seinem Verlauf die Bedeutung, den Platz im Ganzen. Aus Freunden werden Feinde, aus Liebenden Widersacher, Gegner werden zu Verbündeten, Sklaven werden Herren, Getrennte vereinigen sich. Und durch diese Änderungen hindurch löst sich ein friedlich-harmonisches Ausgangsbild in Kampf, Krieg, Verrat und Intrige auf um schließlich wieder neu zu erstehen. Das sind Drehungen und Wandlungen eines Ganzen, die die Zuschauer unweigerlich fesseln. Auf einem Sitz durchleben sie das Werden und Vergehen, Tod und Geburt kompletter Wirklichkeiten. Sie machen wahre Feuerproben durch. Es ist nicht übertrieben zu sagen, daß der Film sein Publikum durch zentrale Grundprobleme und Erfahrungen des menschlichen Lebens führt. Dieser Prozeß macht für die drei Stunden der Filmvorstellung die Wirklichkeit von GEBURT EINER NATION aus.

Mit der Tendenz, das Seelenleben der Menschen zu derartigen Verwandlungsfiguren auszuformen, hat das Kino seinen Eroberungszug vollendet. Kein anderes Medium, keine andere Kunstform kann die Herzen der breiten Massen ähnlich überzeugend für sich einnehmen. Das Theater beläßt der Aufmerksamkeit des Zuschauers einen weitaus größeren Freiraum. Die Lektüre eines Buches kann beliebig unterbrochen werden. Und das Fernsehen erlaubt eine Reihe von Nebenbei-Tätigkeiten, die der Ausbildung von in sich zusammenhängenden Erlebensfiguren zuwiderlaufen. Überhaupt tendiert das Fernsehen heute zunehmend zu seriellen Erzählweisen, in die man sich beliebig ein- und ausklinken kann.

Auch auf diesem Hintergrund tut das Kino heute gut daran, seine Stärke gegenüber den anderen Medien auszuspielen. Bis auf Popcorn essen und Cola trinken sind im Kino kaum Ablenkungen gegeben. Der Film ist das unbestrittene Zentrum. Gelingt es ihm, die vielfältigen Alltagsbezüge seiner Zuschauer in eine bedeutungsvolle Drehfigur zu überführen, schafft er einen Prozeß, der ihr Erleben mitunter zu wahren Höhepunkten ihres Lebens ausformt. Wenn die Zuschauer aber beginnen, an ihren Alltag zu denken, auf die Uhr zu schauen und sich nach einer weiteren Tüte Popcorn zu sehnen, hat der Film diese Möglichkeit verspielt.

Kapitel 3: Fesselungs-Vertrag

Eine junge Frau bereitet sich seit Wochen auf ein Examen vor. Das bedeutet für sie die Erfüllung von Anforderungen, die sie nicht selbst bestimmen kann. Manchmal hat sie das Gefühl, die Prüfung sei ein Instrument der Willkür, eingesetzt zur Disziplinierung und Erniedrigung der Studenten. Immer wieder hat sie mit einer Mischung aus Angst und Groll zu kämpfen. Als sie an einem Tag nur sehr schlecht arbeiten kann, beschließt sie ins Kino zu gehen. Ihre Wahl fällt auf den Film mit dem derzeit gewalttätigsten Titel: DEMOLITION MAN (USA 1993). Von ihm verspricht sie sich eine Umkehrung ihrer anstrengenden Lage. Sie will "mal richtig drauf los ballern, selbst am Drücker sein". Solch ein Erlebnis könnte ihren Groll vielleicht besänftigen.

Was ist das Kino? Oft wird diese Frage beantwortet, indem die Ästhetik des Films und Theorien der Filmwirkung diskutiert werden. Doch für die Zuschauer ist das Kino vor allem ein besonderer Abschnitt, ein Höhepunkt ihres Alltags. Aus dem Alltag der Menschen wollen wir in diesem Kapitel das Kino verstehen.

Im Laufe eines Tages erfahren wir uns mal belastet und mal beschwingt. Wir fluchen und freuen uns. Wir gestehen uns ein, daß wir den Lauf der Dinge nicht beeinflussen können und genießen den Rausch des mühelosen Gelingens. Im Laufe eines Tages sind wir in das Entstehen und Vergehen kompletter Seelenwelten einbezogen. Wir geraten in die Dramatik von Gelingen und Verfehlen, von Sieg und Niederlage, Ordnung und Chaos, Treue und Verrat. Jeden Tag aufs neue. So ist unser Alltag. Das Kino ist ohne diesen erregenden und beängstigenden Betrieb nicht zu verstehen. Es erwächst aus ihm.

Der Alltag der Menschen verlangt das Kino. Er hat es sich geschaffen als den 'anderen Ort', als die Stätte, deren Verheißungen und Versprechungen in den unruhigen Tagesläufen aufleuchten. Wir wissen es irgendwie: Das Kino ist nicht das Leben und es ist es doch. Im Kino haben wir die Wirklichkeit noch einmal und doch anders. Vom Kino geht ein Glanz aus, der uns anzieht wie das Gold. Es ist der Glanz des Lebens - das Leben in einer unterhaltsamen, gesteigerten und intensivierten Form. Das Kino spiegelt das Leben und bereitet es in einer Weise zu, die es unterhaltsam macht, die es vielversprechend erscheinen läßt. Vom Kino aus gesehen, kann der Alltag dann auch als "grau" erscheinen.

Das Nacheinander des Kinobesuchs

Die Lust auf Kino entsteht in den unterschiedlichsten Situationen des Tages. Nach der gründlichen Reinigung ihrer Wohnung hat eine junge Frau den Wunsch, die darüber gefundene innere Ordnung in dem breiten und gemächlichen Strom eines Epos wie IN EINEM FERNEN LAND (USA 1992) weiterleben zu lassen. Ein Mann, der den ganzen Tag vieles begonnen und nichts zuende geführt hat und darüber in eine leere Zerfahrenheit geraten ist, sieht sich abends den Film von Stanley Kubrick FULL METAL JACKET (GB 1987) an. Sein Versuch glückt. Er verläßt das Kino konturiert und gefestigt. Er sagt: "Ich habe den Zugang zu meiner Aggressivität wiedergefunden." Es gibt auch das Beispiel des jungen Paares, das den ganzen Sonntag im Bett verbracht und sich darüber in einen gewissen Überdruß aneinander manövriert hat. Sie sehen sich DAS SCHWEIGEN DER LEMMER (USA 1989) an. Langeweile und Übersättigung läsen sich darüber auf. Sie haben das Gefühl, ihre Lebendigkeit zurück erlangt zu haben...

Die Beispiele zeigen, daß das Kino den Alltag aufgreift und gestaltet. Es antwortet auf die Spannungen und Probleme, die während des Tages aufkommen, führt sie weiter und wandelt sie im Rahmen seiner glänzenden Stundenwelten ab. Schon der Plan, am Abend einen Film zu sehen, kann dem Tag eine Ausrichtung verleihen.

Abbildung: Die Kinoseite einer Tageszeitung

Doch das Angebot an Filmen ist groß. Sicher nicht in Kleinstädten. Aber in einer Großstadt wie Köln oder Hamburg hat man an einem Tag die Wahl zwischen mindestens 30 Filmen. Nicht jeder garantiert ein schönes Erlebnis. Nicht jeder paßt zu diesem Tag, zu jener Stimmung. Es gibt immer wieder Enttäuschungen und Fehlgriffe. Es gibt unterschiedliche Filme für unterschiedliche Menschen. Über die Auswahl des Films suchen die Menschen Einfluß zu nehmen auf ihr Kinoerlebnis. Wonach steht einem der Sinn? Sehnt man sich nach Harmonie und Entspannung, sieht man sich eine Beziehungskomödie an. Will man sich extremen Belastungen aussetzen, wählt man das Horrorgenre. Fasziniert der Umschwung zwischen Opfer- und Täterposition, entscheidet man sich für Action. Menschen, die nach Anregung für ihren Intellekt suchen, gehen vielleicht in einen europäischen Autorenfilm.

Die Auswahl wird durch Meinungen der Bekannten und Freunde erleichtert. Manchmal hat man im Fernsehen einen Hinweis gesehen, eine Kritik in der Tages- oder Fernsehzeitung gelesen. Andere Kinogänger haben ihr eigenes Referenz-System. Sie sehen sich alle Filme von einem bestimmten Regisseur oder mit einem Hauptdarsteller an. Oder sie gehen grundsätzlich in jeden Actionfilm. Zwischen den Filmgenres und Zuschauern bestehen sowohl kurz- als auch langfristige Wahlverwandtschaften.

Bei der Auswahl des Films werden die Weichen für das Kinoerlebnis gestellt. Aber man darf sie sich nicht als einen Vorgang vorstellen, der sich seiner Methode bewußt ist. Wie die oben angeführten Beispiele zeigen, wird die Wahl des Films von Motiven geleitet, die sich die Kinogänger nicht deutlich machen und auch nicht deutlich machen müssen. Mal findet hier Analoges zueinander: Die Frau, die die frische Ordnung ihrer Wohnung in einem breiten 'Fluß' weiterleben lassen möchte. Der Mann, der sich FULL METAL JACKET anschaut, ist ein Beispiel dafür, daß bei der Auswahl des Films sich ebenso gut Gegensätze ergänzen können: Das Bild eines gepanzerten Geschosses könnte ihn aus seiner quälenden Zerfahrenheit reißen. Die unterschiedlichsten, im Laufe des Tages entstandenen Motivkreise können im Titel eines Filmes, in einem Plakat oder der Pose eines Hauptdarstellers Ausdruck finden und den Kinobesuch nahelegen. Die Menschen suchen für ihre Unruhe, ihre keimhaften Strebungen ständig Anhaltspunkte zur Ausgestaltung. Man kann sagen, sie wollen jeden Tag eine besondere Gestalt werden. Ein Kinobesuch am Abend kann den letzten Versuch bedeuten, doch noch als 'etwas Besonderes' oder zumindest 'Konturiertes' herauszukommen.

Die Auswahl des Films, der Weg zum Filmtheater und die Zeit vor Beginn der Vorstellung werden von einer ganzheitlichen Psychologie des Kino nicht als unwesentlich ausgeklammert. Wenn wir das Kino im Rahmen des menschlichen Alltags verstehen wollen, können wir über diese Dinge nicht hinwegsehen. Der Kinobesuch ist ein mehrstündiges Unternehmen, das nicht nur das Ansehen des Films umfaßt. Mit dem Weg ins Kino ist eine Ortsveränderung verbunden, die ihren eigenen Ablauf, ihre eigene Dramatik hat: Zurechtmachen, das Haus verlassen, eventuell Nutzung von Verkehrsmitteln oder des eigenen Autos. Vor den großen Multiplexen passiert es nicht selten, daß man längere Zeit im Stau steht bevor man sich einen Parkplatz ergattert hat. Man könnte es einfacher haben und sich etwas im Fernsehen ansehen. Doch das ist es nicht, worauf die Kinobesucher aus sind. Das Kino vermittelt ihnen eine besondere Erfahrung. Dafür sind sie bereit, einen besonderen Aufwand zu leisten und einen Preis zu bezahlen. Sie tauschen Aufwand und Geld gegen ein Erlebnis, das sie andernorts nicht haben können.

In der Halle des Kinos stehen die Zuschauer zunächst einmal an, um die Eintrittskarten zu ergattern. Während sie in der Schlange stehen, haben sie reichlich Zeit ihre Blicke schweifen zu lassen. Selten können sie ein solch buntes Treiben ungestört beobachten. Da hängen Fotos und Plakate an den Wänden. Videowände zeigen Trailer. Die Menschen flanieren durch die Foyers, nehmen an den Bars Getränke und Speisen zu sich. Promotion-Trupps großer Zigarettenmarken bieten Abenteuerreisen an. Der an der Kasse wartende Zuschauer hat reichlich Material zum Schauen. Womit beschäftigt er sich? Er läßt sich von den unterschiedlichen Eindrücken berühren, kommt ins Träumen

oder aber er schottet sich gegenüber ihnen ab. Er achtet auf sein eigens Auftreten, denn so wie er um sich blickt, wird er auch von den anderen gesehen. Er betrachtet die anderen Besucher, erotische Phantasien und Andeutungen von Flirts entstehen. Der Mann dort sieht aber interessant aus. Die Frau da hinten müßte man mal kennenlernen! Das Auge kann manchmal nicht genug bekommen von den gut an- oder ausgezogenen Menschen, die sich abends in den Hallen der Filmtheater aufhalten.

Abbildung: Das belebte Foyer eines Filmtheaters, mit Bar etc.

Schon vor Beginn der Vorstellung kommen seelische Prozesse in Gang, die Analogien zu den Erlebnissen aufweisen, die mit den Filmen verbunden sind. Viele Kinobesucher spielen mit der Frage, ob sie den Einen oder Anderen, dem sie im Filmtheater begegnen, nicht attraktiver finden als den Menschen an ihrer Seite: Leidenschaft und Verrat. Einzelne Kinobesucher, die am Wochenende nicht gerne allein zuhause bleiben, werden angesichts der zahlreichen lachenden Paare auf ihre Einsamkeit gestoßen: Sehnsucht. Wiederum andere haben, wenn sie das farbige und brodelnde Foyer der großen Filmtheater betreten, das Gefühl Hollywood einen Schritt näher zu kommen. Die Stars der Filme erscheinen ihnen wie alte Bekannte. Wenn sie an den Bars der Multiplexe einen Kaffee bestellen, schieben sich ihnen Gesten und Redewendungen aus Filmen unter: "Ich schau Dir in die Augen, Kleines!" Meist ohne sich bewußt davon Rechenschaft abzulegen, vertauschen die Menschen ihren Alltag, ihr Erleben und sogar ihre Partner mit den Posen der Stars, den anderen Besuchern und den unsterblichen Höhepunkten der Filme.

Man sollte diese Träumereien nicht bewerten. Vom ganzen Kinobesuch her betrachtet, kann man sie als eine Einstimmung auf das Filmerleben verstehen. Sie wird noch ein Stück weiter getrieben, wenn im halbverdunkelten Saal dann die kurzen Werbefilme und Trailer auf der Leinwand erscheinen. Sie bieten sich den Zuschauern als Vor- oder Probeerlebnisse an. Man kann sich auf sie einlassen, kann sich über sie lustig machen und sie fachmännisch begutachten. Jedem ist es freigestellt, das seine aus diesen rasch einander abwechselnden Wirklichkeiten zu ziehen. Die eine führt in den Alltag von Cowboys hinein. Die andere in den unbeschwerten Tanz junger Leute in Sonne, Sand und Wasser. Wieder andere lassen eine Fülle von kaum faßbaren Bedeutungen aufblitzen und halten sie durch den lockeren Rahmen eines Bekleidungshauses zusammen. Die Trailer, die auf kommende Filme hinweisen, ziehen in bedrängende Schrecken hinein und lassen den Ausweg im Dunkeln. Oder sie beleben eine Unvereinbarkeit und deuten deren Überwindung an. In der Regel ist es die Eiscremewerbung, die diesen Tanz durch die Spielarten menschlichen Seins beendet. Überdruß kommt auf, wenn man den einen oder anderen Spot schon öfters gesehen hat. Man wird unruhig und wünscht den Beginn des Hauptfilms herbei. In manchen Kinos fühlt man sich durch die endlose Folge eines sattem bekannten Vorprogramms überfüttert und gequält. Manche Zuschauer nehmen sich vor, dieses Filmtheater in Zukunft zu meiden.

Die Menschen gehen ins Kino, weil sie sich einem konzentrierten, intensiven Erlebnis überlassen wollen. Sie sind gespannt, welche Richtung sich dabei ausformen wird. Handelt es sich um etwas Vertrautes oder eher um etwas noch nicht Erfahrenes? Das Vorprogramm reißt vor der Entscheidung noch einmal das breite Spektrum möglicher Wirklichkeiten auf. Es deutet an, in welcher unterschiedlichen Richtungen das Kino die Menschen führen kann. Das ist vom Ganzen her gesehen eine sinnvolle Durchgangsstrecke. Es ist, als würde vor der notwendigen Festlegung die Wirklichkeit noch einmal in ihre unterschiedlichsten Dimensionen aufgefächert. Wie ein buntes Kartenspiel bieten sich mannigfache Erlebensrichtungen an. Doch die Entfesselung der Vielfalt läuft auf einen Umschlagpunkt zu, nämlich den Wunsch nach Fesselung durch den Hauptfilm. Werbeblocks, die zu lange dauern, verfehlen ihn und strapazieren damit die Dramatik des Kinobesuchs als Ganzes. Es kommt darauf an, ein Vorprogramm anzubieten, das eine attraktive Auffächerung bietet, zugleich aber den Wunsch nach Zentrierung und Ausrichtung berücksichtigt. 15 bis 20 Minuten Spots und Trailer sind zu ertragen, wenn sie interessant sind und noch nicht allzu bekannt. Das sollten die Ki-

nobetreiber berücksichtigen. Dem gesamten Unternehmen kommt es auch entgegen, wenn der Übergang vom Vorprogramm zum Hauptfilm eine Dramatisierung durch den Einsatz von Lichtsteuerung und Vorhang erfährt. Das Seelenleben liebt solche Durchformungen, sie tragen dazu bei, den Übergang vom Alltag in das Filmerlebnis zu rhythmisieren.

Wenn die Dramatik des Vorprogramms stimmt, werden die Zuschauer in dem Moment, in dem das Licht zum letzten mal verlischt und der Vorhang sich öffnet, mit der gebührenden Erregung auf den Beginn des Hauptfilms warten. Nicht selten fühlen sie ein "Kribbeln im Bauch" eine Art "Reisefieber". Aber im Hintergrund sind ebenso Skepsis und Angst vor Belastung und Enttäuschung spürbar. In dieser Erwartung stellen sie sich auf das Kommende ein. Wenn der Saal ganz dunkel geworden ist, keine Unterbrechungen mehr zu erwarten sind, die Gespräche der anderen Zuschauer verstummen, gibt es nur noch die Bilder auf der Leinwand und die Töne, die sie begleiten. Damit ist der Keim gesetzt zu einem herausgehobenen Erlebnis. Das Unternehmen Kino hat seinen entscheidenden Wendepunkt erreicht. Ein Sog entsteht, dem sich die Menschen für die nächsten Stunden kaum entziehen können. Sie stecken im Zwang der laufenden Bilder, sie geraten in den Wirkungsbereich eines Werkes, das sich mit Druck und Locken ausformen möchte. Wer hier "Ja" sagt, der kann jetzt kaum noch abspringen. Der 'Vertrag', den er an der Kinokasse abgeschlossen hat und die einbindende Wucht des Filmerlebens fesseln ihn an seinen Platz.

Mit dem Hauptfilm beginnt eine andere Reisegeschwindigkeit, eine andere Verfassung. Jetzt sind es nicht mehr die vielfältigen, schnellen Bilderfolgen, die das Erleben an sich reißen und wieder loslassen. Mit dem Löschen des Lichts versinkt der Alltag im Dunkel und eine neue 'Welt' entsteht. Die Menschen sitzen auf ihren Stühlen, die Motorik stillgelegt. Wie das nächtliche Träumen tauscht das Kino seine intensive Verwandlungswirklichkeit gegen das tätige Leben. An der Kinokasse geben die Menschen ihr Geld und verpflichteten sich zum Stillhalten. Dafür bekommen sie das Leben in einem besonderen Glanz, in einer gesteigerten Dramatik und einer einzigartigen Entwicklung.

Gebannt blicken und lauschen die Zuschauer in eine Richtung. Der Lehrling neben dem Manager, die Sekretärin neben der Professorin. Die unterschiedlichsten Menschen sind zusammengekommen. Unter ihnen einige, die in ihrem Leben vielleicht kein einziges Buch gelesen haben und andere, die selbst über den Film forschen und schreiben. Hier sind sie vereint. Nach vorne geht ihr Blick, auf die Leinwand richten sie all ihre Aufmerksamkeit. Sie lassen sich ergreifen von den Bildern und Tönen. Deren Montagen setzen mal hier, mal dort am Seelenbetrieb an. Doch es wäre falsch zu sagen, sie lösten in den Zuschauern Empfindungen, Gefühle und Gedankengänge aus, die sich dann zu einer Gesamtemotion addierten. Man wird der Wirkung des Kino eher gerecht, wenn man diesen Prozeß von vornherein als ein Ganzes versteht. Vor den Augen der Zuschauer entfaltet sich eine Bilderwelt und zugleich hebt eine seelische 'Melodie' an, die aus dem Fundus ihrer persönlichen Lebenserfahrungen herüberklingt. Die Montagen der Filme modellieren diese ersten Töne zu einer Symphonie seelischer Qualitäten, einen Seelenstrom mit Beschleunigungen, Verlangsamungen, Verengungen und Erweiterungen. Die Zuschauer werden zu einer Bildersymphonie, zu einer Wirklichkeit im Werden. Sie werden von einem gemächlichen Rhythmus in Besitz genommen, der ihr Erleben zu einer zentrierten und durchgliederten Figur ausformt, die sich dreht und wandelt. Dabei setzen sie selbst unterschiedliche Akzente, was der eine abwehrt, bezieht der andere ein. Woran sich der eine aufhält, läßt der andere vorbeirauschen. Doch der Kern ihres Erlebens weist dennoch eine erstaunliche Gemeinsamkeit auf, wenn man sich vergegenwärtigt aus welcher unterschiedlichen Lebens- und Erfahrungszusammenhängen die Leute kommen.

Die typischen Qualitäten des menschlichen Erlebens - Freude und Trauer, Angst und Zuversicht, Hoffnung und Verzweiflung, Liebe und Haß - erfahren eine Intensivierung und Steigerung durch den Ausschluß der tätigen Welt. Sie werden multipliziert im Lachen und Weinen, im Vibrieren und Stillhalten im Aufschreien und Stöhnen von hunderten von Menschen. Zugleich bildet sich ein Zusammenhang heraus im Mitgehen und Widerstreben, im Weglassen und Ergänzen, im Vorauseilen

und Hinterherhinken. Das hierbei entfesselte Gebilde ist die Seele des Films. Das Kino hat seinen Platz weder nur auf der Leinwand, noch nur in den Empfindungen des Publikums. Es ist ein lebendiges Bild in Verwandlung, das zwischen Publikum und den laufenden Bildern vermittelt. Ein kompletter Seelenbetrieb auf Zeit formt sich aus. Er stellt Forderungen, er verlangt Ergänzungen. Er liest aus und bezieht ein. Er führt auf Wendepunkte zu und ordnet die Figuren, die Landschaften, die Gegenstände, die Musik und die einzelnen Zuschauer in seine Entwicklungen ein. Die Zuschauer können, ja wollen nicht anders, als diesem mitreißenden Ding in Entwicklung zu folgen. Sie sind damit einverstanden, für zwei Stunden gefesselt zu werden. Ja sie verlangen danach.

Oft wird davon ausgegangen, daß die Zuschauer die Filme an der Berühmtheit der Schauspieler, den besonderen Effekten und anderen imponierenden Superlativen messen. Doch das ist falsch. Das Publikum geht bei der Bewertung von Filmen immer von dem Erlebnis aus, das es hat, wenn es sich einen Film ansieht. Hierin ist es letztendlich unbestechlich. Langweilen die Zuschauer sich während der Vorstellung oder vergessen sie, daß sie im Kino sitzen? Berührt der Film sie und bewegt er sie? Machen sie eine Erfahrung, die sich von ihren Alltagserlebnissen abhebt? Kann der Film sie fesseln? Solche auf den ganzen Erlebens-Prozeß bezogenen Einschätzungen sind Hinweise auf die Wirksamkeit von Filmen. Sie entscheiden darüber, ob ein Film ankommt oder nicht.

Das Kinopublikum hat sich ein Gespür für den Aufbau der Filme angeeignet. Oft kann es das Ende eines Films schon Minuten vorher ahnen. Die während der Vorstellung entfesselten Spannungen und Erwartungen erfahren eine Schließung. Die Zuschauer erwarten nun keine weiteren Verwicklungen und Höhepunkte mehr. Sie greifen nach ihren Mänteln und schnüren sich die Schuhe. Manche Filme nutzen dies zu einer weiteren Spannungssteigerung aus, indem sie Schließungstendenzen in die Irre laufen lassen und kurz vor Ende den gesamten Prozesses noch einmal herum reißen. DER CLOU (USA 1973) ist sicher eines der eindringlichsten Beispiele für diese Art von Schluß-Pointen. Sie sind überraschend und werden besonders intensiv miterlebt. Sie bleiben den Zuschauern als herausragende Wendepunkte im Gedächtnis und können ein entscheidender Baustein für den Erfolg eines Films sein.

Doch alles muß einmal ein Ende finden. Und wenn dieses dann tatsächlich kommt, beginnen die Zuschauer sich erneut mit der Welt dort draußen zu beschäftigen. So wie sie am Anfang in den Hintergrund rückte, so macht sie sich nun wieder bemerkbar: Wie spät ist es? Wann fährt die nächste Bahn? Wie kann man am schnellsten das Parkticket bezahlen? Was machen wir mit dem Rest des Abends? Und: Was soll ich gleich über mein Filmerlebnis sagen?

Der Abspann des Films, das langsame Verlassen des Kinos und die Bemühungen, draußen in der Halle und auf der Straße zurück in das tätige Leben zu finden, bilden die notwendigen kleinen Schritte zurück in den Alltag. Oft kommt es zu irritierenden Überlappungen. Die gerade durchlebten Bilder wollen so schnell nicht weichen. Man kennt die jungen Kinobesucher, die nach einem harten Actionfilm durch die Straßen gehen, als stünde jeden Augenblick eine Auseinandersetzung bevor. Aber auch in Ängsten vor der Dunkelheit, in dazwischen schießenden Erwartungen an das Verhalten der Menschen zeigt sich, daß die Übergänge zwischen Kino und Alltag fließend sind. Man braucht in der Regel einige Zeit, um wieder ganz in die Ordnung der Straße, der Cafés und des Miteinanders hineinzukommen.

Auffällig ist, daß unmittelbar nach Ende der Vorstellung kaum einer etwas Genaueres zu sagen vermag über die Entwicklungen, die er durchmachte. Die Menschen sind eigentümlich sprachlos oder halten sich in ihrer Rede an Äußerlichkeiten fest: "Schwarzenegger ist ja doch ein ganz guter Schauspieler." Und: "Da wo das gedreht wurde, da war ich mal in Urlaub." Das sollte nicht überraschen, denn das Filmerleben ist weitgehend unbewußt. Die Zuschauer können sagen, ob ihnen der Film gefallen hat oder nicht. Aber sie können nicht angeben, was sie zu diesem Urteil führt.

Das Verhältnis zwischen Alltag und Kino hat sich nun wieder zugunsten des ersten gewendet. In der Regel verdrängt das tätige Leben das Kinoerlebnis sehr schnell. Wenn auch unbewußte Nachwirkungen (Berger 1973) stattfinden, so ist es für den Zuschauer doch eher so, als habe er einen Traum gehabt: Einige Stücke davon können wiedergegeben werden, andere gehen in kurzer Zeit verloren. Nach einigen Tagen kann man sich oft schon nicht mehr an den Titel des Films erinnern und hat die Story weitgehend vergessen.

Bei Filmen jedoch, die mit einem intensiven Erlebnis verbunden sind, ist das anders. Die Zuschauer gehen angeregt oder aufgewühlt nachhause und befassen sich manchmal noch mehrere Tage damit. Einige werden auf Vereinseitigungen in ihrer Haltung zu Themen des Lebens oder zu anderen Menschen aufmerksam und nehmen das Kinoerlebnis als Anstoß zur Veränderung. Über Filme, die einen Aspekt des menschlichen Lebens auf den Punkt bringen, die etwas Neues oder Ungewöhnliches vermitteln, wird gesprochen und sie werden anderen empfohlen. Einige sehen sie sich sogar mehrmals an. Diese Filme werden nicht vergessen. Sie können noch Jahre später erinnert werden. Bei manchem Zuschauer können sie sogar Wendepunkte seines Leben markieren.

Grundmotive des Kinobesuchs

Im Folgenden soll in der Beschreibung des Kinobesuchs eine Ordnung kenntlich gemacht werden. Das Kino ist keine Aneinanderreihung unterschiedlicher Dinge und Phänomene. Es ist ein komplettes Ganzes, in dem einander unterstützende und ergänzende Faktoren wie in einem Unternehmen ineinandergreifen. Eine eingehende tiefenpsychologische Befragung von 30 Kinogängern hat sechs Grundmotive ermittelt, die den Kinobesuch bestimmen. (Jämmrich 1995, Sahhar 1995) Man kann diese als die psychologischen Schaltstellen des Unternehmens Kino verstehen. Können sie zur Wirkung kommen und geraten sie miteinander in einen fruchtbaren Austausch, funktioniert das Unternehmen. Kommt es aber zwischen ihnen zu Behinderungen, ist der Betrieb des Kinos eingeschränkt und damit auch der Erfolg.

Fangen wir mit dem Auffälligsten an. Wir gehen ins Kino, weil wir uns davon ein Überschreiten der Alltagsgrenzen erhoffen. Wenn wir uns einen Film ansehen, rechnen wir nicht damit, unsere Nachbarn, Bekannten und Freunde auf der Leinwand wiederzusehen. Wir rechnen mit ungewöhnlichen und exotischen Orten, gutaussehenden Schauspielern und Stars. Wir wollen Abenteuer, ungewöhnliche Unternehmungen und Untaten sehen. Wir wollen das schwärzeste Unglück und das Glück in seiner reinsten Gestalt. Vom Kino geht ein vielversprechender Glanz aus: Ruhm, Macht, tiefes Leiden, Schönheit und Größe. Wir rechnen damit, daß wir in dieser Beziehung auf unsere Kosten kommen. Dagegen rechnen wir nicht damit, daß die Bildgeschichten unsere gelebten Stundenwelten wiedergeben. Film ist eine gemachte, neue Form von Wirklichkeit. Er verleiht uns Einblicke in bisher nicht Gesehenes. Er bezieht uns in rasende Bilderwelten ebenso wie ungewöhnlich stille Ansichten ein. In der Bezeichnung des Kino als Traumfabrik spiegelt sich das Motiv zum Überschreiten von Alltagsgrenzen. Aufmachung, Einrichtung und Angebot des Kino müssen diesem Motiv entgegenkommen.

In ihrer resignierten Reaktion auf den Siegeszug des Fernsehen hat die deutsche Filmwirtschaft gerade dieses Zuschauermotiv viele Jahre lang vernachlässigt. Erst seit dem Ende der achtziger Jahre entstehen wieder Filmtheater, die schon durch ihre Aufmachung und ihre Technik etwas von dem besonderen Glanz des Kinos zum Ausdruck bringen. Die Menschen haben heute wieder die Möglichkeit, das Kino auch in seiner äußeren Gestalt als einen aus dem Alltag herausgehobenen Erlebnisraum zu genießen. In den Schachtelkinos der siebziger Jahre waren sie dazu gezwungen, sich wie Benutzer einer öffentlichen Bedürfnisanstalt durch die engen Gänge zu drücken. Wenn sie heute durch die festlich beleuchteten und reichlich mit Plakaten und Installationen bestückten Foyers flanieren, fühlen sie sich in eine besondere Welt hineinversetzt. Hier werden ihre Sehnsüchte, ihre Träume entfesselt. Hier können sie das Gefühl genießen, den Grenzen des Alltags ein Stück entzogen zu sein.

So weit uns das Kino über die Grenzen des gelebten Alltags hinausführt, so sehr es das Berauschen- und Ungewöhnliche der Wirklichkeit verspüren läßt, so sehr ist es bestimmt durch Verträge, Rituale und Formzwänge. Das Kino stellt unserer Sensationslust, unserer Gier nach dem Ungewöhnlichen Vertrags-Werke bereit, an denen wir Form, Ausrichtung und Kontinuität finden. Die Verpflichtung, einen bestimmten Geldbetrag zu entrichten und für zwei Stunden auf dem Kinossessel einigermaßen ruhig dazusitzen, ist ein Vertrag, der mit dem Kino unlösbar verbunden ist. Damit sind die Zuschauer viel restriktiver in Zwänge eingebunden als daheim vorm Fernseher. Sie müssen die Kleiderordnung der Öffentlichkeit einhalten und sich so benehmen, daß andere keinen Anstoß nehmen können. Auch wird von ihnen erwartet, das Vergnügen der anderen nicht durch Aufstehen und Herumlaufen zu beeinträchtigen.

Aber auch mit den Filmen selbst ist eine Eingrenzung des auf Expansion drängenden Erlebens der Zuschauer gegeben. Sie haben einen durchkomponierten Aufbau und folgen, besonders wenn sie einem Genre zuzurechnen sind, relativ festgelegten Regeln. So 'wissen' die Zuschauer auch immer ungefähr was sie erwartet. Sie können davon ausgehen, daß aus den martialischsten Kämpfen des Actionfilms der geliebte Hauptdarsteller am Ende als Sieger hervorgehen wird. Wenn sie sich einen Liebesfilm ausgesucht haben, in dem zwei bekannte Stars die Hauptrollen spielen, können sie davon ausgehen, daß sich die beiden schließlich finden werden. Solche Genreregeln, aber auch die spezifischen Kompositionen der Filmwerke durchformen und stabilisieren die auf Übersteigerung und Alltagsüberschreitung drängenden seelischen Regungen. Sie stellen eine notwendige Ergänzung zu ihnen dar.

Soweit ist der Rahmen des Kinobesuchs markiert. Er findet statt im Ergänzungsverhältnis von Alltagsüberschreitung und Vertrags-Werken. Damit das Kino sich als Unterhaltungsmedium bewähren kann, benötigt es jedoch eine Reihe von weiteren Zwischenschritten. Die im Folgenden beschriebenen zwei Motivspannungen können als solche angesehen werden. Die eine bietet der Tendenz zur Alltagsüberschreitung Erweiterungsmöglichkeiten an. Die andere entfaltet sie und schließt zugleich den Kreis zu den Vertragswerken. Weiter unten bringt eine Veranschaulichung die Erweiterungs-Entfaltungs- und Ergänzungsverhältnisse zwischen den Grundmotiven des Kinounternehmens in eine Übersicht.

Die zweite Motivspannung rückt in den Blick, wenn wir das Design der Kinos, ihre technische Seite und das Setting des Kinosaals beachten. Die bunten und belebten Foyers, aber vor allem die große Leinwand im Vorführsaal, der aus mehreren Lautsprechern kommende Ton muten an wie eine experimentelle Versuchsanordnung, die den Zweck hat, die wichtigsten Sinne der Zuschauer für sich gefangen zu nehmen. Das Kino ist ein Vollbad der Sinne. Hierin formt sich das Motiv zur Alltagsüberschreitung weiter aus. In Unterschied zum häuslichen Fernsehen oder der Lektüre kann der Zuschauer nicht anders, als sich den eindrucksvollen Tönen und Bildern zu überlassen. Für die Dauer des Kinobesuches wird er ganz Film. Es gibt nichts anderes, woran sich seine Sinne betätigen könnten. Auch dieses Motiv ist viele Jahre vernachlässigt worden. Die in den sechziger und siebziger Jahren entstandenen "Wohnzimmerkinos" schienen es geradezu darauf anzulegen, eine derartige Intensivierung des Erlebens zu verhindern. Erst als sich Anfang der neunziger Jahre die Multiplexe durchsetzten, konnten die Menschen wieder ins Kino gehen, um ihren Sinnen ein Vollbad angedeihen zu lassen. Filme übrigens, die mit erotischen und gewaltsamen Bildern tendenziell auch den Leib der Kinobesucher gefangen nehmen (z.B. BASIC INSTINCT), scheinen dieses dritte Motiv direkt für sich ausnutzen zu wollen.

Doch eine zu starke Konzentration auf die sinnliche Seite des Kinos geht Gefahr, ein viertes Motiv zu vernachlässigen. Es kommt dem Wunsch des Publikums, die Grenzen des Alltags hinter sich zu lassen, auf eine ganz andere Weise entgegen: Die Menschen erhoffen sich vom Kino eine über den Alltag hinausgehende Vertiefung ihrer Lebenserfahrung. Kommen sie in dieser Hinsicht nicht auf ihre Kosten, gehen sie mit einem leeren, schalen Gefühl nachhause. Das ist oft bei Actionfilmen der

Fall, die mehr oder weniger eine bloße Aneinanderreihung von Kampfszenen zeigen und diese Ebene nicht einmal durchbrechen. Oder bei Komödien, die zwar viele Lacher, aber nicht einen Moment tieferen Berührtseins mit sich bringen. Vielen Zuschauern fehlt bei solchen Filmen so etwas wie ein tiefer gehender Bezug zur menschlichen Lebenswirklichkeit.

So gesehen wird das Kino nicht nur aufgesucht, um sich zu zerstreuen und sich leicht unterhalten zu lassen. Viele Menschen sehen sich im Kino wieder Filme an, weil sie sich nach einer Lebensvertiefung sehnen, die sie vom Fernsehen immer weniger erwarten. Sie wollen ein Erlebnis haben, das zugleich über ihr eigenes Leben hinaus führt und es ihnen ein Stück näherbringt. Filme, die den Menschen, indem sie sie gut unterhalten, einen ungewöhnlichen Aspekt ihres Lebens oder der menschlichen Wirklichkeit überhaupt nahebringen, sind diejenigen, über die man spricht, die man weiter empfiehlt und die schließlich von den Fernsehsendern immer wieder ausgestrahlt werden. Jeder der unsterblichen Werke der Filmgeschichte weist eine solche Vertiefung auf.

Daß es den Zuschauern auf eine Vertiefung ankommt, zeigen auch Gespräche nach der Vorstellung. Viele fühlen sich dazu gedrängt, ihre Erfahrungen anderen mitzuteilen, sie begrifflich zu durchformen. Man versucht sein persönliches Erlebnis ausdrücklich zu machen und es in den eigenen Alltag einzuordnen. Andere führen ihr Erlebnis weiter, indem sie sich 'das Buch zum Film' anschaffen oder sich für das Gesamtwerk des Regisseurs zu interessieren beginnen.

Wir werden auf ein weiteres Motiv aufmerksam, wenn wir uns in Erinnerung rufen, daß es seit jeher zu den anziehendsten Versprechen des Kino gehört, daß es uns an typischen menschlichen Schicksalen teilhaben läßt. Diese mythische Seite des Kino ist die Grundlage für seine Wirkung auf die breiten Massen. Im Grunde sind es wohl kaum mehr als zwei dutzend Grundkomplexe, die das Kino in steter Wiederholung auf die Leinwand bringt. Nicht nur die Remakes (z.B. STURMH...HE USA 1939 und F 1985) verweisen darauf. Überhaupt scheinen Filme immer wieder Themenkomplexe aufzugreifen, die schon von anderen behandelt wurden. Wirklich wandelt sich nur das 'Outfit' der Filme, die wenigen von ihnen behandelten seelischen Komplexe ziehen in ewiger Wiederkehr durch die Seelen der Menschen.

Wenn man die Struktur der mit den Filmen verbundenen Erlebensprozesse in den Blick nimmt, enthüllen sich Verwandtschaften, die mit einem oberflächlichen Blick auf die Geschichten der Filme nie sichtbar werden. Wen sollte es nicht überraschen, daß Griffith` GEBURT EINER NATION (USA 1915) und FORGET PARIS (USA 1995) ähnliche Schicksale erfahren lassen? Beide Filme beleben zu Beginn eine harmonische Einheit, die sie mehr und mehr belasten und zerstören, um sie schließlich auf einer erneuten Grundlage wieder erstehen zu lassen. Die achtzig Jahre, die zwischen diesen Filmwerken liegen erscheinen bedeutungslos angesichts des allgemein menschlichen Problems, das sie behandeln. Seitdem es Menschen gibt, erfahren diese mehr oder weniger deutlich die desillusionierende Entwicklung vom ungetrübten Glück zu lebensfähigen Verbindungen.

Es sind also Schicksals-Typen, die wir vom Kino erwarten. Nicht das Individuelle interessiert, sondern das Allgemeine, das in diesem zum Ausdruck kommt. Von solchen typischen Schicksalskreisen wollen wir uns fesseln lassen, mit ihren Wendungen und Krisen wollen wir mitleiden. Das Durchkommen des gefährdeten Helden, die Vereinigung der Getrennten, die Überwindung von Verrat und Untreue - Konstellationen von dieser Art, die den Menschen zum Schicksal werden, finden unter dem breiten Dach des Kino Platz.

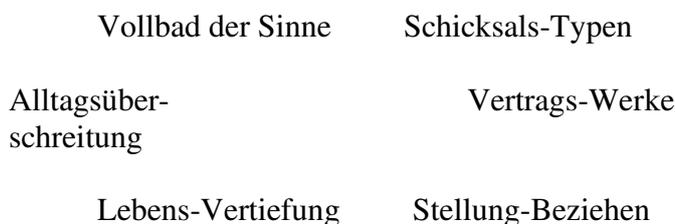
An dieser Stelle ist ein Wort zum bundesdeutschen Spielfilm angebracht. Bis vor wenigen Jahren bestand die Förderungspraxis der staatlichen Anstalten noch darin, das Individuelle zu unterstützen. Viele Filmemacher, die darlegen konnten, daß sie dazu in der Lage sind, eine persönliche Erfahrung in ein Werk umzusetzen, erhielten hierfür die Mittel bereitgestellt. Man erkennt erst seit Mitte der neunziger Jahre, daß diese Form der Filmförderung in den meisten Fällen beinahe vollständig an

dem Unternehmen Kino vorbei führte. Kino kann nur funktionieren, wenn es den Mut zum Typischen aufbringt. Damit macht es sich nicht des 'Kunstverrats' schuldig, sondern stellt sich lediglich auf die Motive ein, der mit Kino in unserer Kultur nun einmal unlösbar verbunden ist. Es gibt andere Medien, die sich besser dazu eignen, eine individuelle Thematik zu behandeln. Bei manchem deutschen Film, der in den achtziger Jahren zu sehen war, stellt man sich die Frage: Warum wurde nicht ein Buch darüber geschrieben?

Nur in Spiel und Gegenspiel seiner Motive kann das Kino auf Dauer seine Anziehung behalten. Daher steht dem Faktor Schicksals-Typen ein Motiv gegenüber, das im Stellung-Beziehen individuelle Setzungen und Einflußnahmen ins Spiel bringt. Jeder Film fordert dazu heraus, Position zu beziehen. Sind wir mit dieser Schicksalsentscheidung einverstanden oder läuft sie uns wieder den Strich. Wollen wir diese Setzung preisgeben, oder halten wir auch gegen den Sog, der von dem Film ausgeht, an ihr fest? Wir kommen nicht darum herum, bei Filmen Widerstand zu leisten, Entwicklungen, die wir nicht mitmachen können abzuwehren. Jeder Kinobesuch hat daher auch eine moralische, weltanschauliche oder politische Seite.

Schon bei der Auswahl des Films kommt dieses Motiv zum Tragen. Es kann sogar für sich dazu motivieren, einen bestimmten Film anzusehen. Man will sich von ihm in seiner Auffassung bestätigen lassen, oder will herausbekommen, wie weit man - bei einem engagierten oder anstößigen Film - an Werten festzuhalten in der Lage ist. Ein Film kann als Probe auf eigene Festlegungen gesehen werden. Auch die Einstellungen der Menschen, die uns ins Kino begleiten, lassen sich über einen Film austesten, bestärken oder ins Wanken bringen. Wer hat sich nicht schon einmal zu zweit einen Film angesehen in der unausgesprochenen Absicht auf diese Weise den anderen zu etwas zu verführen? Besonders Filme, die eine eindeutige moralische oder politische Position vertreten, machen auf diesen letzten Grundzug aufmerksam. Aber tatsächlich ist er bei jedem Kinobesuch wirksam. Die Zuschauer kommen um Parteinahmen, Ablehnungen und Zustimmungen nicht herum. Jedes Filmerlebnis hat so etwas wie einen Drehpunkt von Mitgehen und Widerstehen.

Abbildung: das Kino als Hexagramm



Fesselungs-Vertrag

Es stellt sich an dieser Stelle die Frage, ob sich die unterschiedlichen Motive, die bis hierhin herausgestellt wurden, in einem sie übergreifenden Bild fassen lassen. Solche Versuche, das Kino auf einen Begriff zu bringen sind nicht neu. Die bisherige Beschreibung und Analyse sollte deutlich machen, daß das Kino ein Wirkungszusammenhang ist, der sich nicht mit "Illusion und Manipulation", "Informationsverarbeitung", "Schule des Sehens", "Konstruktion und Dekonstruktion" oder einfach "Traumfabrik" fassen läßt.

Wenn man die in diesem Zusammenhang relevanten drei bis vier Stunden des Tages überblickt, die durch das Kino ausgerichtet werden, legt es sich nahe, das Kino als ein Unternehmen zu verstehen, das auf die Einrichtung von Fesselungs-Verträgen hinausläuft. Und zwar in mehrfacher Hinsicht.

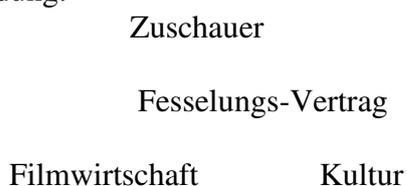
Für die Menschen ist das Kino ein Ort besonderer Erlebnisse. Sie erwarten, daß es ihre Alltagserfahrungen abwandelt. Und doch ist das, was sie im Kino erleben, keine wirklich andere Welt. Die Erlebensentwicklungen der Spielfilme knüpfen an den großen Themen und Problemen des Alltags

an, aber sie führen diese in Typisierungen heraus. Sie greifen die Breite der täglich verspürten Erlebensqualitäten auf, aber verrücken sie in ein Werk, das eine intensive Zentrierung und Ausrichtung aufweist. Sie beleben unterschwellig umtriebige Entwürfe und Keimformen und stellen sie in ungewöhnlicher Einfachheit und Eindeutigkeit heraus. Das Kino übersetzt den breiten Alltag der Menschen in fesselnde Erlebensentwicklungen. Es ist das Grundmaterial menschlichen Lebens, das eine besondere Zubereitung erfährt. Um in den Genuß dieser Erlebnisse zu kommen, müssen die Kinogänger einen gewissen Aufwand leisten. Sie müssen sich an vorgegebene Zeiten halten, einen Weg in Kauf nehmen. Sie müssen ein Eintrittsgeld bezahlen und sich auf Verhaltensregeln während der Vorstellung einstellen. Sie wollen, daß sie für diesen Aufwand entschädigt werden.

Zwischen Kinopublikum und Kinowirtschaft findet ein beständiges Handeln, Feilschen und Entgegenkommen statt. Dabei geht es stets um das Produkt 'seelische Fesselung'. Als wollten die Zuschauer fragen: "Fesselst Du mich?" und die Filmwirtschaft verspricht: "Ich fessle Dich." Die Zuschauer gehen darauf ein und sagen: "Nein, damit fesselst Du mich nicht." Die Filmproduzenten versuchen es mit etwas anderem. Das ist der Deal, um das sich das Kino dreht. Jeder Mißerfolg, jeder Verlust von Zuschauern in den Jahresüberblicken, setzt neue Maßnahmen und Versuche in Gang, den Kontakt zu der Erlebenswelt der Menschen erneut herzustellen. Jeder Erfolg wird weiter ausgebaut und manchmal so lange wiederholt, bis sich die Zuschauer nicht mehr davon fesseln lassen. Es ist, als müßten die Arten der Fesselung sich immer wieder erneuern. Das Publikum stellt sich mit der Zeit darauf ein und verlangt nach etwas anderem. Die erfolgreichen Fesselungserlebnisse lassen das Bedürfnis nach neuen Formen der Fesselung entstehen.

Kino ist jedoch, darauf wird das 10. Kapitel genauer hinweisen, nicht nur ein Geschäft zwischen der Filmwirtschaft und ihren Kunden. Weil das Kino ein Massenphänomen ist und weil es sich bei seinem Produkt um Wirkungsprozesse handelt, steht es immer auch in Austausch mit den zentralen Problemen und Entwicklungstrends der zeitgenössischen Gesellschaftsform. Wir gebrauchen hierfür gerne den weiter gefaßten Begriff 'Kultur'. Die Entwicklungsprobleme der Kultur, geben dem Unternehmen Kino Richtlinien für die Fesselungserlebnisse vor. Der kulturbedingte Alltag der Menschen stellt den Stoff und den Rahmen für die Kinoerlebnisse bereit. 1995 waren es Filme wie FORREST GUMP (USA 1994) und VIER HOCHZEITEN UND EIN TODESFALL (GB 1993), die auf unterhaltsame Weise gelebte Probleme des zeitgenössischen Alltags behandelten und deshalb mit einem überraschenden Erfolg belohnt wurden. Wenn es dem Kino in dieser Weise gelingt, die drängenden und noch nicht ausgeformten Fragen und Probleme der Zeit aufzugreifen, erzielt es seine stärkste Wirkung. Das Dreieck von Zuschauer, Filmwirtschaft und Kultur ist das komplette Bild. Es ist der Kern, um den sich das Kino dreht. Jede Seite steuert ihren Teil bei. Jeder Beteiligte reagiert auf den anderen. Wenn der Austausch zwischen Produzenten, Publikum und Kultur ins Stocken gerät, leidet das Kino. Die Modelle der staatlichen Filmförderung in Deutschland sind ein Beispiel dafür. Hier sind sowohl die Verbindungen der Filmwirtschaft zum Publikum als auch zu den drängenden Fragen der Kultur der Jahrtausendwende blockiert.

Abbildung:



In den letzten Jahrzehnten hat sich der menschliche Alltag entscheidend verändert. Für das Kino als Fesselungs-Vertrag ist in diesem Zusammenhang ein Phänomen von besonderer Bedeutung. Es hängt mit der zunehmenden Medialisierung und Vernetzung des menschlichen Lebensraums zusammen. Im ausgehenden zwanzigsten Jahrhundert machen die Menschen immer weniger die Erfahrung, was es bedeutet, für längere Zeit mit einer Sache beschäftigt zu sein, mit den Möglichkeiten

und Begrenzungen eines Ortes umzugehen. Ohne sich aus dem Sessel erheben zu müssen, können sie ihr häusliches Alleinsein jederzeit mit einem Telefon-Anruf beenden. Dies ist mit ein Grund dafür, warum es heute mehr Singlehaushalte denn je gibt. Auch können die Menschen den Belastungen einer Tätigkeit dadurch ausweichen, indem sie eins der zahlreich verfügbaren Fernseh- oder Radioprogramme einschalten. Und sie können die gewählte Sendung jederzeit mit einer anderen vertauschen, wenn sie bei der ersten an Grenzen stoßen, die Mühe, Aufregung oder einen anderen ungewünschten Aufwand bedeuten. Wir leben in einer Wirklichkeit, in der wir uns immer weniger auf einen von der Sache oder dem Ort geforderten Entwicklungsaufwand einlassen müssen. Wir können in Sekundenschnelle die Themen unserer Handlungseinheiten 'wechseln' und die 'Situationen' tauschen. Wir sind zu einer Spezies von Zappern geworden. Wie nie zuvor erlaubt die Vernetzung der Welt ein müheloses Umsteigen zwischen einer Vielzahl von kurzzeitigen Entwicklungszusammenhängen.

Der damit eröffnete Freiraum bereitet uns allerdings mittlerweile Probleme. Wir haben das Gefühl für den Ort, an dem wir leben verloren. Wir beklagen das Fehlen allgemein verbindlicher Werte und den Verlust von Identität und Kontinuität. In dieser Lage ist das Kino mit seinen außergewöhnlich fesselnden und - durch das Setting bedingten - unausweichlichen Entwicklungen vielleicht eines der wenigen verbliebenen Orte, an denen wir eine Entwicklung von Anfang bis Ende mitmachen können. Dieser kulturell bedingte Zusammenhang kommt dem Fesselungs-Verträgen des Kino entgegen. Die Menschen wollen sich vom Kino fesseln lassen, weil es ihnen die heute rar gewordene Erfahrung eröffnet, auf einem Sitz eine komplette Verwandlung zu durchleben. Für viele Menschen ist das Kino zu einem der wenigen Alltagsunternehmen geworden, bei dem sie über längere Zeit konzentriert bei einer Sache bleiben.

Paradoxerweise ist es ein medial vermitteltes Erlebnis, das die vormediale Erfahrung der Versenkung in eine Sache der breiten Masse zugänglich macht. Wenn es sich auch nicht um einen tätigen Entwicklungsprozeß handelt, so ist das Kino dennoch der Ort, an dem sich die Menschen bereitwillig für einige Stunden in die Entwicklung eines zentrierten Komplexes einbinden lassen. Solche Fesselungen sind ein Erlebnis, das heute anderswo kaum noch zu haben ist. Vielleicht noch in den Fußballstadien, doch dort ist es das immer gleiche Drama, in das die Menschen sich einbinden lassen. Das Kino hat dagegen ein breites Spektrum an einbindenden Erlebensentwicklungen anzubieten. Es ist anzunehmen, daß es gerade aus diesem Grunde in den kommenden Jahren an Bedeutung zunehmen wird. Es bietet in einer zerfließenden Welt ein rar gewordenes Produkt an: Eine komplette Verwandlung über zwei Stunden. Die Zukunft des Kino hängt letztlich davon ab, ob die Ausstattung der Filmtheater und die Filme selbst die Fesselung des Seelenlebens zu unterstützen und zu intensivieren verstehen.

Eine weitere Seltsamkeit kann man darin entdecken, daß gerade das Massenmedium Kino zu einem Ort der Selbsterfahrung geworden ist. Die Menschen sehen sich Filme wegen Erlebnissen an, die sie in anderen Zusammenhänge nicht derart intensiv haben können. Das Kino mit seiner Bildsymphonien, mit seinen vielfältigen Physiognomien, der Unmittelbarkeit seiner Wirkung macht die Menschen auf den komplizierten und ausgedehnten Seelenbetrieb aufmerksam, der sie lebt. Es mutet wie ein Experiment an: Stillgelegt im Dunkel der Filmtheater bleibt ihnen nichts anderes übrig, als ihren Seelenbetrieb über die Montagen der Bilder und Töne ausgestalten zu lassen. Je mehr es dem Film gelingt, diesen unbewußten Betrieb an unterschiedlichen Ecken zu berühren und zu bewegen, desto stärker fühlen sich die Menschen bewegt, desto mehr werden sie auf ihn aufmerksam. Dem Kino mit seinen glatten Fassaden, seinem Hang zu Kitsch und Idealisierung gelingt es eigenartigerweise, den sonst selbstverständlich und unbemerkt arbeitenden Seelenbetrieb spürbar zu machen. Das Kino ist somit auch ein Weg zum sonst Unbemerkten. Das Kino lehrt die Menschen sich ein wenig mehr zu verstehen.

Schließlich mag es verwundern, daß das Kino, das schon immer als Ort des Scheins, als verführerischer Illusionist galt, den Menschen nicht selten ein Stück des unempfindlich gemachten Alltags zu-

rückgibt. Die Menschen neigen dazu, den Alltag grau zu malen, da sie seine unbewußte Dramatik, seine phantastischen Verwandlungen fürchten. Sie tätigen die Vitalität der seelischen Wirklichkeit ab und monieren zugleich deren Verlust, indem sie den Alltag als "eintönig" und "langweilig" bezeichnen. Doch damit lassen sie sich nur über die Langeweile aus, die sie herstellen, um sich vor der tatsächlichen Dramatik des Alltäglichen zu bewahren. Der eintönige Alltag ist eine Zurechtmachung der Menschen aus Furcht vor einer ungeheuerlichen Wirklichkeit. (Salber 1989) Es vergeht kein Tag ohne die Schere von Gelingen und Verfehlen, ohne den Rausch der Vereinigung und den Schmerz der Trennung. Jeder alltägliche Klatsch ist voll des Verrats und des Hasses. Bei jedem Einkaufsbummel werden Ansätze zum Raub und zur direkten Durchsetzung belebt. Die Tiefenpsychologie des Alltags führt diese verborgene Dramatik in ihren Untersuchungen zutage. Doch wenn die Menschen einmal wirklich eine Probe bekommen wollen, von dem was den Alltag bewegt, dann gehen sie ins Kino. Mit einem Male ist das ganze Spektrum menschlicher Kleinlichkeiten, Besessenheiten, Ängste und Hoffnungen spürbar. Der Alltag erhebt mit seinem tollen Treiben. Der Rückzug ins Dunkel des Kino bringt paradoxerweise die Dramatik des gelebten Alltags erst richtig heraus!

Kapitel 4: Die ersten Minuten

Das Licht geht aus, das Kino ist dunkel. Das Publikum stellt sich auf den Beginn der Vorstellung ein. Das Seelenleben der Kinobesucher drängt darauf, sich in etwas anderes zu verwandeln. Die Zuschauer sind gespannt auf das, was auf sie zukommen wird. Sie wollen sich für zwei Stunden von etwas fesseln lassen. Deswegen sind sie gekommen, deswegen sitzen sie nun im Saal. Musik ertönt, auf der Leinwand erscheinen die ersten Bilder. An ihnen finden die Menschen einen Anhalt, für einige Zeit etwas Besonderes zu werden. In Austausch zwischen Film und Seelenleben bilden sich erste Bedeutungen. Mal sind sie den Zuschauern vertraut, mal führen sie in Fremdes, Beunruhigendes hinein. Mal lassen sie sich bereitwillig mitziehen, mal sträuben sie sich dagegen. Immer aber kristallisiert sich in den ersten Minuten ein Sinnzusammenhang heraus. Seine Eigenschaften, seine Spannungen und Entwicklungsmöglichkeiten entscheiden darüber, ob das Publikum von dem beginnenden Film angesprochen und mitgerissen wird.

Filmemacher haben einen besonderen Ehrgeiz, die ersten Minuten ihrer Werke möglichst aufregend zu gestalten. Sie wollen die im Saal vertretenen, unterschiedlichsten Lebenskontexte auf einem Nenner vereinigen. Sie wollen die schweifende Aufmerksamkeit ihres Publikums bündeln und es von Anfang an einbinden. Die Zuschauer sollen in eine Bewegung gebracht werden, die sie die ganze Vorstellung über nicht mehr los läßt. Es gibt Filme, deren mitreißende Anfänge irgendwann hoffnungslos versanden und steckenbleiben. Andere Filme beginnen gemächlich und nehmen allmählich Fahrt auf. Die wirksamsten Filmanfänge erfüllen vier Forderungen. Man kann auch sagen, sie beziehen die Zuschauer über vier voneinander unterscheidbare Stufen in ihre Geschichte ein: Einwickeln, Dynamisieren, Auswickeln und Fesseln.

Einwickeln

Die Zuschauer kommen aus den unterschiedlichsten Alltagszusammenhängen ins Kino. Der eine ist gerade aufgestanden, der andere hat vor kurzer Zeit eine Mahlzeit zu sich genommen und ist müde. Die eine hat sich mit ihrer Mutter zerstritten, die andere ein großes Geschäft erfolgreich unter Dach und Fach gebracht. Im Saal sitzen Menschen, die studiert haben neben anderen, die nicht einmal ein Buch gelesen haben. Pensionäre teilen sich die Sitzreihen mit Teenagern. Alle kommen ins Kino, um sich für zwei Stunden einer anderen Wirklichkeit zu überlassen. Sie suchen so etwas wie eine ganz-machende Erfahrung. Sie wollen, daß ein von ihnen mehr oder weniger verspürtes, ungeformtes Drängen eine Gestalt findet. Filmanfänge sind wirksam, wenn sie diese polymorphe Unruhe in eine packende, vereinheitlichende Gestalt einwickeln.

Schon der Titel eines Films kann diese Aufgabe erfüllen. DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER bezieht das Seelenleben in eine geheimnisvoll-schillernde Bedeutung ein. Sehr viel Unterschiedliches kann sich in diesen Titel einwickeln. Ältere Menschen erinnert er an den Film von Ingmar Bergmann DAS SCHWEIGEN. Jüngere denken an ihre Kuschtiere, religiöse Menschen fallen Bibelszenen ein. ENTHÜLLUNG zieht an, weil das Wort ein erregendes Versprechen bedeutet. Nicht ausgelebte Sehnsüchte werden davon erfaßt. Aber auch die Geschichten, die einem Film voraussehen, können die Zuschauer, schon bevor sie überhaupt eine Szene gesehen haben, für sich gefangen nehmen. JURASSIC PARK kam auf der schon lange Zeit vorher wirksamen Dinosaurierwelle in die Kinos. Er stellte deren Höhe- und vorläufigen Abschluß-Punkt dar. Der Film versprach eine nie dagewesene Verlebendigung der ausgestorbenen, und den Menschen trotzdem so nahe gekommenen Tiere. Auch Stars, der Name eines Regisseurs können das Drängen der Zuschauer auf sich ziehen.

Schließlich aber sind es die ersten Minuten eines Films, die das Seelenleben des Publikums zu packen und einzuwickeln haben. Ein Film, der in seiner ersten Sequenz einen Mann zeigt, der alleine ist und eine Frau, die sich mit einem anderen Mann streitet, wird die Zuschauer an ihren Erfahrungen mit der Liebe berühren. Er wird ihnen versprechen: Wenn Du jetzt sitzen bleibst, kannst Du

miterleben, wie die beiden zusammenkommen, das funktioniert zwischen Mann und Frau. Deine Sehnsüchte nach dem richtigen Mann, der richtigen Frau - hier finden sie Erfüllung! Deine Befürchtungen, Deine Hoffnungen in puncto Liebe - hier werden sie Gestalt!

Dynamisieren

Ist es dem Film gelungen, das Seelenleben der Zuschauer einzuwickeln, muß er schon eine zweite Aufgabe erfüllen. Es reicht nicht aus, den spannungsvollen Regungen einen Ausdruck zu geben. Sie müssen sich zudem in seelenanalogen Bewegungen entfalten können. Das Erleben der Zuschauer will zwar eine spezifische Gestalt werden, aber es hat mehr Spaß an dem Weg als an dem Resultat. Es will sich als dynamisch, spannungsvoll und lebendig erfahren. Die Zuschauer suchen im Kino nicht die Ruhe und den Frieden, sondern den Kampf, den Übergang und die Bewegung.

Daher bringen wirksame Filme von Anfang an Polaritäten und Gegensätze ins Spiel. Ein oder mehrere Männer alleine bringen noch keine Sehnsüchte in Gang. Aber eine Frau und zwei Männer beleben noch mehr Erwartungen als eine Frau und ein Mann. Elend und Armut wirken erst auf dem Hintergrund des Luxus, des Wohlergehens. Die Versöhnung drängt sich im Streit auf, der Widerstand in der Unterdrückung. Wollen Filme den Zuschauer für sich gewinnen, müssen sie schon in den ersten Minuten solche dramatischen Spannungen anlegen. Sie versetzen das Erleben in Schwung, provozieren Konflikte, die auf Weiterführung und Lösung drängen. Am wirksamsten sind Filmanfänge, wenn es ihnen gelingt, die Zuschauer in einen aufregenden Übergang zu versetzen: in eine Bedrohung, eine Hoffnung, die Ahnung eines Glücks.

Die Zuschauer bringen je nach Genre bestimmte Erwartungen an die Dynamik des Filmerlebens mit. Es gibt Filmanfänge, die erst allmählich polare Spannungen entstehen lassen und andere, die sie sofort auf das Stärkste herausstellen. Das jüngere, an Action orientierte Publikum sollte man nicht lange auf eine Dynamik warten lassen. Ältere Zuschauer dagegen können es vorziehen, erst allmählich in Spannung versetzt zu werden. In jedem Fall aber muß der Film von Anfang an die Möglichkeit zur Ausbildung von Differenzqualitäten und Übergangserfahrungen geben. Das Seelenleben fühlt sich nur in Bewegung, in Wendungen, Brüchen und Übergängen wirklich lebendig.

Auswickeln

Filmanfänge, die als wirksam erfahren werden, gehen noch einen Schritt weiter. Sie sind nicht damit zufrieden, das Seelenleben in ihre Bilder und Geschichten einzuwickeln, sondern sie gehen schon in ihren ersten Szenen dazu über, unbewußt Mitwirkendes zugleich auszuwickeln. Ähnlich wie die Romane besitzen Filme die Fähigkeit, Implikationen, die in den alltäglichen Tätigkeiten der Zuschauer festgezurrt sind, für einige Zeit stärker heraustreten zu lassen. Der gelebte Alltag hält zum reagieren, zum handeln und zur Entschiedenheit an. Dort haben wir wenig Raum, uns deutlich zu machen, was unser Tun mitbewegt. Im Kino sind wir des Handelns, ja mehr oder weniger der Moral enthoben. Wir genießen einen Raum wie sonst nur im Spiel und in der Kunst. Filme haben dann eine starke Wirkung, wenn sie das Erleben der Zuschauer schon zu Beginn an die Drehpunkte unbewußt wirksamer Grundverhältnisse und Mechanismen heranführen.

Mit dem Auswickeln von unbewußt Mitwirkendem ist eine Vertiefung des Filmerlebens verbunden. Die Zuschauer fühlen sich an irgendwie bekannten, aber schwer faßbaren Erfahrungen berührt und haben das Gefühl, daß sie unmittelbar beteiligt sind. Sie sind mittendrin im Geschehen. Es kommt nicht selten vor, daß die Menschen im Kino Dinge erleben, die sie in ihrem Alltag in einer solchen Intensität kaum erfahren. Die Wirkung eines Filmes ist um so stärker, je mehr an solchen unbewußten Implikationen er anklingen läßt und in seinen Erlebensprozeß einbezieht.

Wenn wir der Frage nachgehen, was die Filme im Einzelnen an unbewußten Implikationen beleben, kommen wir auf eine überschaubare Anzahl von typischen Grundproblemen und Grundverhältnissen, die das Leben der Menschen bestimmen. (Einigen und Trennen, Bestimmen und Bestimmt-Werden, Einheit und Vielfalt, Verfließen und Konsequenz, Bergung und Explosibilität etc.) So ge-

sehen wirken Filme nicht, weil sie die Zuschauer in eine andere Wirklichkeit entführen, sondern vielmehr, weil sie diese tiefer und gezielter an die zentralen, aber dem Bewußtsein verborgenen Dreh- und Angelpunkte des Seelenlebens heranführen. Jeder Film, der einen einigermaßen beachtlichen Erfolg bei seinem Publikum haben will, muß schon in den ersten Szenen solch ein zentrales Grundverhältnis aus dem unbewußten Seelenbetrieb herauswickeln. Will er sein Publikum wirklich fesseln, muß er ihnen die Möglichkeit der vertieften Selbsterfahrung ermöglichen. Filmanfänge, die diese Forderung nicht erfüllen werden von den Zuschauern als hohl, inhaltsleer und langweilig empfunden.

Fesseln

Die bloße Belebung von unbewußten Wirksamkeiten reicht allerdings noch nicht aus, die Zuschauer für zwei Stunden zu bannen. Dafür hat der Filmanfang noch eine weitere Stufe zu erklimmen. In einem vierten Schritt gelingt es einem erfolgreichen Film schon in den ersten Minuten, die Zuschauer auf eine Wirkungs-Gestalt einzustimmen, die sich mehr und mehr konturiert und schließlich die Führung übernimmt. Es kommt darauf an, die unfertigen Systeme in einen Komplex zu verwickeln, der sie für zwei Stunden auf eine Reise schickt, die nicht langweilig wird. Und weil dieser Komplex eine relative Geschlossenheit aufweist, können sie sich erst wieder von ihm lösen, wenn der Film auf sein Ende zugeht. Das bedeutet für den Filmbeginn, daß Keime gepflanzt werden, die darauf drängen, sich in Sproßformen auszuleben. Es muß schon zu Beginn ein werkähnlicher Zusammenhang entstehen, der Erweiterungen, Entfaltungen und Ergänzungen verlangt und einfordert. Erst dann ist der Zuschauer von dem Film in einer Art und Weise gefesselt, aus der er sich - selbst unter Blasendruck - nicht mehr zu befreien versteht. Diese Vorgestalt eines Werkes ist die Grundlage für ein zügiges und in sich geschlossenes Filmerlebnis - die Ware, die das Kino seit seinen Anfängen verkaufen möchte.

Dieses Kapitel wird die ersten Minuten einiger erfolgreicher Spielfilme wirkungspsychologisch beschreiben und analysieren. Dabei geht es - getreu dem Ansatz des ganzen Buches - darum, den 'inneren' Film (Wirkungs-Gestalt) sichtbar zu machen, der sich an den laufenden Bildern herauskristallisiert. Es ist fast unmöglich, die komplexen seelischen Prozesse in ihren empirischen Einzelschritten für einen ganzen Film zu rekonstruieren. Zumindest wäre dies ein Unternehmen, das beinahe ein neues Buch rechtfertigte. Im nächsten Kapitel wird eine komplette Komplexentwicklung dargestellt werden - allerdings nicht annähernd so ausführlich wie bei den nun folgenden Beispielen erster Minuten. Den Beispielen ist jeweils ein Filmprotokoll vorangestellt. Dann folgt die Beschreibung der mit dem Filmanfang gegebenen Wirkungs-Gestalt, schließlich deren Einschätzung in Hinblick auf Einwickeln, Dynamisieren, Auswickeln und Fesseln.

DER WIND (USA 1928)

Toeplitz (1992) bezeichnet Victor Sjöströms DER WIND (1928) als "Schwanengesang des Stummfilms" (I, 411). Denn dieses herausragende Werk kam unglücklicherweise in die Kinos als sich Publikum und Kritik bereits an den Tonfilm zu gewöhnen begannen.

Der Film erzählt die Geschichte einer jungen Frau, die es in eine stürmische Wüstenlandschaft verschlägt. Da sie ihre Rückreise nicht finanzieren kann, heiratet sie einen Viehzüchter. Sie kann sich jedoch nicht an die Lebensweise ihres Mannes gewöhnen. In der Hoffnung, daß er ihr hilft wegzukommen, läßt sie sich auf einen Fremden ein, der ihre Hilflosigkeit ausnutzt. Nachdem sie ihn getötet hat, entdeckt sie die Liebe zu ihrem Mann und zum Land der Winde.

Abbildung aus der Anfangssequenz von DER WIND.

Filmprotokoll

1. 0:00 Zwischentitel: Der Mensch...schwach, aber beharrlich stellt er sich dem ewigen Kampf mit der Natur. Nach und nach entschlüsselt er ihre Geheimnisse, bändigt ihre grimmigen Elemente - und erobert die Erde!

2. 0:16 Zwischentitel: Dies ist die Geschichte einer Frau, die in das Reich des Windes kam.
3. 0:25 Totale: Zug fährt von rechts nach links durch eine Wüstenlandschaft.
4. 0:39 Überblendung zu Halbtotale: Zugabteil, mehrere Sitzreihen, die zarte Rückenansicht einer Frau unter ausschließlich männlichen Passagieren.
5. 0:48 Überblendung, halbnah: ein kräftiger Mann mit Schnauzbart, auch Passagier des Zuges.
6. 0:52 Halbnah: Die Frau von hinten, ihr zarter Nacken.
7. 0:55 Halbtotale: Der Mann hinter der Frau. Er steht auf und geht den gang entlang auf sie zu, verweilt einen Moment, sie tauschen ein Lächeln und er geht weiter.
8. 1:05 Halbnah: Der Mann von hinten, er wendet sich um, und schaut.
9. 1:10 Halbnah: Die Frau lächelt verlegen.
10. 1:12 Halbnah: Der Mann lächelt, trinkt.
11. 1:14 Halbnah: Die Frau ißt grazös mit spitzen Fingern, blickt aus dem Fenster.
12. 1:17 Totale: Der Zug fährt durch die Wüste. Ein Sandsturm kommt auf.
13. 1:20 Halbnah: Die Frau, plötzlich dringt Sand durchs geöffnete Fenster.
14. 1:23 Halbnah: Mann eilt zu Hilfe.
15. 1:25 Halbnah: Mann schließt das Fenster, putzt den Staub vom Kleid der Frau. Die Frau sieht ihn mit Bewunderung im Blick an. Der Mann nimmt das verstaubte Essen der Frau hoch und schaut sich suchend um.
16. 1:39 Halbnah: Schlafender Obstverkäufer.
17. 1:40 Halbnah: Der Mann holt mit Speiseresten aus.
18. 1:41 Halbnah: Der getroffene Obstverkäufer schreckt hoch.
19. 1:43 Halbnah: Der Mann winkt ihn heran. Der naive, bewundernde Blick der Frau.
20. 1:45 Halbnah: Den Schrecken noch in den Augen, setzt der Obstverkäufer die Mütze auf und erhebt sich.
21. 1:47 Halbnah: Der Obstverkäufer kommt zu Mann und Frau. Letztere setzt sich. Der Mann nimmt ein paar Früchte.
22. 1:57 Nah: Der Mann setzt sich, putzt den Apfel mit weißem Tuch.
23. 2:03 Zwischentitel: Ich heiße Wirt Roddy. Ich handle hier in der Gegend mit Vieh - -
24. 2:10 Nah: Wirt mit der Frau im Gespräch. Sie sitzen nebeneinander, sehen sich an.
25. 2:12 Zwischentitel: Ich bin Letty Mason - - Ich komme von weit her - - aus Virginia!
26. 2:19 Nah: Wirt gibt Letty einen Apfel. Sie führt ihn an den Mund, blickt nach rechts.
27. 2:27 Nah: das Fenster, bedeckt mit Sand.
28. 2:29 Nah: Lettys Gesicht zeigt Unruhe, sie setzt den Apfel wieder ab.
29. 2:32 Zwischentitel: Ach, wenn doch dieser gräßliche Wind endlich aufhören würde!
30. 2:38 Nah: Wirt hat eine geschälte Banane in der Linken. Er rückt näher an Letty heran.
31. 2:41 Zwischentitel: Das werden Sie sich noch oft wünschen, junge Frau, falls Sie länger hierbleiben wollen - - ?
32. 2:48 Nah: Wirt neben Letty, er beißt in die Banane.
33. 2:54 Zwischentitel: Ja, ich habe Virginia für immer verlassen. - - Ich werde auf der hübschen Ranch meines Veters in Sweet Waters leben.
- 3:04 Nah: Wirt lacht auf.

Innerer Film

Die Sequenz ist gute 3 Minuten lang und wird von Sjöström in 35 Einstellungen aufgebaut. Sie wird von wechselnden musikalischen Themen untermalt, auf deren genaue Beschreibung in diesem Zusammenhang verzichtet werden kann.

Der Text zu Beginn stellt ewig zerstörerischen Naturkräften eine Frau gegenüber. Er berührt die Zuschauer an Erfahrungen mit den Grenzen ihrer Bestimmungsmöglichkeiten. Es gibt Kräfte, die man nicht beeinflussen kann, trotz allen beharrlichen Bemühens! Hiermit klingt ein Konflikt, ein Kampf an, der eine spannungsvolle Dynamik beinhaltet. Die belebten Assoziationen und Regungen finden einen Ausdruck in dem kleinen Zug, der durch die Weite der Wüste fährt.

Die im Text angesprochene Verletzbarkeit des Menschen findet eine anschauliche Gestalt in der Rückenansicht der zarten Lillian Gish im Zugabteil. Die zerstörerische Seite kann fortleben in dem Gesicht des undurchsichtig blickenden Mannes. Indem sich der Mann auf die Frau zubewegt, verstärkt sich im Erleben der Zuschauer die Spannung. In der Annäherung der beiden ist ein Reiz spürbar, aber auch eine Gefahr. Zu naiv und zu grazil erscheint die Frau, zu grob und zu direkt der undurchsichtige Mann.

Die Verwundbarkeit im Eingangstext verbindet sich mit dem Weiblichen, die gefährliche Kraft der Natur mit dem Männlichen. Der aufkommende Sturm steigert die Bedrohung. Der hilfreiche Einsatz des Mannes gegen den eindringenden Sand läßt die Hoffnung aufkommen, daß seine Kraft Schutz und Sicherheit verleiht. Doch der bewundernde Blick des Mädchens halten das Erleben in Spannung: Alles, was sich hier als Halt andeutet, kann ebenso gut eine zerstörerische Gefährlichkeit entfalten. Die Frau scheint dem Mann ausgeliefert zu sein. Man hofft, daß er seine Überlegenheit nicht ausnutzt und ahnt, daß er es doch tun wird.

Die Szene mit dem eingeschüchterten Obstverkäufer unterstreicht die gefährliche Kraft des Mannes, lädt aber auch dazu ein, sich ihm anzuvertrauen. Doch der verletzte Blick der Frau läßt das nur begrenzt zu. Als die beiden sich gegenseitig vorstellen, findet das Erleben Kontur. Die Figuren lassen sich einordnen, sie haben einen Namen. Das Ungeheure des gegen die Fenster prasselnden Sandes läßt jedoch die Gefahr gegenwärtig bleiben. Das Erleben kommt aus der Spannung nicht heraus.

'Männliche' Gelüste nach direkter Verführung können sich regen. 'Weibliche' Sehnsüchte nach Anlehnung und Schutz. Sie finden 'Nahrung' in den uralten Symbolen von Apfel und Banane. Es wird immer deutlicher: Hier bereitet ein rücksichtsloser Kerl eine Verführung vor. Obwohl nichts wirklich passiert, erscheint Letty doch schon verloren. Wirts Auflachen am Ende der Szene zerstört ihre naive Vorstellung von der friedlichen "Sweet-Water-Ranch".

Einschätzung

1) Einwickeln: Der Film sucht das Erleben der Zuschauer in einen, für unser heutiges Gefühl, ziemlich schwülstigen Text einzuwickeln. Das Bild der Wüste und des fahrenden Zuges, die Begegnung zwischen der zarten Frau und dem kräftigen Mann geben einem geradezu überquellenden 'Pool' an Verheißungen und Befürchtungen eine erste Fassung.

Eine beinahe mit Schauern erfahrene Überfrachtung, die der Bildersprache des Stummfilms, aber auch der Wirklichkeit des Seelenlebens (auch heute noch) gerecht wird.

2) Dynamisieren: Alles ist bei diesem Anfang in Bewegung. Nichts erscheint sicher und abgeschlossen: der fahrende Zug, der Kampf des Menschen gegen die Natur, die aufkeimende Liebe, der das Unglück schon ins Gesicht geschrieben steht.

Das Filmerleben kann hierüber in Fahrt kommen. Man kann sich diesen spannenden Übergängen kaum entziehen. Man bangt bereits und hofft, man verlangt und befürchtet.

3) Auswickeln: Die Gegenüberstellung von Naturgewalt und Mensch, grober Männlichkeit und verletzlicher Weiblichkeit zentriert den seelischen Betrieb um ein Grundproblem, welches das Verhältnis von Fremd- und Selbstbestimmung behandelt: Kräfte, die wir nicht in der Hand haben, können uns zerstören, wir können sie aber auch für uns ausnutzen. Und wir können den Kampf gegen sie aufnehmen und dabei als etwas Eigenes herauskommen.

Ein Verhältnis, das tief in der Lebenswirklichkeit der Menschen wurzelt und in den ersten Minuten, über eine erotische Auslegung, einen besonderen Reiz als 'Geschlechterkampf' erfährt.

4) Fesseln: Der Film hat den Zuschauer bereits fest im Griff. Er hat sein Erleben zu einem Komplex ausgeformt, der nach mehr verlangt, der sich in weiteren Szenen entwickeln möchte: Das Naive und Zarte der Frau kann sich tatsächlich als schwach und zerstörbar erweisen. Es kann sich aber auch in Stärke und Beharrlichkeit verwandeln. Der Mann kann der Frau Schutz und Halt geben, er kann sie aber auch verletzen, ja sogar zerstören. Die Bedrohung durch Wind und Sand kann anwachsen, sie kann sich aber auch als beherrschbar erweisen. Mannigfache Entwicklungsrichtungen sind spürbar

und drängen auf Entfaltung - allen voran die Hoffnung, durch die anklingenden Schwierigkeiten hindurch zu kommen.

Der weitere Film dehnt den in den ersten Szenen belebten Komplex gründlich aus. Hilflosigkeit und Ausweglosigkeit gegenüber fremden Bestimmungen verstärken sich im unaufhörlich andrängenden Sturm und in den Enttäuschungen der jungen Frau. Erst mit dem tödlichen Schuß auf Wirt Roddy, den Mann, den sie im Zug kennenlernte, dreht sich das Verhältnis. Hieran kann sich die Sehnsucht nach Selbstbestimmung heften. Sie wird mit Liebe belohnt. In diesem Zusammenhang ist es interessant, daß das Drehbuch den Film ursprünglich im Wahnsinn der hilflosen Frau enden lassen wollte. Aber Film ist eine Gruppenarbeit. Der Widerstand der Produzenten war stark. Wirkungspsychologisch hatten sie Recht. Denn die meisten Zuschauer möchten im Kino auf Umschwünge und Verwandlungen nicht verzichten. Das Happy End von DER WIND erlaubt es ihnen, eine komplette Drehung von Fremd- in Selbstbestimmung mitzuvollziehen.

NINOTSCHKA (USA 1939)

Der Film ist eine sogenannte "Screwball-Comedy" von Ernst Lubitsch mit Greta Garbo in der Hauptrolle. Er erzählt die Geschichte einer sowjetischen Sonder-Inspektorin, die während eines dienstlichen Auftrages in Paris den Verführungen eines Mannes ebenso wie der leichten, westlichen Lebensweise anheimfällt. Toeplitz weist daraufhin, daß es sich bei NINOTSCHKA keineswegs um einen antikommunistischen Film handele.

Abbildung aus der ersten Sequenz von NINOTSCHKA

Filmprotokoll

1. 0:00 Text: Dieser Film spielt in der Lichterstadt Paris in jener sagenhaften Zeit, in der es nicht Stromknappheit bedeutete, wenn die Nachttischlampen ausgeknipst wurden - und wenn Vorhänge rauschten, verbargen sie süße Geheimnisse und waren nicht aus Eisen...
2. 0:19 Eine luxuriöse Hotelhalle. Die Kamera folgt in Halbtotalen einem Mann im Frack. Er geht zur Rezeption.
3. 0:28 Eine Drehtür von innen. Ein Mann in Mantel und Schlägermütze kommt mit erstauntem Gesichtsausdruck herein. Die Kamera geht auf ihn zu bis nah. Der Mann blickt sich um.
4. 0:36 Halbnah: Der Mann im Frack spricht ihn an: "Kann ich etwas für Sie tun, Monsieur?" "Ne. Ne, ne!" Der Mann mit Mütze dreht sich eilig um und verläßt das Hotel. Kamera fährt zurück. Der Mann im Frack wendet sich zur Kamera. Im Hintergrund kommt ein bärtiger Mann mit Fellmütze durch die Drehtür. Auch er schaut sich staunend um. Der Mann in Frack spricht ihn an: "Bitte sehr, Monsieur?" - "Wollt mich hier nur mal umsehen." Der Mann mit Fellmütze verläßt das Hotel durch die Drehtüre.
5. 0:57 Halbnah: Der Portier schaut ihm verärgert hinterher. Er will sich abwenden, doch dann wird sein Blick von etwas angezogen. Er scheint seinen Augen nicht zu trauen:
6. 1:02 Amerikanische: Die Drehtüre: Ein Mann mit Pelzkragen und Fellmütze läßt sich hereindrehen und gleich wieder raus. Er schaut sich um.
7. 1:06 Amerikanische bis halbnah: Die Drehtür von außen. Der Mann mit Pelzkragen geht zu den beiden anderen: "Ich muß Euch wirklich recht geben, Genossen - -"
8. 1:12 Nah: "- - sie ist wundervoll." Genosse mit Bart: "Hab ich gleich gesagt. Haben wir etwas derartiges in Russland?" Die anderen beiden schütteln den Kopf: "Nein!" Genosse mit Bart: "Stellt Euch vor, wie erst die Betten sein müssen in solch einem Hotel." Genosse mit Pelzkragen: "Du brauchst nur einmal zu klingeln, sofort kommt ein Diener. Und klingelst Du zweimal kommt ein Kellner. Aber klingelst Du dreimal - was kommt dann? Ein Zimmermädchen. Ein fesches Mädchen." Genosse mit Bart: "Also brauchen wir nur neunmal zu klingeln, dann ..." Sie bewegen sich auf Drehtür zu.
9. 1:33 Halbnah: Genosse mit Schlägermütze: "Einen Moment, einen Moment! Ich habe nichts dagegen einzuwenden. Aber ich muß Euch sagen, ich geh doch lieber zurück ins Hotel Ter-

minus. Ihr wißt, daß uns Moskau dort angemeldet hat. Wir sind hier im dienstlichen Auftrag. Wir haben unsere Befehle und es kann doch nicht jeder machen was er will." Er geht nach links, die Kamera folgt. Genosse mit Bart: "Du hast wohl keinen Mut, Genosse Buljanow." Der andere: "Das will Buljanow, der Held der Barrikaden sein? Und auf einmal hat er Angst vor einem Zimmer mit Bad?!" Die Gruppe ist jetzt bei einem Auto angekommen. Buljanow dreht sich um: "Ich habe keine Sehnsucht nach Sibirien." Genosse mit Bart: "Und ich habe keine Sehnsucht nach dem Hotel Terminus." Stimmengewirr.

10. 1:54 Halbnah: Auto von innen. Buljanow steigt ein. Der Genosse mit Pelzkragen setzt sich Buljanow gegenüber, Genosse mit Bart streckt den Kopf herein. Der erste: "Hör doch mal zu, Genosse Buljanow. Lenin würde zu Dir gesagt haben: Buljanow, Kamerad! Du bist das erste mal hier in Paris - Sei nicht so dumm, geh rein und klingel' dreimal." Im Hintergrund ein Schild: Hotel Clarence. Genosse mit Bart schaltet sich ein: "Das würde er nicht sagen. Aber er würde sagen: Buljanow, Du wohnst doch da in einem ganz billigen Hotel - Ja bedeutet Dir denn das Prestige der Bolschewiken gar nichts? Willst Du in einem Hotel wohnen, wo man den Warmwasserhahn aufdreht und kaltes herauskommt und wenn man den kalten Hahn aufdreht, kommt gar nichts raus? Aber Buljanow!" Buljanow schüttelt den Kopf: "Ich meine wir sollten bei dem einfachen Volke bleiben. - Wie dürfte ich Lenin widersprechen? Na, also geh'n wir schon." Sie steigen aus dem Auto.

11. 2:29 Amerikanische: Vor einer massigen Säule treffen die drei Russen mit dem Mann im Frack zusammen. Genosse mit Pelzkragen: "Sie sind sicher der Direktor. Hab ich recht?" Direktor: "Ja Monsieur." "Erlauben Sie, daß ich vorstelle: Genosse Iranow vom russischen Handelsministerium." Iranow: "Das ist Genosse Kowalski." Der Direktor begrüßt jeden der Russen höflich mit "Monsieur". Buljanow: "Mein Name ist Buljanow. Können wir alle drei zusammen ein Zimmer haben?" Der Direktor lächelt: "Meine Herren, ich fürchte, das wird Ihnen zu teuer sein." Buljanow mit Witz: "Warum so furchtsam?" Zu seinen Genossen: "Der fürchtet sich." Die Genossen lachen. Direktor: "Ja, ich glaube es ist möglich, Ihre Wünsche zu befriedigen. Das ist wohl alles Gepäck?"

12. 2:52 Großaufnahme: Ein Koffer, getragen von zwei Genossen. Iranow: "Nein, aber wir brauchen zunächst einen Tresor für diesen Koffer."

13 2:55 Amerikanische: Direktor: "Ja für diese Größe haben wir hier im Hause kein Schließfach zur Verfügung. Aber vielleicht ein Zimmer mit Privattresor." Iranow. "Wunderbar!" Direktor: "Ich fürchte aber - " Buljanow: "Sonderbar, er fürchtet sich immer - " Direktor: "Allerdings muß ich noch eins dabei bemerken: Das Appartement dürfte nicht ganz Ihrer Weltanschauung entsprechen. Es ist das Fürstenzimmer." "Fürstenzimmer ?" wiederholt Buljanow. "Ein Moment!" Er drängt seine Genossen beiseite. Jetzt halbnah: "Ich warne Euch Genossen. Wenn die Moskauer erfahren, daß wir hier in einem Fürstenzimmer wohnen, sind wir alle drei erledigt." Iranow: "Wir sagen, wir hätten es nehmen müssen wegen des Safes. Das ist eine vernünftige Entschuldigung. Die anderen waren eben zu klein." Die Genossen stimmen zu, doch dann zögert Buljanow wieder: "Moment. Vielleicht können wir die Stücke herausnehmen. Und dann verteilen wir sie auf drei oder vier Schließfächer und dann können wir billig wohnen. Ein guter Gedanke, nicht wahr?" Die beiden anderen sehen ihn zweifelnd an. Iranow: "Ja, das ist ein Gedanke. Aber wer sagt, daß wir denken sollen?" Die beiden anderen stimmen begeistert zu.

14. 3:40 Amerikanische: Im Vordergrund der Direktor von hinten. Buljanow löst sich von der Gruppe: "Also wir wollen das Fürstenzimmer." Die Gruppe setzt sich in Richtung auf Kamera in Bewegung. Abblende.

Innerer Film

Anstelle von 35 Einstellungen in drei Minuten bei Sjöström, ist die Anfangssequenz bei Lubitsch mit 14 Einstellungen in gut dreieinhalb Minuten aufgebaut. Die Kamera in NINOTSCHKA ist beweglich, in DER WIND ist sie starr. Die Sinnentwicklung wird im Tonfilm über ausgedehnte Dialoge mitgestaltet. Und doch haben die Bilder die Führungsrolle bei der Modellierung des Erlebens behalten.

Über den Eingangstext und das erste Bild qualifiziert sich das Filmerleben in Richtung auf Luxuriöses, Laszives und Nicht-Ernstzunehmendes aus. Die Zuschauer wissen unmittelbar, bei diesem Film

stehen der Spaß, der Genuß und die Übertreibung im Vordergrund. Die luxuriöse Hotelhalle mit ihrer gedämpften Eleganz faßt dies zusammen.

Als dann der erste Mann durch die Drehtür kommt, klingt ein Kontrast an. Er will nicht richtig hineinpassen in dieses Ambiente. Seine erstaunte Mimik bringt es zum Ausdruck. Der Zweite verstärkt die Differenz. Eine Störung durch die groben, unbeholfenen Eindringlinge macht sich bemerkbar und findet in dem 'genervten' Gesicht des Direktors Bestätigung. Der dritte Genosse, der das Abteil der Drehtür gar nicht verläßt, sich nur rein und gleich wieder rausdrehen läßt, faßt das entstandene Gefühl, daß etwas in einen Rahmen drängt, in den es nicht hinein paßt, zusammen.

In der witzigen Unterhaltung der drei Russen auf der Straße schält sich, gegen Bedenken und Widerstand, die Absicht heraus, im Hotel Clarence ein Zimmer zu mieten. Die mannigfachen Anspielungen auf die dabei zu überwindenden Festlegungen der bolschewistischen Weltanschauung lockern das Erleben auf. Ein Übermut kann aufkommen, man möchte sehen, wie diese eingeschüchternen, aber listigen Menschen dem Luxus verfallen. Es ist eindeutig: Hier handelt es sich um eine Komödie, man muß also nicht alles ernst nehmen, kann vieles mitmachen, ohne gleich moralischen Druck befürchten zu müssen.

Wenn die Russen das Hotel betreten haben, formiert sich der entbundene Übermut in einem 'Angriff' gegen den abwehrenden Direktor. Wurde ihr Eindringen ganz am Anfang als störend, das heißt passiv erfahren, so wendet sich das Erleben mit Spaß der aktiven Seite des Eindringens zu. Der Direktor markierte zunächst eine Grenze, jetzt fungieren seine "Befürchtungen" als Widerstand, den es zu überwinden gilt. Noch einmal droht der Vormarsch in Bedenken stecken zu bleiben. Doch mit Berufung auf Lenin findet er die erforderliche Stütze. Die damit verbundene Verdrehung der Weisungen des strengen Führers haben eine komische Wirkung. Damit geraten die drei russischen Kommunisten auf den Weg in die Fürstensuite.

Einschätzung

1) Einwickeln: Der laszive Eingangstext und das luxuriöse Ambiente des Hotel Clarence wickeln das Seelenleben unmittelbar in das Versprechen eines heiteren, großzügigen Vergnügens ein. Die Alltagserfahrungen der Zuschauer werden in eine andere Sphäre gehoben. Hier muß nicht alles ernst genommen werden, man kann sich von den Einschränkungen der Moral ein wenig befreien und das 'luxuriöse Leben' genießen. Das macht 'ganz', weil es erlaubt, Dinge zum Ausdruck kommen zu lassen, die im Alltäglichen meist zu kurz kommen. Also ein Filmanfang, der das Erleben direkt in seinen Bann zieht.

2) Dynamisieren: Schon in den ersten Momenten tritt der Luxus (Hotel) mit dem materiell Beschränkten (die eher bescheiden gekleideten Russen) in Austausch. Dabei formt sich eine Dynamik des Eindringens heraus. Das Eindringen der ärmlichen Russen in die luxuriöse Halle bildet den Auftakt. Dann kann man amüsiert mitvollziehen wie in deren 'selbstlose' Weltordnung die Gier eindringt. Derart verwandelt wendet sich das Blatt und dringen die Russen schließlich mutig in das Hotel ein und bis zur Fürstensuite vor.

An dieser Stelle legt sich eine kritische Anmerkung nahe: Ein bildlogischer Fehler des Schnitts nimmt der Wendung vom passiven ins aktive Eindringen den Schwung: Während in den Einstellungen 1. bis 5. die Russen von links nach rechts die Halle betreten, kommen sie in Einstellung 11. von rechts nach links ins Bild. Angemessener wäre es gewesen, wenn Lubitsch die drei in massiver Formation aus der selben Richtung hätte kommen lassen, in die sie von dem Blick des Direktors vorher zurückgedrängt worden waren. Damit wäre der bewegende Rhythmus von Eindringen und Widerstehen, Vordringen und Nachgeben nicht unterbrochen worden.

3) Auswickeln: Eine Vertiefung erfährt der Filmanfang indem schon in den ersten Minuten ein Alltagsproblem belebt wird, das die Menschen unbewußt bestimmt. Im Seelenleben der Menschen findet so etwas wie ein Kampf der Gestalten gegeneinander statt. Was sich als Sinn und Richtung herausbildet hat, sucht sich gegen die Ausbreitung anderer Gestalten zu erhalten. Zugleich aber findet es auch seinen größten Reiz gerade in diesem Anderen.

Eine solche 'Gestalt' kann zum Beispiel die Absicht sein, einen Frühjahrsputz zu veranstalten. Hierüber finden die vielfältigen Möglichkeiten des Tages eine Ausrichtung. Der Anruf einer Freundin, die das schöne Wetter zu einem Bummel durch die Stadt nutzen möchte, durchkreuzt den Plan. Damit ist eine andere, vielleicht sogar anziehendere Gestalt ins Spiel gebracht. Im Augenblick des Konflikts sucht die eine die andere zu vernichten, den Tag für sich einzunehmen. Es ist nicht gut möglich beides gleichzeitig zu tun. Daher läuft es auf eine Entscheidung hinaus, bei der sich das Versprechen eines Spaziergangs in der Frühlingssonne durchsetzt.

Bei NINOTSCHKA sind es zwei Lebensordnungen, die miteinander streiten. Der Film macht erfahrbar, daß besonders 'reine' und starre Gestalten (hier: die bolschewistische Ethik) paradoxerweise umso mehr davon bedroht sind, daß 'Fremdes' in sie eindringt und sie in seinem Sinne usurpiert. Dieses Fressen und Gefressen-Werden von seelischen Gestalten ist das Verhältnis, das NINOTSCHKA in humoriger Weise thematisiert.

4) Fesseln: Sowohl ein spannungsvolles Grundverhältnis hat sich konstellierte als auch eine Reihe von Entwicklungskeimen, die auf Weiterführung drängen: Welches Geheimnis haben die Russen in ihrem Koffer? Ihre Neigung zum Luxus muß ihnen doch zum Verhängnis werden! Wie vertragen sich die Lebensformen der einfachen Bolschewiki mit den überfeinerten Umgangsformen im Hotel...? Das in der ersten Sequenz belebte Verhältnis von Fressen und Gefressen-Werden wird von NINOTSCHKA nicht mehr losgelassen. Die drei Russen sind schnell den Reizen der westlichen Lebensform anheimfallen. Der gleiche Kampf findet noch einmal statt, wenn Greta Garbo als Inspektorin Ninotschka den Film zu dominieren beginnt. Allerdings erweist sich bei ihr die kommunistische Lebensform als wesentlich resistenter. Der Zuschauer kann nun, sozusagen in einem anderen Gang, das bewegende Verhältnis von Fressen und Gefressen-Werden in kleinen Schritten vertieft durchleben. Ein modischer Hut, der im Hotel der kühlen Russin ausgestellt ist, markiert den Zeitpunkt der Entscheidung: Viele Male ist Ninotschka an ihm vorübergegangen, doch schließlich, mit sichtbarem Stolz, trägt ihn auf dem Kopf.

Hierhin kommt ein Beispiel eines bekannten Filmes aus den 50er Jahren.

DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER (USA 1989)

DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER gehört zu einem der weltweit erfolgreichsten Filme der vergangenen Jahre. Er wurde mit 5 Oscars ausgezeichnet. Er erzählt die Geschichte der jungen FBI-Agentin Clarice Starling (Jodie Foster), die einen perversen Frauenmörder ausfindig macht und im Zweikampf erschießt. Bei der Lösung des Falles greift sie auf die Hilfe eines ehemaligen Psychiaters (Anthony Hopkins) zurück, der wegen Kannibalismus im Zuchthaus sitzt. Diese Begegnung wird für Starling zur Selbsterfahrungsreise.

Abbildung aus den ersten Minuten von DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER

Filmprotokoll

- 0:00 Halbtotale: Teil eines unbelaubten Baumes, Nebel im Hintergrund. Eingblendeter Text: Woods near Quantico, Va. Dramatische Orchestermusik. Während Namen der Produzenten und Hauptdarsteller, der Titel DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER zu lesen sind, Schwenk nach links unten auf einen Waldweg. Jemand zieht sich an einem auf dem Weg liegenden Seil in Richtung Kamera. Es ist eine Frau, sie atmet schwer und kommt näher. Die Kamera ist jetzt nah: Jodie Foster schaut sich um und läuft rechts aus dem Bild.
- 1:04 Halbtotale: Jodie Foster im Trainingsanzug von hinten, sie läuft einen Waldweg entlang. Es ist bläulich-neblig und Laub liegt auf dem Weg. Weitere Titel.
- 1:20 Nah: Jodie Foster von vorne, die Kamera fährt vor ihr her.
- 1:26 Nah: Steigerung im dramatischen Ausdruck der Musik. Die jetzt schneller laufende Jodie Foster von der Seite.
- 1:32 Groß: Ihre weißen Laufschuhe eilen über das welke Laub. Weitere Titel.
- 1:40 Groß: Ihr Gesicht im Profil.

7. 1:42 Halbnah: Laufende Foster von hinten. Der Nebel hat sich weitgehend aufgelöst. Die Sonne scheint durch die kahlen Bäume. Weitere Titel. Ein Kletternetz kommt ins Bild. Jodie läuft darauf zu. Während sie hochklettert, wird sie von der Kamera rechts überholt. In der Halbtotale ist sie jetzt von vorne zu sehen, wie sie sich auf der anderen Seite des Netzes herunterläßt. Sie macht dabei einen Überschlag, läuft nah an der Kamera vorbei und rechts in die Tiefe des Raumes. Eine Männerstimme: "Starling!" Starling bleibt stehen, ein Mann im Anorak läuft von rechts ins Bild und folgt Starling. Die Kamera fährt hinter ihm her. In einer Amerikanischen treffen sich beide. Der Mann: "Crawford will Sie in seinem Büro sprechen." "Danke Sir." Starling läuft rechts aus der jetzt halbnahen Einstellung. Der Mann dreht sich um und sieht ihr hinterher. Auf seiner blauen Schirmmütze in großen weißen Lettern: FBI.
8. 2:28 Halbnah: Ein Nadelbaum. Die Kamera bewegt sich an seinem Stamm nach unten. Vier Schilder kommen ins Bild: Hurt, Agony, Pain, Love-it. Links am Baum vorbei läuft Starling. Die Kamera schwenkt in Halbtotale mit. Eine Gemäuer erscheint, eine Gruppe von Männern in dunklen Trainingsanzügen, Kapuzen auf den Köpfen, kreuzen Starlings Lauf. Die Kamera zieht zu einer Totalen auf. Es kommen weitere Männer ins Bild, die verschiedenen Fitnessstätigkeiten nachgehen. Starling läuft im Hintergrund auf den Eingang des fensterlosen Gebäudes zu. Weitere Titel.
9. 2:58 Totale: Die Ansicht eine kühl-funktionalen Gebäudes. Schüsse sind zu hören, die Musik wird leiser und vermischt sich mit den Geräuschen, verstummt. Weitere Titel. Kamera zoomt auf einen belasten Verbindungsgang. Man kann Starling vorbeilaufen sehen.
10. 3:08 Starling kommt eine Treppe heruntergelaufen, nähert sich der Kamera. "Clarice" eine dunkelhäutige Frau begrüßt sie. "Grüß Dich." antwortet Clarice Starling. Sie ist jetzt nah zu sehen, geht rechts aus dem Bild.
11. 3:16 Halbtotale: Ein Raum, in dem mehrere Menschen Waffen säubern. Clarice durchquert den Raum von rechts nach links. Weitere Titel. Kamera schwenkt mit.
12. 3:25 Ein naher Schwenk von links nach rechts an einer Wand vorbei, der Clarice einfängt. Sie eilt durch einen Gang, betritt einen Lift. Sie steht als einzige Frau mit blauem Sweat-Shirt in einer Gruppe von Männern mit roten Polo-Shirts. Die Tür des Aufzugs schließt sich.
13. 3:40 Nah: Schwenk auf die sich öffnende Tür des Aufzuges. Clarice kommt heraus und geht den Gang entlang. Schwenk auf ein Schild: Behavioral Science Services.
14. 3:49 Halbtotale: Clarice geht durch einen gekachelten Gang, verschiedene Personen, Pinwände. Die Kamera folgt ihr halbnah bis nah. Sie guckt in ein Zimmer, in dem sich zwei Männer unterhalten. Sie sagen ihr, wo sie das Zimmer von Crawford findet. Sie solle ein paar Minuten warten. Clarice geht weiter und betritt Crawfords Zimmer. Produktive Unordnung. Sie schaut sich um. Der letzte Titel: Directed by Jonathan Demme. Clarice wendet jetzt ihr Gesicht zur Kamera. Halbnah: Ihre Augen entdecken etwas, was sie zugleich anzieht und beunruhigt. Kamera geht nah an sie ran. Musik setzt ein.

Innerer Film

Jonathan Demme baut die Anfangssequenz in 14 Einstellungen auf. In Vergleich zu den ersten Minuten von NINOTSCHKA, die ebenfalls 14 Einstellungen aufweisen, nutzt er jedoch die Beweglichkeit der modernen Kamertechnik aus und kann auf diese Weise eine große Anzahl von unterschiedlichen Orten miteinander verbinden. Der Abschluß mit der 14. Einstellung ist etwas willkürlich gewählt, weil das darauf folgende Gespräch zwischen Starling und ihrem Chef Crawford sich in den Fluß der Sequenz einpaßt und daher eigentlich zu ihr dazu zu zählen ist. Wesentliche Züge des Gesamtkomplexes, z.B. das Anlehnungsmotiv (Crawford - Starling, Lecter-Starling), werden erst hier etabliert. Aus Gründen der Überschaubarkeit haben wir aber auf die Einbeziehung dieser Unterredung verzichtet.

Die Wirkungs-Gestalt, die sich zwischen Zuschauer und Film ausbildet ist typisch für das Thriller-Genre. Von dem bläulichen Licht, dem Nebel und den kahlen Bäumen einmal abgesehen, ist es vor allem die dramatisch-symphonische Musik, die das Erleben in eine unheilvolle Erwartung versetzt. Die Waldwege, die Hindernisse des Fitnessparcours und die joggende Frau alleine könnten die Zu-

schauer nicht so stark in ihren Bann ziehen. Aber die Akzente des Musikalischen versetzen den Waldlauf von Anfang an in eine aufregende Drehung: Es ist als könnte in jedem Augenblick jemand aus dem Gebüsch hervorbrechen und die zierliche Frau angreifen. Aus der Tiefe des undurchsichtigen Waldes droht eine nicht zu identifizierende Gefahr. Dieser Erwartung kommt entgegen, daß Joggen zugleich einfaches Laufen, aber auch Weglaufen bedeuten kann. Die angestrenzte Mimik Jodie Fosters kann als Zeichen körperlicher Erschöpfung aber auch als Ausdruck von Angst ausgelegt werden. Erfahrungen mit Filmen desselben Genres und Vorinformationen über den Film tragen das ihre dazu, das Filmerleben in den Übergang zu einer zerstörerischen Gefahr zu versetzen.

Als dann die Sonne durch die Bäume bricht und der Wald nicht mehr ganz so undurchdringlich erscheint, kommt es zu einer Entspannung. Man ist bereit, in der Szene doch nur einen ungefährlichen Waldlauf zu sehen. Die männliche Stimme "Starling!" versetzt das Ganze aber noch einmal in eine beängstigende Drehung. Ist der Mann, der der Frau folgt, der erwartete Killer? Doch schon sehr schnell wird deutlich, daß er keine Gefahr bedeutet. Er ist ein Bekannter, ein Kollege. Die Entspannung kann sich durchsetzen, wenngleich sie in dem undurchdringlich schauenden Gesicht des FBI-Mannes noch nachhallt: Kann man ihm wirklich trauen?

Die Worte "Hurt, Agony, Pain, Love it!" erscheinen demjenigen, der sie versteht befremdlich. Es ist, als wolle ein der Film aus der unterschweligen Bedrohung nicht entlassen. Auf diesem Hintergrund wirkt das nüchterere FBI-Gebäude, auf das Starling zuläuft, wie ein anheimelndes Schülerheim. Hierhin kommt sie nachhause. Wenn wir sie durch die Flure gehen sehen, droht zwar keine unberechenbare Gefahr mehr, aber die Gegenüberstellung von zarter Frau und männlicher Überzahl, hält die Möglichkeit einer zerstörerischen Wende weiterhin am Leben.

Die Gänge des Gebäudes werden enger und alltäglicher. So kann es doch noch zu einer relativen Beruhigung kommen. Hier oben, wo auch mehr und mehr Frauen zu sehen sind, kann Clarice nichts mehr passieren. Sie kommt in Crawfords Zimmer an und sieht sich um. Ihr konzentrierter Ausdruck hat etwas Anziehendes. Doch dann verändert sich ihre Haltung, der Blick wird starr. Sie sieht etwas, was der Zuschauer noch nicht sehen kann. Wieder gerät das Erleben in Übergang zu einer (noch) unfaßbaren Bedrohung.

Einschätzung

1) Einwickeln: DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER gehörte zu den Filmen, deren Ruf die Zuschauer bereits lange vor dem Kinobesuch erreichte. Wenn sie nicht von Bekannten Andeutungen über das mit ihm verbundene Erlebnis erhalten hatten, waren ihnen doch mannigfache Hinweise aus der Presse über einen Film im Sinn, der an die Grenze des Aushaltbaren geht, der sich von anderen Vertretern seines Genres in puncto Grausamkeit hervortut. All dies wirkt mit, wenn die ersten Szenen zu sehen sind. Sie geben der Angstlust, den Erwartungen, etwas Schreckliches zu sehen zu bekommen, eine Gestalt. Ebenfalls wirksam sind typische Erfahrungen mit dem Alleinsein in der Natur: Wen hat als Kind nicht mal im Wald die Angst gepackt?

2) Dynamisieren: Interessant bei diesem Film ist, daß die Dynamisierung lediglich über Andeutungen hergestellt wird. Es ist keine Gefährdung sichtbar, nur die Ambiguität der Bedeutungen von Musik, Mimik, Gestik stellt sie her. Die Zuschauer selbst ergänzen den Wald mit dem 'bösen Mann', die zarte Frau mit dem gefährlichen Verbrecher. Sie bringen ihre Erfahrungen mit anderen Thrillern in das Filmerleben ein. So stellt sich eine packende Übergangsgestalt her, die auf den Einbruch des Unfaßbaren wartet. Der Filmanfang spielt mit den Erwartungen der Zuschauer: Als nämlich tatsächlich ein Mann im Bild erscheint, erweist sich dieser als Freund und nicht als Gefahr - oder doch? Es ist nicht auszumachen aus welcher Ecke die zugleich erwartete und befürchtete Zerstörung hervorbrechen wird.

3) Auswickeln: Der Anfang von DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER belebt ein Grundproblem, das mehr oder weniger mit jedem Thriller verbunden ist. Solche Filme packen uns, weil sie uns auf die Zerbrechlichkeit unseres als scheinbar selbstverständlich gegebenen Lebens aufmerksam machen. Sie haben zu tun mit dem ewigen Widerstreit von Bergung und Zerstörung.

Wir stehen im Spannungsfeld dieses Grundproblems, wenn wir am Abend, vor dem Schlafengehen, unsere Wohnungstür abschließen und die Fenster überprüfen. Aber ebenso, wenn wir im alltäglichen Trott insgeheim darauf setzen, daß einmal was Außergewöhnliches passieren möge. Wir sind nicht nur daran interessiert, daß unser Leben einigermaßen stabil bleibt, sondern setzen unseren Halt auch immer wieder Proben aus. Rasen im Verkehr, Überfressen, Vergiften mit Alkohol und Drogen, Extremsportarten, sexuelle Abenteuer und Flirts - das sind die 'Killer' die wir im Alltag herausfordern. Wir sind daran interessiert wieviel unser Körper, unsere Bindungen und Lebensformen aushalten, was sie erschüttern kann und was nicht. Wir fordern das Schicksal heraus. Umgekehrt sehnen wir uns in stürmischen Phasen, in Zeiten der Krankheit und des Verlustes nach Bergung und Kontinuität. Wir 'wissen' gar nicht wieviel wir täglich unternehmen, um unseren fragilen Halt zu sichern. Wir machen uns auch nicht bewußt, wie sehr wir ihn strapazieren und herausfordern. Thriller wie DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER verlagern diesen unbewußten Widerstreit ins Bemerkte, sie heben ihn am Typus der bedrohten Agentin und des perversen Killers heraus. Sie lassen uns auf einem sicheren Platz mit ihm experimentieren.

4) Fesseln: Die Eingangssequenz von DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER bringt den Komplex in seiner ganzen Breite noch nicht heraus. Es ist eher ein Muster, das mit jedem Thriller gegeben ist, was bis hierhin wirksam wird. Jeder Thriller hält das Filmerleben gefangen, indem er den Wunsch nach Bergung spürbar in die Andeutung einer Zerstörung versetzt. Erst wenn Starling mit Hannibal Lecter zusammentrifft, erhält der Komplex seine spezifische Ausformung. Dann erweist sich das Gefährliche zugleich als das Haltgebende und Anziehende. Aufgrund seiner besonderen Fähigkeiten sehen die Zuschauer in Lecter zugleich etwas Bergendes und Zerstörendes. Läßt sich die zerstörerische Kraft nutzen oder fällt man ihr notwendig anheim? Diese fesselnde Ambiguität läßt sie bis zum Ende nicht mehr los. (Lampe 1994)

DER WIND und NINOTSCHKA bringen schon in ihren ersten Minuten den Komplex ins Spiel, der das gesamte mit ihnen verbundene Filmerlebnis strukturiert. Sie etablieren eine Vor-Gestalt des Ganzen und formen sie im weiteren zu diesem aus. Das erlaubt eine besonders gebundene und in sich geschlossene Werk-Erfahrung. Nicht bei jedem Film ist eine derartige Entsprechung zwischen dem Anfang und dem Ganzen gegeben. DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER bezieht die Zuschauer zunächst in ein allgemeines Wirkungsmuster ein, bevor er 'die Katze aus dem Sack läßt'. Viele Filmkritiker haben ihm seine mangelnde Einheitlichkeit angekreidet. (s.a. Faulstich 1995) Doch dieser Film von Jonathan Demme war trotzdem ein großer Erfolg. Das Publikum hat ihn angenommen. Ein Hinweis darauf, daß Werkgeschlossenheit nur eines von vielen Kriterien für den Erfolg ist.

Kapitel 6: Mitten ins Herz des Massenpublikums: PRETTY WOMAN

Ein einzelner Kinofilm kann sich nicht an alle Zuschauer richten. Die von ihm behandelten Themen und seine Machart ziehen nur diejenigen Menschen an, die sich davon ein paar fesselnde Stunden versprechen. Das ist für junge Männer etwas anderes als für Frauen um die zwanzig. Es ist bekannt, daß viele Jugendliche sich am liebsten Filme mit harten Actionszenen ansehen. Junge Frauen bevorzugen demgegenüber Beziehungskomödien und Liebesromanzen. Viele Menschen mit akademischer Ausbildung sehen gerne Filme mit eher verhaltener Dramatik, die dafür dem analytischen Blick und Verstand Material zu Betätigung bieten.

Diese Wahlverwandtschaften zwischen Film und Publikum bedeuten eine natürliche Begrenzung des kommerziellen Erfolgs. Wenn wir den Soziologen folgen wollen, die der Auffassung sind, daß sich die heutige Gesellschaft weniger in soziale Schichten differenziert als in soziale Milieus, die unterschiedliche "alltagsästhetische Schemata" (Schulze 1992) aufweisen und von daher sich nicht mit allen Erlebensformen, die das Kino bietet, vertragen können, kann man sagen, daß jedem Film eine bestimmte 'Kultur' zur Verfügung steht, die er ansprechen und unternehmerisch ausschöpfen kann.

Filme haben Zielgruppen wie andere Industrieprodukte auch. Die großen amerikanischen Filmstudios legen es mit sogenannten 'Familienfilmen' darauf an, möglichst viele Milieus und Altersgruppen auf ein Erlebnis zu vereinigen. Filme wie HOOK (USA 1991), DIE SCHÖNE UND DAS BIEST (USA 1991) und KÖNIG DER LÖWEN (USA 1993) sind in einer Art konstruiert, die sowohl den Kindern, als auch ihren Eltern unterhaltsame Stunden bereiten. Bei einigen Filmen, die ein junges Publikum bewerben, kommen unter Umständen die erwachsenen Begleitpersonen mehr auf ihre Kosten als die Kinder. Beispiele sind EDWARD MIT DEN SCHERENHÄNDEN (USA 1990) oder MRS. DOUBTFIRE (USA 1993).

Doch manchmal kommt ein Film in die Kinos, der eigentlich für eine bestimmte Zielgruppe gemacht wurde, dann aber ein Publikum findet, das diese weit übergreift. Solche Filme sind Ereignisse, die eine ganze Nation erfassen können, ja manchmal einen großen Teil der Welt. PRETTY WOMAN (USA 1989) ist deshalb ein bemerkenswertes Beispiel, weil der Film in Deutschland ein zehn Millionen Publikum erreichte und damit viele Menschen erreicht haben muß, die entweder nur ganz selten ins Kino gehen oder üblicherweise andere Genres vorziehen. Wenn KÖNIG DER LÖWEN ähnlich große Einspielfzahlen wie PRETTY WOMAN aufweist, ist zu berücksichtigen, daß dieser als Familienfilm konzipiert wurde. Das heißt, ihm kommt der Verdoppelungseffekt entgegen, der durch die notwendigen Begleitpersonen der Kleinsten gegeben ist. Doch PRETTY WOMAN war ein Film für Erwachsene und er wurde in der ganzen Welt von über 100 Millionen Menschen gesehen. Diejenigen Menschen, die PRETTY WOMAN sahen, wollten diesen Film auch tatsächlich sehen.

Wir wollen in diesem Kapitel die Komplexentwicklung von PRETTY WOMAN beschreiben und sie mit der von OZEANISCHE GEFÜHLE vergleichen. Beide Filme haben die Begegnung einer Frau und eines Mannes zum Thema. Doch sie erzählen sie in unterschiedlicher Weise und setzen sie mit unterschiedlichen Mitteln um.

Das beginnt schon bei der Besetzung. Die Schauspieler Ben Kingsley und Glenda Jackson sind Menschen in der Lebensmitte. Als PRETTY WOMAN anlief, galt Richard Gere als einer der attraktivsten männlichen Hauptdarsteller des amerikanischen Films. Dieses Image prägt seine Rolle des Edward in PRETTY WOMAN. Die junge Julia Roberts eroberte sich mit diesem Film das Herz der Zuschauer und gilt seither als Star. Die beiden Produktionen finden schon im Vorfeld zu unterschiedlichen Zuschauern. Die Zielgruppe des englischen Films ist weitaus kleiner und auch älter, als diejenige des amerikanischen. Dafür spricht auch der Drehbuchautor Harold Pinter. OZEANISCHE GEFÜHLE ist ein 'europäischer Film', der auch von Cineasten und Menschen gesehen wird, die sich grundsätzlich keine oder selten Hollywood-Produktionen ansehen. Dagegen ist PRETTY

WOMAN für die sprichwörtliche Sekretärin und den Angestellten gemacht, die von Reichtum, Liebe und Glück träumen: Das klassische Hollywood-Publikum. Das ist nun einmal - soziologisch gesehen - sehr viel größer als das der Liebhaber des europäischen Films.

Komplexentwicklung

Auf einer Party in Los Angeles erfährt der Geschäftsmann und Multimillionär Edward Lewis (Richard Gere), daß ihn seine Freundin, mit der er in New York zusammenlebt, verlassen hat. Er macht sich mit dem Auto auf den Weg ins Hotel. Vivian (Julia Roberts) kann ihre Miete nicht bezahlen. Im Rotlicht- und Drogenmilieu sucht sie nach ihrer Mitbewohnerin. Die beiden arbeiten auf dem Straßenstrich. Vivian trägt einen Minirock, lange Lackstiefel und eine blonde Perücke. Edward, der in der fremden Stadt die Orientierung verloren hat, kommt vorbei und fragt sie nach dem Weg. Sie steigt zu ihm ins Auto.

Abbildung: Vivian und Edward lernen sich kennen

Auch der Film PRETTY WOMAN beginnt damit, daß er einen Mann und eine Frau per Zufall zusammenbringt. Doch während William Snow und Neara Duncan in OZEANISCHE GEFÜHLE, äußerlich gesehen, durchaus 'zueinander passen' könnten, trennen Edgar und Vivian Welten. Er ist ein wohlhabender und gebildeter Geschäftsmann, wohnt im feinsten Hotel Beverly Hills und sie wird als eine schrille, ordinäre Prostituierte von der Straße vorgestellt. Wenn hieraus eine echte Liebe entstehen soll, muß noch einiges geschehen.

Somit entfaltet PRETTY WOMAN von Anfang an eine spannende Polarisierung. Zwar 'wissen' die Zuschauer, daß die beiden schließlich zusammenkommen werden, denn mit dem Muster solcher Filme sind sie vertraut, aber sie erfahren sich in eine Spannung involviert, die sich nicht ohne eine Reihe von Zwischenschritten lösen läßt. Ein langer Weg mit vielen Wendungen steht ihnen bevor. Der amerikanische Film bezieht die Zuschauer in das gleiche Thema wie auch OZEANISCHE GEFÜHLE ein, spitzt dieses aber durch die Gegenüberstellung von Geschäftswelt und Straßenstrich spürbar zu. Damit ist eine Dynamisierung verbunden, die der eher verhaltenen Eingangssequenz bei OZEANISCHE GEFÜHLE fehlt.

Im Auto spart Vivian nicht mit obszönen Bemerkungen, die Edward allerdings nicht weiter zu beeindrucken scheinen. Vor dem Hotel angekommen, verabschieden sie sich. Doch dann überlegt es sich Edward anders: "Machen Sie mir die Freude und begleiten Sie mich ins Hotel!" Auf dem Gang durch die luxuriöse Halle fällt Vivian dem Personal und anderen Gästen unangenehm auf. Sie bemerkt es und verhält sich umso provokativer. Edgar bewohnt das Penthouse. Wegen "extremer Höhenangst" kann er nicht auf die Terrasse. Vivians Art changiert zwischen natürlich-anziehend und ostentativ lässig. Als Edward einmal das Badezimmer betritt, verbirgt sie etwas vor ihm. Er nimmt an, es seien Drogen, doch es ist Zahnseide. Zunächst geht Edgar nicht auf die sexuellen Angebote Vivians ein, doch dann scheint sie ihn anzuziehen. Etwas später liegt Vivians Perücke auf dem Stuhl. Sie hat wunderbar glänzendes rot-braunes Haar.

Wenn man zusieht, wie Vivian mit ihren Lackstiefeln durch die elegante Hotelhalle stakst und die Leute, die sie anstarren, mit obszönen Bemerkungen provoziert, bewegt man sich zwischen Lachen und Scham. Man hat das Gefühl, daß hier etwas zusammenkommt, was eigentlich nicht zusammenpaßt. Diese etwas mutwillige Vereinigung des Unverträglichen hält das Erleben in Spannung. Mal kommen dabei komische, mal peinliche Momente heraus. Mal verletzt es die Grenze des 'guten Geschmacks', mal enthüllt es einen anziehenden Charme. Vivian gibt sich als ein wildes Mädchen und wir wissen nicht so recht, was wir davon halten sollen. Doch andererseits hat sie unser Vertrauen, wir sind bereit, ihr einiges nachzusehen. Und tatsächlich: Ihr gewissenhafter Gebrauch der Zahnseide, nachdem sie ein paar Erdbeeren gegessen hat, zeigt uns, daß sie in Ordnung ist. Der Anblick ihrer seidigen rotbraunen Haare, nachdem sie die blonde Perücke abgenommen hat, gibt dieser Spur

weitere Nahrung. Je länger wir der Geschichte folgen, desto schöner und sympathischer erscheint uns diese Frau.

In Unterschied zu dem englischen, arbeitet der amerikanische Film mit stärkeren Wirkungsqualitäten. Die Obszönitäten, das unangepaßte Verhalten Vivians, überhaupt die Tatsache, daß Prostitution ins Spiel gebracht wird - all das gibt dem Erleben so manchen scharfen Stachel. Die Zuschauer werden tief hinein geführt in das Bild einer ordinären Frau. Natürlich 'wissen' sie, besonders wenn sie Julia Roberts kennen, daß diese Frau einen guten Kern hat und diesen mit der Zeit hervor kehren wird. Trotzdem bereitet es ihnen Lust, wenn sie die Protagonistin in dem einen Moment als drogenabhängig verdächtigen und im nächsten als liebenswertes Mädchen erkennen können. Das sind Wendungen, die Zwischenschritte eines komplexen Verwandlungsprozesses markieren: der Verwandlung einer Raupe in einen Schmetterling. Diese ruckartig vonstatten gehende Verwandlung hat das Erleben nun in Besitz genommen.

Abbildung: Vivian im Bademantel

Als Vivian am nächsten Morgen im blütenweißen Bademantel zum Frühstück erscheint, hat Edward bereits gearbeitet. Ein großer Abschluß steht bevor. Da er für ein Geschäftsessen eine "nette Begleitung" benötigt, stellt er Vivian gleich für die ganze Woche ein. Er zahlt ihr 3000 Dollar und schickt sie auf den Rodeo Drive zum Einkaufen. Dort wird sie allerdings wegen ihrer ordinären Aufmachung nicht bedient. Geknickt kommt sie ins Hotel zurück. Der Manager Thomson (Hector Elizondo) hilft ihr bei einem zweiten Anlauf und bringt ihr die, für das anstehende Abendessen erforderlichen, Tischmanieren bei. Als Edgar sie in der Bar des Hotels abholt, erkennt er sie in ihrem schicken schwarzen Cocktailkleid erst nicht wieder: Die Verwandlung ist perfekt. "Du siehst wundervoll aus!" sagt er.

Wenn Vivian immer schöner und sympathischer wird, drängt sich die Erwartung auf, daß Edward sich bald in sie verlieben wird. Was mit der ersten Begegnung schon anlief - die Tendenz die beiden unterschiedlichen Menschen zu einem Paar zu vereinen - beginnt nun das Erleben immer mehr zu beschäftigen. Irgendwie paßt Vivian in ihrem blütenweißen Bademantel, mit ihrem sympathischen Lächeln inzwischen sehr gut in das Penthouse Edwards. Doch der Film läuft erst circa eine halbe Stunde. Das ist zu früh für eine erfüllende Wendung. So müssen es die Zuschauer zunächst hinnehmen, daß der Verwandlung in eins Widerstände entgegengesetzt werden.

Edward zeigt sich noch in keiner Weise dazu bereit, Vivian als 'seine Frau' zu sehen. Und Vivian zeigt immer wieder, daß sie tatsächlich nicht so recht zu ihm passen will. So auch, wenn sie einkaufen geht. Jetzt sieht sie wieder ebenso ordinär aus wie am Abend zuvor. Dies ist ein anschaulicher Hinweis darauf, daß die Verbindung zwischen ihr und Edward vielleicht doch nicht möglich ist. Die Verwandlung wird noch ein Stück weiter zurückgedreht, wenn Vivian im Geschäft von den Verkäuferinnen gedemütigt wird. Sie wollen sie nicht bedienen. Man behandelt sie wie das häßliche Entlein. das ist bitter und tut weh, denn die Zuschauer wissen ja inzwischen, was in dieser Frau steckt.

Abbildung: Vivian und der Hotelmanager Thomson

Das Mitvollziehen wie Vivian, die wir inzwischen als liebenswert und 'wertvoll' erkannt haben, verletzt wird, ist die Grundlage für die Rührung, die aufkommt, wenn der Manager sie unter seine Fittiche nimmt. Er behandelt sie wie "Mr. Lewis' Nichte" und weiß doch, daß sie eine Hure ist. Sie paßt in ihrem Aufzug partout nicht in das Hotel, für das er verantwortlich ist, doch er hilft ihr, ein passendes Kleid zu kaufen und bringt ihr die nötige Etikette für das Dinner bei. Auch er, wie wir schon lange, sieht den Schmetterling durch die Haut der Raupe hindurchscheinen und läßt sich von Vivians Provokationen nicht irre machen. Hier entfaltet sich die Schönheit unter dem Eindruck einer uneigennütigen Zuneigung. Das bringt in die erotische Anziehung, die von Julia Roberts ausgeht, ei-

nen zarten kindlichen Zug. Es mischt die Liebe des Mannes mit der Liebe des Vaters und eröffnet darüber eine spannende Mehrdeutigkeit.

Wir wissen, daß Edward von alledem nichts weiß. Er sieht nur das Resultat dieses Tages. Wenn er Vivian im schwarzen Cocktailkleid, mit hochgesteckten Haaren und nun dezent geschminkten Lippen erblickt, vollzieht sich ein weiterer Ruck in Richtung auf die Entlarvung des Schmetterlings. Sein "Du siehst wundervoll aus!" bringt unsere Gedanken auf den Punkt. Es ist bewegend mitzuvollziehen, wie sich Vivian gegen die Erwartung Edwards bewährt.

Auf dem Abendessen mit Morse passieren Vivian einige Malheurs. Doch Edward beachtet sie nicht und der alte Morse begegnet ihr mit Charme und Wärme. Edward zeigt mehr und mehr weiche Seiten und der Austausch zwischen ihm und Vivian wird zärtlicher. Unter den Klängen von Roy Orbisons "Pretty Woman" sorgt er am nächsten Tag dafür, daß Vivian eine vollständige neue Garderobe erhält.

Zu der äußeren Veränderung Vivians tritt nun eine innere. Sie wird zusehends selbstbewußter und ist nicht mehr bereit, für Geld Demütigungen hinzunehmen. Auch Edward beginnt sich zu verändern. Er ist mit seiner bisherigen Tätigkeit als Makler nicht mehr zufrieden. Ein gemeinsamer Flug in die Oper von San Francisco schweißt die beiden zusammen. Edward nimmt sich den nächsten Tag für ein gemeinsames Picknick frei. Vivian erklärt Edward ihre Liebe, doch dieser bleibt noch immer auf Distanz. Zu mehr als einem Verhältnis, so sagt er, fehle ihm der Mut.

Die diskrete Nachsicht der Männer gegenüber den Unbeholfenheiten Vivians wirken wie der gutmütige Schutz, den große Raubtiere ihren Jungen angedeihen lassen. Es ist mitunter rührend zu sehen, daß die von ihr begangenen Peinlichkeiten toleriert und mit Großzügigkeit beantwortet werden. Man kann sich eigentlich kein besseres Klima für eine Entwicklung vorstellen. Aus dieser Atmosphäre der Toleranz entsteht im Erleben der Zuschauer eine neue Qualität von Zärtlichkeit. Die zu Beginn des Films in Aussicht gestellte und unterwegs stets wirksame Vereinigungstendenz kann sich hier schon fast am Ziel wähnen. Doch es bleibt ein unüberwundener Rest bestehen, der ihren Vollzug noch nicht zuläßt.

Die mit Roy Orbisons Song untermalte Einkleidungszone bringt den Verwandlungsprozeß dann noch einmal richtig in Fahrt. Wenn auch die spendable Geste Edwards Anlaß gibt, an seinen ernstesten Absichten zu zweifeln. Aber man kann anschaulich sehen, welche wunderbare Frauenansichten aus Vivian herauszuholen sind. Aus diesem Schwung heraus ist auch die Rache an den Verkäuferinnen, die sie auf ihrem ersten Einkaufsbummel nicht bedienten, eine Genugtuung. Als Vivian kurze Zeit später erneut gedemütigt wird - unter anderen von Edwards engem Mitarbeiter Phil - macht sich wiederum ernüchternd bemerkbar, daß ein 'Neuanfang' im Leben kaum möglich ist. Vivians 'Vergangenheit' haftet an ihr und läßt den in Gang gekommenen Schwung wieder erlahmen.

Abbildung: Vivian und Edward im Streit

Doch dann beginnt sich etwas zu regen und zu konturieren, was wesentlich stärker und stabiler erscheint als Vivians verändertes Outfit. Im Verlauf eines Streits zwischen ihr und Edward wird deutlich, daß sich über die schöne Frau hinaus eine Persönlichkeit herauschält, die etwas Integres und Verlässliches verkörpert. Sie will Edward wegen seiner Unentschiedenheit verlassen und auf ihre 'Bezahlung' verzichten. Diese Wendung vertieft den 'Glauben' an Vivians Ehrlichkeit und läßt sie noch wertvoller und liebenswerter erscheinen. Das gibt dem Erlebensprozeß eine stabile Richtung und bewegt den Film allmählich aus den spaßigen Drehungen der Komödie heraus. Denn nun geht es um Werte.

Bisher berührte der Film sein Publikum an dem tief im Lebensgefühl der achtziger Jahre verankerten Glauben, daß sich Lebensbahnen, ja Identitäten durch einen Milieu- oder gar Kleidertausch tatsächlich auswechseln lassen. Aus einer Prostituierten kann die Ehefrau eines einflußreichen Mana-

gers werden, aus professioneller Sexualität die Liebe des Lebens. Das 'Anything Goes' der achtziger Jahre läßt alles möglich erscheinen. Die Zuschauer im Saal erwarten die 'märchenhafte Verwandlung'. Hierzu paßt auch, daß der Film auf einer Party beginnt, die in den achtziger Jahren zu einer Art gesellschaftlicher Leitsituation geworden ist. Auf der Party werden die Verbindungen zwischen Mann und Frau neu aufgemischt. Hier finden die aufregenden Verbindungen statt, auf die die Menschen der achtziger Jahre ausgerichtet sind. Wenn Vivian jetzt die Möglichkeiten der Begegnung mit Edward aufs Spiel setzt, weil sie ihren Wert entdeckt, erfährt das ausgelassene Treiben der ersten Filmhälfte eine tiefgehende Veränderung. Das Filmerleben muß nun eine andere Gangart einlegen.

Es ist kein Zufall, daß PRETTY WOMAN, der sozusagen die achtziger Jahre beendete, ein solcher großer Erfolg wurde. Die Zuschauer der neunziger Jahre beginnen das Anything Goes überdrüssig zu werden. Sie erwarten vom Kino einen stärkeren Bezug zu den Unverrückbarkeiten und Notwendigkeiten des gelebten Alltags. Dieser kommt bei PRETTY WOMAN nun mit ins Spiel. Der Film zentriert das Erleben seines Publikums zusehends um die Frage: Wie soll man leben? Dies gibt dem Filmerleben sowohl Tiefe als auch Orientierung dafür, die eigenen Wertigkeiten zu überprüfen und zu verändern. Hierin sehen wir eine wesentliche Begründung für den überraschenden Erfolg des Films (in Deutschland über 10 Millionen Zuschauer), die in den neunziger Jahren noch viele andere Filme berücksichtigen werden. Viele erfolgreiche Filme der neunziger Jahre eröffnen so etwas wie eine Schule des Lebens. In Kapitel XX werden wir auf diese Erscheinungen näher eingehen.

Abbildung: Edward und der Hotelmanager: "Es ist nicht leicht, etwas so Kostbares aufzugeben."

Das Geschäft mit Morse kommt zum Abschluß. Jedoch anders als erwartet: Edward und der alte Morse tun sich zusammen, um die vom Ruin bedrohten Werften zu retten. Sie wollen gemeinsam Schiffe bauen. Anschließend wirft Edward seinen Kompanion Phil mit einem Kinnhaken aus dem Hotelzimmer. Dieser hatte noch einmal versucht, Vivian auf ihre Vergangenheit festzulegen. Vivian trennt sich von Edward, der sie noch immer nicht als Partnerin akzeptieren kann. Sie will in San Francisco die Schule abschließen. Edward ist allein im Hotel. Er bereitet sich auf die Rückreise nach New York vor. In der Lobby gibt der Manager Thomson ihm einen Tip: "Es ist nicht leicht etwas so Kostbares aufzugeben." Edward kommt vor das Haus Vivians gefahren. Er steigt die Feuerleiter hoch. Die Höhenangst hat er verloren. Vivian klettert ihm entgegen. Sie küssen sich zu den Klängen von "Pretty Woman".

Nun wird die letzte, noch verbliebene Lücke geschlossen. Vivians Persönlichkeitsveränderung macht die von Anfang an in Aussicht gestellte Verbindung zwischen den beiden ungleichen Menschen möglich. Allerdings muß Edward noch nachziehen, denn sein skrupelloses Geschäftsgebaren paßt inzwischen nicht mehr zu der schlichten Ehrlichkeit Vivians. In diesem Kontext bringen die Fusion mit Morse und der Kinnhaken gegen Phil Edwards Umorientierung zum Ausdruck. Auch er hat sich damit von seiner 'Vergangenheit' gelöst. Doch den Schritt in die gemeinsame Zukunft mit Vivian kann er immer noch nicht gehen. Sein Widerstand bringt die Zuschauer noch einmal zwischen Wiederholen und Verändern. Wird er den für ihn schweren Schritt machen oder werden die beiden auseinandergehen? Wirksame Filme arbeiten mit solchen ruckartigen Verwandlungen. Sie bringen eine Entwicklung voran, drosseln sie wieder, um die gefesselten Anläufe dann erneut freizulassen. Damit halten sie den Zuschauer in einer Weise eingebunden, die ihn vorübergehend 'vergessen' läßt, daß er sich im Kino befindet.

Abbildung: Vivian und Edward vereint

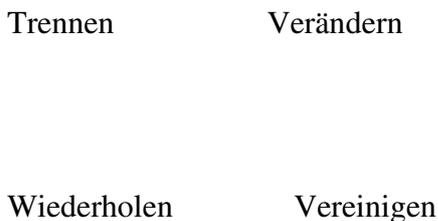
Das Publikum von PRETTY WOMAN hat nur noch eine kurze Zeitspanne der Ungeschlossenheit zu ertragen und kommt dann voll auf seine Kosten: Als sich Vivian und Edward nach diesem langen Prozeß des Vor und Zurück, des Hin und Her, des Aufeinanderzu- und Voneinanderweg endlich in den Armen liegen und küssen, sind der Rührung keine Grenzen gesetzt.

Einschätzung

Wir wollen an dieser Stelle die Komplexentwicklung überblicken. PRETTY WOMAN führt in eine Unvereinbarkeit hinein und läßt damit Tendenzen aufkommen, die auf deren Überwindung zielen. Auf der einen Seite ist da, in Gestalt eines Mannes, die kühle Sachlichkeit des steinreichen Finanzmaklers. Auf der anderen Seite, in Gestalt der Hure Vivian, ein Festgefahrensein in den kurzen Kreisen von Armut und schneller Bereicherung. Eine spannungsvolle Polarität ist etabliert, die darauf drängt zu einer Einheit zu verschmelzen.

Die Lust des Zuschauens liegt in der Beteiligung bei der Überwindung der Unverträglichkeiten und Unterschiede. Im Rahmen einer ruckartigen Annäherung geraten die Zuschauer in den Rhythmus von Wiederholen und Verändern. Immer, wenn das Auftreten Vivians zeigt, wie sehr sie im Drogen- und Rotlichtmilieu verankert ist, erfahren wir die Hartnäckigkeit des Gewordenen, werden wir zurückgeholt in den Kreis der Wiederholung. Die Vereinigung von Mann und Frau rückt in Ferne. Wenn wir dagegen sehen, wie sehr sie sich in ihren neuen Kleidern verändert, wie sich ihre Rotzigkeit allmählich in Charme verwandelt, erleben wir uns in Entwicklung auf eine Annäherung zu. Das ist nicht anders, wenn wir Edward als gefangen in seinen Grenzen sehen - "Zu mehr fehlt mir der Mut." - und wenn wir andererseits feststellen, daß sich auch bei ihm etwas lockert, daß sich seine enge Bezogenheit auf Gewinnmaximierung und oberflächliche Normen auflösen und damit die Möglichkeit einer Verbindung in die Nähe rückt.

Wie die folgende Abbildung zeigt, hat der seelische Komplex, den PRETTY WOMAN belebt und entwickelt, ähnlich wie OZEANISCHE GEFÜHLE, vier Eckpunkte. Sie stellen den Spielraum dar, den das Filmerleben bei diesem Film durchreisen kann.



Veränderung und Vereinigung wollen zunehmend ineinandergreifen. Eine große Unterschiedlichkeit tendiert dazu, sich in eins aufzulösen. Indem wir mitmachen, wie sich die anfangs etablierten Lebens-Ordungen allmählich wandeln, kommt der Moment der ersehnten Paarbildung immer näher. Am bewegendsten ist diese Entwicklung immer dann, wenn das Fremde Vivians in der Welt Edwards einen Platz erhält, wenn es nicht bekämpft oder ausgelacht wird. (Hilfe des Managers, Verständnis und Sympathie des alten Morse beim Essen, der erstaunt-liebevolle Blick Edwards)

Der Film weiß die angestoßene Komplexentwicklung zu rhythmisieren und zu durchformen, so daß sich das Erleben über die ganze Länge des Films in einem spannenden Übergangszustand befindet. Je länger wir bei diesem Prozeß dabeibleiben, desto entschiedener wandelt sich die Ausgangslage. Die zu Beginn vorherrschende oberflächliche Beliebigkeit macht mehr und mehr dem Gefühl Platz, daß ein Leben nur dann Tiefe erhält, wenn es sich selbst Wertigkeiten unterstellt und dazu bereit ist, Konsequenzen in Kauf zu nehmen. Das ist die letztlich tragende Seite der Verwandlung, die wir mitmachen. Der 'Schmetterling', der dabei herauskommt, ist mehr als nur eine schöne Frau, er ist zugleich so etwas wie die Schönheit eines verantwortlichen und durch Werte bestimmten Lebens. Damit greift PRETTY WOMAN tief in die Sehnsüchte der Menschen am Ende der achtziger Jahre ein - ohne dabei auch nur einen Zeigefinger zu erheben. Die Zuschauer können eine Umorientierung mitmachen und werden doch nicht um ihr unterhaltsames Vergnügen dabei geprellt. Auch das ist eine Leistung, die das Kino mitunter zu erbringen vermag.

In Unterschied zu OZEANISCHE GEFÜHLE haben die Zuschauer das Gefühl, eine bedeutsamen Wandlung zu erfahren. Für sie eröffnen sich neue Horizonte. Im Verlauf des Kinobesuches ändert alles Beteiligte seine Stellung im Ganzen. Das Lächeln von Julia Roberts mag mimisch zu Beginn und zu Ende des Films das gleiche sein. Seine Bedeutung hat sich aber im Verlauf des Films vollkommen gewandelt. War es zunächst die berechnende Anmache einer entwurzelten Hure, ist es am Ende der Ausdruck einer selbstbewußten und schönen Frau. Wichtig dabei ist, daß sich die Wandlung im Erleben der Zuschauer ereignet hat und nicht nur in der Figur Vivian. Die Zuschauer selbst sind eingestiegen auf ein oberflächliches und beliebiges 'Partyspiel' und haben im Laufe des Films ein Gespür für eine wertvolle Lebensform erhalten. Sie selbst sind einer Veränderung unterzogen worden indem sie den Vereinigungs-Prozeß betrieben. Ähnlich vollständige Verwandlungen machen die Zuschauer bei OZEANISCHE GEFÜHLE nicht mit. Die Veränderung, die hier bedeutsam ist, betrifft eher eine zunehmende Vertiefung der Erfahrung einer unperfekten Lebenswirklichkeit.

OZEANISCHE GEFÜHLE weist immer wieder Sequenzen auf, die auf die Komplikationen, Brechungen und Absurditäten der Wirklichkeit aufmerksam machen. Hiermit verhindert der Film eine rauschartige Einbindung und regt die Zuschauer zu begleitenden Reflexionen und Spiegelungen an. Demgegenüber führt PRETTY WOMAN das Filmerleben zumindest für zwei Stunden, in die Ahnung eines Lebens, das als Leitbild bei den meisten Menschen wirksam ist und doch immer wieder verfehlt wird. Nur wenige Menschen sehnen sich danach, im Kino die Unvollkommenheiten der Wirklichkeit zugespitzt zu erfahren. Jedenfalls nicht die breiten Massen des vorwiegend jungen Publikums. Wohl aber wünschen sie sich Augenblicke, in denen die spannungsvolle Wirklichkeit sich zu gelungenen und gegenüber anderen hervorgehobenen Lösungen konstituiert. Und gerade damit werden die Zuschauer bei PRETTY WOMAN belohnt. Der Film nährt die verbreitete Hoffnung, daß festgelegte Ausgangslagen grundsätzlich zu wandeln sind.

Darüber hinaus bedeutet der Prozeß der Verwandlung, so wie PRETTY WOMAN ihn modelliert, einen außerordentlichen Selbstgenuß. Das Seelenleben der Menschen findet nun einmal einen besonderen Spaß an den Zwischenstücken solcher vollkommenen Wandlungen und unmöglichen Vereinigungen. Weil sie in einen solchen Prozeß eingebunden sind, erfahren sich die meisten Zuschauer bei PRETTY WOMAN weitaus dynamischer, lebendiger und freier als bei OZEANISCHE GEFÜHLE. Hier verbleiben sie im wiederholten Rhythmus von Näherkommen und Verfehlen. Der kurzfristige Aufschwung, der mit der Freilassung der Wasserschildkröten verbunden ist, ist ihrer unmittelbaren Lebenswirklichkeit zu fern, als daß er sie so stark bewegen könnte wie die mythische Verwandlung der häßlichen Raupe in den schönen Schmetterling, der durch Welten Getrennten in ein Liebespaar.

Kapitel 5: Am Publikum vorbei: OZEANISCHE GEFÜHLE

OZEANISCHE GEFÜHLE (Turtle Diary) entstand 1985 in England unter der Regie von John Irvin. Das Drehbuch von Harold Pinter wartet mit keinen Sensationen auf, sondern ist eine feine Beobachtung des alltäglichen Lebens einiger Singles in der Mitte ihres Lebens. Vereinsamt gehen sie ihren kleinen Unternehmungen nach und hoffen doch auf das große Glück, die noch einmal alles umfassende Wende. William Snow (Ben Kingsley) und Neara Duncan (Glenda Jackson) sind voneinander angezogen, wagen aber nicht den entscheidenden Schritt. Ihre 'Vereinigung' verschieben sie auf den verwegenen Plan, drei Riesenschildkröten aus dem Londoner Zoo zu befreien. Obwohl sie sich bei diesem Unternehmen näher kommen, werden sie dennoch kein Paar. Der Film kam 1988 mit 10 Kopien und ohne bemerkenswerte Werbung in die deutschen Kinos. Er war nicht als Kassenerfolg angelegt und wurde es auch nicht.

OZEANISCHE GEFÜHLE ist ein Film, der nicht für das sogenannte "große Publikum" produziert wurde. Man kann ihn durchaus als einen 'anspruchsvollen' europäischen Film bezeichnen. Aber obwohl - einmal von der Befreiung der Schildkröten abgesehen - eigentlich kaum etwas passiert, berührt der Film bei Zuschauern, die sich auf ihn einlassen, dennoch bedeutsame Erfahrungen und bringt sie in eine durchaus fesselnde Entwicklung. Dieser 'kleine' Film soll als ein erstes Beispiel für die genauere Analyse des Filmerlebens dienen. Im nächsten Kapitel werden wir uns dann einem 'großen' Film zuwenden. In der Gegenüberstellung von PRETTY WOMAN und OZEANISCHE GEFÜHLE, die beide Liebesgeschichten erzählen, wollen wir wesentliche Merkmale der Filme kenntlich machen, die das "große Publikum" ansprechen.

Im Folgenden wird die sichtbare Filmerzählung jeweils kursiv vorangestellt, gefolgt von einer Beschreibung der damit anzutreffenden Erlebensprozesse. Auf diese Weise wird der 'innere Film' in seinem Nacheinander sichtbar gemacht.

Abbildung: Schildkröten im Wasser

Große Schildkröten schweben durch blaues Wasser. Sie schwimmen aufeinander zu und berühren sich kurz. Die offene See geht über in das Bassin eines Aquariums.

Das Aufeinander-zu-Schwimmen der behäbigen Schildkröten, das Begegnen und Vorübergleiten hat etwas Zärtliches. Jedoch sind die Berührungen der Tiere nur flüchtig. Das wird vom Zuschauer wie eine Annäherung erlebt, die im Gegenüber keinen Anhalt erfährt und daher abrutscht: das Verfehlen einer zärtlichen Begegnung.

Abbildung: William und Neara vor dem Aquarium

Durch die Glasscheibe ist ein Mann zu sehen, der den langsam schwebenden Schildkröten zuschaut. Neben ihm erscheint eine Frau. Der Mann löst sich von dem Anblick und geht weg. Die Frau bleibt noch länger stehen und schaut den Tieren zu.

Wenn nun ein Mann und eine Frau zu sehen sind, die nebeneinander stehen, sich aber nicht ansehen, wird das Aneinander-Vorbeischweben der Wassertiere aufgegriffen und weitergeführt. Gleichzeitig aber regen sich schon hier Vermutungen, daß es zu einer Verbindung zwischen den beiden kommen wird.

Ein Komplex entsteht

Die Tendenz zusammenzubringen, was in den Bildern unverbunden ist, ist eine Aktivität, die der Zuschauer ins Spiel bringt. Wie bei einer grob angelegten Zeichnung der Betrachter aus einigen Strichen eine komplette Figur ergänzt, macht er aus den Menschen vor dem Aquarium mehr, als tatsächlich zu sehen ist: Sie stehen ohne Bezug nebeneinander und doch sind sie für die Zuschauer

schon fast ein Paar! Die Bilder der Story werden von Tendenzen ergriffen, die auf Verbindung drängen. Auch schalten sich Schemata ein, die in anderen Filmerlebnissen eingeübt wurden: Ein einzelner Mann und eine einzelne Frau zu Beginn eines Films, setzt die Erwartung in Gang, daß sie ein Liebespaar werden. Das hat uns das Kino gelehrt.

Das Filmerleben ist keine passive Reaktion auf Reize. Wenn wir uns einen Film ansehen, wird nicht nur registriert, sondern ebenso ausgewählt, verbunden, ergänzt und geordnet. Das weist darauf hin, daß der ganze seelische Wirkungszusammenhang von Anfang an mit am Werk ist - Lebenserfahrungen ebenso wie unbewußte Gestaltungsmechanismen. Mit dem Verlöschen des Lichts im Saal wartet das 'seelische Gepäck' der Menschen auf etwas, an dem es sich erweisen, an dem es sich zu einer Gestalt ausbilden kann. Kapitel 4 hat gezeigt wie bereits die ersten Bilder den Seelenbetrieb der Zuschauer in eine bestimmte Richtung auslegen. Sie schlagen Töne an, ziehen Register und setzen damit Keime von ganzheitlichen Bedeutungen in die Welt, die darauf drängen, sich weiter auszubreiten. Hier wird eine Zwei-Stunden-Wirklichkeit zum Leben erweckt.

Zwischen den anschaulich gegebenen Bildern und Tönen einerseits und den unbewußten seelischen Gestaltungszügen andererseits, übt sich ein Zwiegespräch ein, bei dem eines das andere weiterführt. Dabei bildet sich ein sich mehr und mehr ausdifferenzierender Zusammenhang heraus, der den einzelnen Bildern ihren Sinn zuweist, der Erwartungen aufkommen läßt und auf Ergänzungen drängt. Die Tiefenpsychologie spricht bei solchen Gebilden von 'Komplexen'. Dies ist ein Begriff, den Sigmund Freud von C.G. Jung übernommen hat. Er verstand darunter typisch menschliche Grundprobleme, die das Leben eines jeden Menschen bewegen. Es hat sich als praktikabel erwiesen, auch bei den Wirkungszusammenhängen, die das Erleben von Kinofilmen strukturieren, von 'Komplexen' zu sprechen. Sie sind der Kern des Filmerlebens. Die Tiefenpsychologie erklärt die Fähigkeit des Kinos, die Menschen in großer Zahl anzuziehen und sie tief zu beeindrucken, aus der Tendenz der Filme, solche bewegenden Komplexe anzusprechen und zu entwickeln. (Salber 1960)

Komplexentwicklungen sitzen nicht im Kopf der Menschen. Sie sind zwischen Zuschauer und Film wirksam. Sie sind der bedeutungsvolle gemeinsame Nenner, auf den sich die unterschiedlichsten Menschen vereinigen lassen. Die Zuschauer gleiten während des Films zwischen den Komponenten des Komplexes hin und her. So kann sich zu Beginn von OZEANISCHE GEFÜHLE der eine von der Erwartung hinreißen lassen, daß der Mann und die Frau zusammenkommen werden. Der andere kann sich sagen, die beiden passen nicht zusammen und sollten es daher auch gar nicht erst versuchen. Beide setzen unterschiedliche Akzente, doch sie bewegen sich innerhalb des gleichen Spielraums: der Komplex von Vereinigen und Trennen. Der eine betont die Vereinigungstendenz, der andere die Trennungstendenz. Hier sind viele Variationen möglich. Aber der Kern dieser Erlebnisse ist bei allen gleich.

Bereits mit den ersten Bildern von OZEANISCHE GEFÜHLE hat sich ein Zusammenhang herausgebildet, der nach Fortsetzungen verlangt. Der Keim zu einem Kinoerlebnis ist gesetzt: eine als vereinzelt erfahrene Konstellation von Mensch und Tier drängt auf Vereinigung. Dem Film muß es gelingen, den erzeugten Keim in eine Entwicklung zu überführen. Der Zusammenhang, der sich ausgebildet hat, verlangt nach weiteren Bildern. Er will sich an ihnen erweisen, aber auch verwandeln. Entsteht auf diese Weise ein Prozeß, der eine spürbare Dramatik entfaltet, Richtung und Aufbau hat, werden sich die Zuschauer von dem Film fesseln lassen und schließlich mit dem Gefühl nachhause gehen, ein herausgehobenes Erlebnis gehabt zu haben. Vielleicht werden sie anderen raten, sich den Film auch anzusehen. Sehen wir uns an, wie es weitergeht:

Abbildung: Neara bei den Verlegern

Die Frau wird von einem Verleger empfangen. Aus seinen Bemerkungen, seinem zuvorkommendem Verhalten, der Vertraulichkeit eines zweiten Verlegers ist zu entnehmen, daß sie eine erfolgrei-

che Kinderbuchautorin ist. Ihr Name ist Neera Duncan. Als es um die Auswahl der Drinks geht, bekommen wir mit, daß zwischen den beiden Verlegern eine Spannung besteht, die sie mit Humor abfangen.

Diese Szene eröffnet eine neue Perspektive. Die elegante Einrichtung des Büros und die Nachricht von Neeras Erfolg erlauben eine Ausdehnung des Erlebens in Richtung Erfolg, Geld und angenehmes Leben.

Allerdings ist nicht auszumachen, wie die beiden Verleger zu Neera stehen. Da ist die absichtsvoll-unbeabsichtigte Berührung, mit der der jüngere sie begrüßt. Sie ist ähnlich flüchtig wie diejenige der Schildkröten im Wasser. Der kleine Zusammenstoß zwischen den beiden Männern läßt latente Rivalitäten (um Neera?) erahnen, doch sie werden nicht ausgetragen. Damit setzt sich die Offenheit des Anfangs auch hier weiter fort: die Menschen gehen aufeinander zu und lassen wieder voneinander ab. Es kommt zu keiner wirklichen Berührung oder Konfrontation. Das gibt dem Erleben etwas Gespanntes. Es drängt mehr und mehr auf Klärung.

Die Verleger wollen wissen, woran Neera jetzt arbeitet. Sie antwortet, sie denke an eine Geschichte über einen Wasserkäfer. Doch dann sagt sie, sie wolle aufhören. Sie könne weder schreiben noch zeichnen. Das wollen die Verleger nicht hören. Sie bieten ihr einen zweiten Drink an.

Hiermit erfährt der Aufschwung, der sich um den Erfolg Neeras kristallisierte einen Dämpfer. Neera verliert die Aura des Erfolgs und erscheint wie eine Puppe im Spiel der Verleger. Ernüchterung mischt sich ein. Was nicht bedeutet, daß die Hoffnung, einen weiteren Aufschwung mitvollziehen zu können, begraben würde. Sie ist geweckt und lauert auf die nächste Möglichkeit ihrer Verwirklichung in der Story des Films.

Abbildung: William im Wohnzimmer von Mrs. Inchcliff.

Wir treffen nun wieder auf den Mann. Er heißt William Snow. Er ist im Gespräch mit einer Frau, die uns als seine Wirtin, Mrs. Inchcliff, vorgestellt wird. Wir erfahren, daß er verheiratet war und zwei Töchter hat. Eine jüngere Frau, Miss Neap, kommt hinzu. Sie ist scheu, ausweichend. Durch leichte Anstöße versucht Mrs. Inchcliff den Mann und die Frau zusammenzubringen. Doch es gelingt nicht. In der Küche hantiert ein anderer Mieter, Sandor, mit einem Topf. William betritt die Küche als sein Mitbewohner den Raum verläßt. Der Herd ist schmutzig. Mit einem Ausdruck von Verärgerung macht sich William daran, ihn zu reinigen. Jetzt kommt Neera wieder ins Bild, sie karrt ein Aquarium vor sich her. Vor ihrem Haus trifft sie auf ihren Nachbarn Johnson, der ganz schnell zum Flughafen muß.

An diesen alltäglichen Szenen kann sich das bisher Angelaufene vertiefen. In Williams Gesicht und seinen knappen Worten sehen wir die Geschichte einer gescheiterten Ehe. In dem mißglückten Versuch der Wirtin, einen Flirt zwischen ihm und der jungen Miss Neap in Gang zu bringen, führt sich das bereits vertraute Aufeinanderzu und Aneinandervorbei weiter. Auch an diesen beiden Menschen läßt sich der Wunsch nach Nähe nicht erfüllen. Die unterschwellige Explosibilität, auf die wir bei den Verlegern aufmerksam wurden, findet einen neuen Ausdruck, wenn William mit unverhohlenem Zorn den von Sandor beschmutzten Herd reinigt. Die flüchtige Begegnung zwischen Neera und ihrem Nachbarn Johnson läßt erneut das Verfehlen unserer Suche nach Annäherung erfahren.

Mehr und mehr wird es deutlich: In diesem Film scheint nichts aneinander kleben zu bleiben, kein Versprechen auf Annäherung wird gehalten, keine Hoffnung auf Nähe, und entstünde sie auch im Streit, wird erfüllt. Alles scheint vereinzelt in sich verharren zu wollen. Der Wunsch, dieses zunehmend als bedrückend erfahrene Kreisel zu durchbrechen, der an Neeras erfolgreichem Buch bereits belebt wurde, drängt sich als ersehnter Ausweg auf. Er sucht nach Ausdrucksmöglichkeiten.

Abbildung: Neera und William vor dem Zoo.

Vor dem Schildkrötenbassin des Londoner Zoos stoßen William und Neera zusammen. William geht weiter. Neera sucht den Wärter George Fairbain auf und fragt ihn, ob die Schildkröten wohl glücklich seien in ihrem Becken. Dieser verneint entschieden. Er sagt, sie gehörten in den Ozean.

Über den Zusammenstoß von William und Neera vor dem Aquarium faßt sich der angelaufene Prozeß in Bildern, die ähnlich sind wie diejenigen, die ihn zu Beginn in Gang setzten. Doch gegen die Erwartung, daß sie dieses Mal miteinander ins Gespräch kommen und eine Liebesgeschichte beginnen, läuft es auf ein abermaliges Verfehlen hinaus. Man möchte sie zusammenhalten. Und doch geht William wortlos weiter. Neeras Frage nach dem Glück der Schildkröten führt den schwelenden Wunsch nach einem Aufbruch weiter. Es sind die von der Story bisher belebten Qualitäten der Enge und Vergeblichkeit, die sich hierüber zu verwandeln suchen.

Der Komplex im Überblick

Bis jetzt haben wir knapp zehn Minuten Film beschrieben. Nun wollen wir uns das erste Mal von dem unmittelbaren Nacheinander lösen und das Gebilde überblicken, das inzwischen herausgekommen ist.

Das ist die These der morphologischen Filmpsychologie: Das Filmerleben ist keine Aneinanderreihung von Reizen und Reaktionen, von Kognitionen und Emotionen, sondern eine Gestalt in Entwicklung. Als solche kann es wie ein Gegenstand beschrieben werden. Es ist ein Gegenstand, der sich im Austausch mit dem Film allmählich herausbildet und sich in wechselnden Augenblicken realisiert. Die Formierungen, die er in der Zeit aktualisiert, verwirklichen ihn und verbergen ihn zugleich als Ganzes. So wenig wie er den Zuschauern in seinen ganzen Ausmaßen bewußt ist, so bestimmt er doch deren Gedanken, Gefühle und körperliche Funktionen. Das Filmerleben hat viel weniger mit Schein oder Fiktion zu tun als meist angenommen wird. Es handelt sich um ein 'wirkliches Lebewesen'. Es liest aus und wehrt ab, es verlangt und betreibt, es produziert Tränen und Zittern, Gänsehaut und Angstschweiß.

Was für ein Komplex hat sich herausgebildet? Es handelt sich um ein Gebilde mit zwei Polaritäten. Zum einen ist es auf Verbindung und Annäherung aus, gerät aber immer wieder in Verfehlungen derselben hinein. Zum anderen drängt es auf eine Erweiterung der als eng erfahrenen Grenzen, möchte 'Erfolg' haben, wird darin jedoch gebremst und ernüchert. Ein Ineinander von Vereinigen und Trennen, von Aufschwung und Abschwung hat sich herauskristallisiert, das den Bildern der Story ihre Stelle im Ganzen zuweist, das aber auch durch die Geschichte weiter ausdifferenziert wird.

Vereinigen

Abschwung

Aufschwung

Verfehlen

Abbildung: Dimensionen des Komplexes

Unsere Sehnsucht nach vielversprechenden Verbindungen und Aufbrüchen hat in den Physiognomien von Ben Kingsley und Glenda Jackson, in den Schwimmbewegungen der Schildkröten und dem Blau des Meeres eine Gestalt gefunden. Zwischen unseren Hoffnungen und Befürchtungen, zwischen den Gesichtern der Schauspieler und den Straßen Londons, den engen Zimmern des Hau-

ses von Mrs. Inchcliff und dem Bassin der Meerestiere, hat sich etwas herausgebildet, was das Geschehen organisiert und führt. Es ist ein tierisch-menschliches, sehnsüchtig-enttäushtes Gebilde, das an unseren Alltagserfahrungen von Nähe und Verfehlen, von Weiterkommen und Begrenzung rührt. Das Filmerleben hat sich seinen Komplex geschaffen.

Die weitere Entwicklung

Bisher haben wir den Erlebensprozeß von OZEANISCHE GEFÜHLE in kleinsten Schritten nachgebildet. Eine Fortsetzung der Szene für Szene vorgehenden Beschreibung würde allerdings den strukturierenden Komplex leicht aus dem Auge verlieren. Deshalb wollen wir das Kommende ge-
raffter darstellen.

Aus Neaeras Frage nach dem Glück der Schildkröten wird allmählich ein Plan zu deren Befreiung. Es ist William, der diesen zuerst mit George Fairbain bespricht. Neaera hört davon und bietet ihre Mitarbeit an. Beim gemeinsamen Bier fassen sie den verwegenen Entschluß: sie wollen die Tiere aus dem Zoo entführen und im Meer aussetzen.

Mit dem Plan zur Befreiung der Schildkröten hebt sich erstmals eine längere Zeit durchgehaltene Richtung heraus. Sie verspricht die belebten Ansätze in Richtung auf ein vielversprechendes, gemeinsames Unternehmen zu vereinheitlichen. Endlich wird das bisher bestimmende Kreiseln mit einem Gegenmodell konfrontiert. So verrückt und hergeholt das Vorhaben der Schildkrötenbefreiung erscheinen mag, so gut kommt es doch den entfesselten Hoffnungen auf eine Vereinigung, eine befreiende Tat zupaß.

Abbildung: Aus Neaeras Traum

Doch dann hat Neaera einen Alptraum und die 'Entführer' lassen das Vorhaben wieder fallen. William wendet sich Harriet, seiner Kollegin im Buchladen, zu.

Neaeras Traum von einem angreifenden Hai dreht die in Schwung gekommene Richtung mit einem Male wieder um. Plötzlich wird eine lebensbedrohende Gefahr wirksam, das Wasser im Traum färbt sich rot. Neaeras schreckhaftes Aufwachen belebt Erinnerungen an Alpträume und schlaflose Nächte. Hier bricht etwas Unfaßbares ein, das die Ansätze von Entschiedenheit wieder auflöst.

Und doch kommen sich hierüber - zumindest vorübergehend - William und Neaera ein Stück näher. Neaeras Bemühen, William zu treffen, wird als ein Zeichen von Zuneigung verstanden. Als sich die beiden gegenüberstehen, legt der seit Beginn des Films schwelende Vereinigungswunsch ihre Worte und Handlungen erotisch aus. Vielleicht werden sie ja jetzt ein Liebespaar! Dies zeigt wie die Wendungen der Filmgeschichte durch die Forderungen des Komplexes angeeignet werden. Weil dieser darauf aus ist, aus den Getrennten ein Paar zu machen, werden diese Bilder als Zeichen für eine sich intensivierende Nähe erlebt.

Abbildung: Das besorgte Gesicht Williams

Aber doch: Mit dem gestammelten Bericht des Traums wird auseinander gesprengt, was sich zusammensetzen suchte. Ein schriller Ton in der Musik, kurz hervorgestoßene Worte wie "Hai", "Tod", "furchtbar", "großer Gott", die aus erschrockenen Gesichtern kommen, wirbeln die in Gang gekommene Richtung auf, versetzen ihr empfindliche Stöße. Mit der Aufgabe des Plans zur Schildkrötenbefreiung vertieft sich die den Film durchziehende Erfahrung von Verfehlen und Enttäuschung, bleibt aber die Tendenz, das Getrennte in eine einheitliche Richtung, eine Verbindung zu verrücken dennoch - als wäre sie unsterblich - wirksam.

Abbildung: William und Harriet

Neaera gerät nun für einige Zeit aus dem Blick und der entfesselte Komplex bezieht Harriet, Williams Kollegin, in seine Vereinigungswünsche ein. Wenn sie miteinander flirten, zusammen essen gehen und schließlich in Williams Bett landen, kommt zwar die von Anfang an belebte Tendenz zur Vereinigung auf ihre Kosten - jedoch um den Preis, daß hiermit die Verbindung zwischen William und Neaera, die ja eine längere Geschichte aufzuweisen hat, in den Bereich des Unmöglichen gerät: Schon fast schien es, als seien Mann und Frau des Anfangs auf dem Wege ein Paar zu werden, da verteilt der Film seine Bindungen um und wirft das erste Objekt der Sehnsucht aus dem Rennen. Das wird nicht ohne Bedauern mitgemacht.

Fairbain, der Schildkröten-Wärter, bringt den ruhenden Plan wieder in Gang. Gegen das Mißtrauen Harriets machen sich Neaera und William mit den Schildkröten auf den Weg nach Devon. Dort setzen sie die Tiere ins Meer. William und Neaera fallen sich in die Arme. Doch am Tag darauf trennen sie sich wieder.

Als Neaera und William ihr Vorhaben wieder aufnehmen, gerät das Erleben zwischen zwei Richtungen. Etwas will an der Verbindung Harriet und William festhalten, etwas anderes will aber auch die unterbrochene Annäherung zwischen Neaera und William weiterführen. Der Fortgang der Geschichte läßt keine Wahl: William und Neaera machen sich bereit zu ihrem gemeinsamen Abenteuer. Erneut entsteht die Erwartung, daß sie darüber nun doch zu einem Paar verschmelzen mögen.

Die Ausfahrt im Lieferwagen mit den drei Schildkröten als Ladung ist wohl die mitreißendste und schwungvollste Formierung der im Ganzen eher verhaltenen Komplexentwicklung. Hier gerät alles, was bisher an Entwicklungsrichtungen aufgerufen wurde, in eine Richtung: Auf zum Ozean! Allerdings bleibt Harriet, bleiben auch die engen Kreise der Menschen in London zurück.

Zur genaueren Beschreibung dieses Abschnitts soll nicht unerwähnt bleiben, daß der Film mit seinen Modellierungen den Schwung der Ausfahrt in mannigfachen Brechungen abbremst. Es handelt sich nicht um einen euphorischer Aufbruch. Er erfährt die wohl tiefgehendste Brechung im Gespräch, das William und Neaera kurz vor ihrer großen Fahrt führen. Diese Szene hält den Zuschauer dazu an, die Geschichte zu überblicken und zu reflektieren und löst ihn damit aus seinem unmittelbaren Eingebunden sein heraus:

Abbildung: William und Neaera im Gespräch

William: "Vielleicht können wir auf den Schildkröten reiten." Neaera: "Sie für unsere Zwecke benutzen?" - "Meinen Sie wir tun das?" - "Weiß nicht. Ich hab' darüber noch nicht nachgedacht." - "Hab ich auch nicht. Aber es ist mal etwas anderes, oder?" - "Das stimmt."

Die Überdeterminiertheit der 'guten Tat' wird hiermit deutlich: William und Neaera stellen fest, daß sie die Befreiung der Schildkröten benutzen, um ihre eigene Perspektivenlosigkeit zu behandeln. Die scheinbar selbstlos-revolutionäre Tat bewegt etwas Selbstbezogenes mit. Wir bekommen ein vertieftes Bild von der Vielschichtigkeit der menschlichen Unternehmungen.

Als William die Fahrt auf der Autobahn Richtung Westen mit einem Zitat aus Moby Dick unterlegt, eröffnet sich eine ironische Spiegelung des Unternehmens. Als sie mit ihrer seltsamen Fracht in die skeptischen und verwunderten Blicke eines Tankwarts geraten, gibt auch dies dem Zuschauer genügend Anhalt, die Entwicklung, in die er involviert ist, zu überblicken und zu relativieren. Auch auf diese Weise wird eine Heroisierung der Befreiung vermieden. Das Erleben bleibt über solche komisch wirkende Perspektivenwechsel ironisch gebrochen. Man kann diese Komplikationen als ein Charakteristikum des europäischen Films sehen. Hiermit wendet sich OZEANISCHE GEFÜHLE an ein intellektuell interessiertes Publikum, das den amerikanischen Spielfilm wegen seiner Tendenz, in ungebrochene, mitreißende Entwicklungen einzubeziehen, ablehnen.

Abbildung: William und Neera setzen die Schildkröten aus

Die Freilassung der Tiere im von der Abendsonne beschienenen Meer und die freudige Umarmung der Entführer ist der Höhepunkt, in dem alle wesentlichen Entwicklungsstränge für einen Moment zusammenlaufen: Die Befreiung ist vollbracht, die Schildkröten machen sich auf den Weg zum Golfstrom. Neera und William liegen einander in den Armen. So gesehen könnte der Film hier enden. Zumindest entspräche das den Mustern, die wir in anderen Liebesfilmen eingeübt haben. Hier könnte sich alles in Richtung auf eine vielversprechende Paarbildung vereindeutigen.

Abbildung: William und Neera trinken auf ihren Erfolg

Und doch erweist sich auch dieser Moment der Vereinigung als flüchtig. Etwas später, als sie sich im Lieferwagen zum Schlafen bereit machen, könnten William und Neera einander in den Arm nehmen. Aber sie tun es nicht. Sie schlafen getrennt ein. Auch diese Annäherung hat sich damit als unvollständig erwiesen. Damit stellt sich die, den ganzen Film durchziehende, Ungeschlossenheit wieder her. Dem Zuschauer wird nicht gestattet, bei runden Lösungen zu verweilen. Der Film führt ihn erneut in Brechungen und Übergänge hinein. Im Hintergrund deutet sich an, daß auch solche unvollständigen, ungefähren Vereinigungen etwas Anziehendes haben könnten. Denn immerhin macht man sich damit nicht des Verrats an der Gemeinsamkeit schuldig, die sich zwischen William und Harriet herausgebildet hatte.

Abbildung: Neera und William in der Raststätte

Auf der Rückreise machen Neera und William in einer Raststätte Pause. Während William verträumt vor sich hin starrt, sucht Neera nach einem Löffel, mit dem sie ihren Kaffee umrühren möchte. Sie greift nach Williams Löffel, läßt dann aber von ihrem Vorhaben ab und zieht sich einen schmutzigen aus dem abgegessenen Kuchenteller. William hat von all dem nicht mitbekommen.

An dieser kleinen Szene kann sich der Wunsch nach einer Vereinigung noch einmal beleben und sich sogleich in die Erfahrung seines Verfehlens wenden. In Neeras Griff nach Williams Löffel, im darauf folgenden Abbruch dieser Bewegung, erhält das Filmerleben die Möglichkeit, den Prozeß, in den es sich eingeübt hat, noch einmal im Kleinen, sozusagen symbolisch zu erleben. Solche Spiegelungen bedeuten für das Filmerleben eine willkommene Belebung. Mit ihnen ist jene Kurzweiligkeit gegeben, die man von einem Kinobesuch erwartet.

Abbildung: William, von Sandor auf den Boden gedrückt

Nach der Rückkehr nach London prügelt sich William mit Sandor. Beide gehen verletzt aus dem Kampf hervor. Neera erscheint bei Fairbairn. Als sie zu weinen beginnt, nimmt er sie in den Arm. Sie verbringen die Nacht miteinander. Harriet kommt William besuchen. Mrs Inchcliff findet Miss Neap: sie hat sich umgebracht. Sandor und William, vom Tod der Miss Neap berührt, beginnen miteinander zu sprechen.

Der Film legt nun eine andere Gangart ein. Es ist, als verschaffe sich in dem Kampf zwischen William und Sandor die Unzufriedenheit wegen des ständigen Aneinander-Vorbei eine wohltuende Abfuhr. Endlich stoßen zwei Körper zusammen und erzeugen dabei Geräusche und Spuren! Die entstandenen Wünsche nach Berührung finden Anhalt in den beiden, sich unter den Schlägen krümmenden, Körper. Das wird als befreiend erlebt, weil nun etwas nachgeholt wird, das bisher keinen Ausdruck im Film hat finden können. Zugleich macht sich aber auch eine Besorgnis bemerkbar. Der schwächliche William könnte zu großen Schaden davontragen.

Abbildung: Fairbain und Neera zusammen im Bett

Auch in Neeras Schmerz und ihrer Hingabe an Fairbain können bisher unausgeformte Reste des Komplexes einen Ausdruck finden. Das Mitvollziehen einer solch direkten und schnellen Vereinigung, ist nach all den Andeutungen, Zweideutigkeiten und Verfehlungen eine Wohltat und führt zu klaren Verhältnissen. Der angelaufene Vereinigungssog wird auf eine andere Paarbildungen verückt und findet damit zumindest eine ungefähre Erfüllung.

Der Selbstmord von Miss Neap, versetzt dem Ganzen einen heftigen Stoß. Das ist wie die Wiederkehr des Schocks, der schon über Neeras Traum ins Spiel kam. Indem sich die Verbindungen zu entscheiden beginnen und die Verhältnisse sich klären, tritt nun noch einmal etwas Unfaßbares und Unverrückbares dazwischen. Wiederum ist es, als sollten die 'schönen' Lösungen, wie wir sie sonst vom Kino her gewöhnt sind, vermieden werden. Immer bleibt gegenwärtig, daß es kein dauerndes Glück zu erwarten gibt.

Aber der Film läßt auch die Erfahrung von Unverrückbarkeit nicht ungebrochen: Die Laute, die Sandor vernimmt, als er die tote Miss Neap auffindet, können sowohl als das Schluchzen einer Frau verstanden werden, als sie auch als Zeichen dafür, daß William und Harriet ihrer Bestürzung in einem heftigen Liebesakt Ausdruck verschaffen. Die Tür bleibt zu und die Antwort offen. So kann sich die nahe gehende Bestürzung blitzschnell in etwas anderes wenden - was das Grundmuster von Annäherung und Ausweichen bestätigt.

Abbildung: William und Neera vor dem Eingang des Aquariums

William geht zu Fairbain in den Zoo. Er trifft dort auch auf Neera. Fairbain teilt mit, er habe die Direktoren des Zoos von der Entführung in Kenntnis gesetzt. Sie würden keine Anzeige erstatten. Vor dem Eingang sagen sich William und Neera Lebewohl. In zwanzig Jahren, so ihr Resümee, würden sie die jetzt noch jungen, neuen Riesenschildkröten gemeinsam im Meer aussetzen. Sie umarmen sich. William geht die Straße entlang. Der Zoo ist jetzt von oben zu sehen. Die Geräusche der Tiere schwellen an zu einem Dschungelkonzert.

Das Ende führt zum Anfang zurück. William und Neera befinden sich wieder am Ausgangsort. Wir haben eine komplexe Entwicklung durchgemacht, die nun mitklingt. Die Vereinigung auf die wir aus waren, hat sich nicht hergestellt. William und Neera sind kein Paar und werden auch nicht mehr zusammenkommen. Der Moment der vertrauten Umarmung bei aller Getrenntheit und Unvereinbarkeit ist zugleich der Moment, in dem noch einmal spürbar wird, daß bestimmte Grenzen nicht zu überwinden sind - trotz aller Sehnsucht. Diese Abschiedszone, die gerade über die Worte "in zwanzig Jahren noch einmal" etwas Endgültiges erhält, stellt das Übergangshafte, des mit diesem Film verbundenen Erlebens noch einmal verstärkt heraus. Damit spitzt sich das Ineinander von Einigen und Trennen, von Weite und Begrenzung ein letztes Mal zu. Dieses Zugleich, dieses Heraustreiben spannungsvoller Verhältnisse in einem Bild, qualifiziert sich in einem Moment starker Rührung.

Abbildung: Der Zooeingang von oben

Wenn dann die kleine Gestalt Williams von weit oben zu sehen ist und zugleich das Geschrei der Tiere laut anschwillt, tauschen sich Menschen- und Tierschicksal miteinander aus. Damit vermittelt dieser Film noch einmal im Spiegel des Animalischen eine vertiefte Erfahrung der 'conditio humana'. Zwischen Riesenschildkröten, Menschen, Stadtansichten und Gegenständen entfaltet sich eine Ahnung von den Grenzen unserer Entwürfe und den Ausmaßen einer unperfekten Lebenswirklichkeit.

Einschätzung

OZEANISCHE GEFÜHLE wurde ausgewählt, um ein Gegenbeispiel zu den vielen in diesem Buch besprochenen Erfolgsfilmen anzubringen. Seine sehr geringen Einspielergebnisse (16.600 laut An-

gaben des Verleihs) resultieren weniger daraus, daß es sich um einen 'schlechten' Film handelt. Er hat Schwächen, die auf den folgenden Seiten zur Sprache kommen werden. Aber man kann ihn nicht als 'mißlungen' bezeichnen. Denn er hat ein bestimmtes, zahlenmäßig sicher kleines Publikum, das an ihm Vergnügen findet. Viele Filme, die dank wirkungsvollem Marketing ein größeres Publikum finden, weisen mitunter ein engeres Wirkungsspektrum auf und beziehen die Zuschauer weniger wirksam ein. Die zusammenfassende Einschätzung diskutiert daher auch die Frage, warum dieser Film beim breiten Publikum nicht ankommen konnte.

Der erste Grund für seine geringen Einspielergebnisse sehen wir darin, daß OZEANISCHE GEFÜHLE so gut wie keine Werbeunterstützung hatte. Weder wurde er mit aufwendigem Marketing in die Kinos gebracht, noch wies er besondere Markeneigenschaften auf, die auf ihn hätten aufmerksam machen können. Glenda Jackson kann nicht als Schauspielerin angesehen werden, für die sich Ende der achtziger Jahre viele Menschen erwärmt hätten. Der Autor Harold Pinter gilt in zahlenmäßig kleinen, intellektuellen Kreisen als Garant für anspruchsvolle Drehbücher. Die Story knüpft zwar an der in den achtziger Jahren entstandenen Naturbeseeltheit an, hat im Ganzen jedoch weder etwas Spektakuläres, noch birgt sie ein besonderes Versprechen. Allenfalls Ben Kingsley, als Gandhi-Darsteller auch dem breiteren Publikum bekannt, hätte sich dazu geeignet, auf diesen Film aufmerksam zu machen. Doch der allzu alltägliche Rahmen, in dem der Schauspieler zu sehen ist, läuft seinem Image als Schauspieler, der die unterschiedlichsten historischen Figuren zu spielen weiß, entgegen. Insgesamt also schlechte Startbedingungen für OZEANISCHE GEFÜHLE, die der Verleih Concorde richtig einschätzte. Sehen wir nun, wie sich der Erlebensprozeß einschätzen läßt.

Der zweite Grund für den kommerziellen Mißerfolg dieses Films liegt in der mit ihm verbundenen Komplexentwicklung. OZEANISCHE GEFÜHLE führt in mehrere, in sich kreisende Lebensprozesse hinein. Am alltäglichen Leben der Singles entfaltet sich ein schwungloses Näherkommen und Verfehlen, ein folgenloser Wechsel von Aufschwung und Abschwung. Zugleich kommt die Erwartung auf, daß eine romantische Verbindung, ein entschiedener Aufbruch die Enge und Unverbundenheit durchbrechen möge. Zwei Spuren bietet der Film dieser Hoffnung an: Zum einen die mögliche Liebe zwischen William und Neaera, zum anderen den Plan zur Befreiung der Schildkröten, ihr Aussetzen im Meer.

Es ist beständig eine Tendenz zur Vereinigung zwischen William und Neaera spürbar. Mal kann man sehen, daß er ein reges Interesse an ihr hat, dann wieder scheint sie ihn erobern zu wollen. Und doch kommen diese Begehren nicht zusammen, finden keine ausdrückliche Gestalt. Die unausdrückliche Liebe legt sich in dem gemeinsamen Interesse für die Tiere aus und das zusammen ausgeführte Befreiungsunternehmen bewegt die unterschwellige Anziehung mit. Damit findet eine Verdichtung von Mensch und Tier, von 'großer Liebe' und 'großer Tat' statt. Der geduldige Ausdruck der Schildkrötengesichter und die Sehnsucht der Protagonisten bilden die Eckpunkte einer Gestalt, die zum Symbol für ein Grundproblem menschlichen Lebens wird: die Spanne zwischen Glück und Verfehlen.

So stark auch die Aussicht auf ein glückliches Zusammentreffen, auf eine 'vollkommene' Lösung durch Querschläge gebremst, durch witzige Wendungen ironisiert und Spiegelungen belastet wird, so setzt sie sich doch immer wieder durch. Die Befreiungsaktion am Meer zieht sie noch einmal auf sich, um im gleichen Zuge deutlich zu machen, daß eine Realisierung nicht zu erwarten ist.

Bis hierhin versteht es der Film durchaus, Zuschauer, die sich auf seine Differenzierungen einlassen können, zu unterhalten. Seine filmischen Mittel sind in einer Weise eingesetzt, daß das Erleben der Zuschauer sich, wenn auch ohne viel Schwung, von diesem Film angeregt und geführt erfährt. Es gibt viele kleine Wendungen, Beobachtungen, die die aufmerksamen Zuschauer beschäftigen und ihr Interesse wach halten. Allerdings kommt der Film an einen Punkt, an dem ihm eine etwas wuchtigere Wendung gut täte. Besonders das breite Publikum erwartet vom Kino die Erfahrung einer fes-

selnden Verwandlung. Wir werden im nächsten Kapitel sehen, daß gerade diese Forderung von PRETTY WOMAN erfüllt wird. Bei OZEANISCHE GEFÜHLE jedoch werden die Zuschauer in dieser Hinsicht enttäuscht. Der in Gang gekommene Komplex, der auf vielversprechende Vereinigung und schwungvollen Aufschwung setzt, fährt schließlich auf Sand. Der Schwung bleibt stecken und die möglicherweise befreiende und erfüllende Wendung bleibt aus. In seinem letzten Viertel, der wie ein Appendix anmutet, scheint der Film zu zerfasern und auf der Stelle zu treten.

Die Prügelei Williams mit Sandor, die Verbindung von Neara mit Fairbain und der Tod Miss Neaps greifen die bisher gebremsten und nicht ausgeführten Keime und Reste zwar auf: Im Kampf der Männer kommt es zu spürbaren Entschiedenheiten. Die plötzliche Verbindung Nearas mit Fairbain befriedigt irgendwie die Sehnsucht nach schnellen Vereinigungen. Der selbstgewählte Tod von Miss Neap macht in noch größerer Deutlichkeit darauf aufmerksam, wie fragil die Unternehmungen der Menschen sind. So kommt es in diesem Abschnitt zwar irgendwie 'zur Sache', der über allem liegende Schleier des Unvollkommenen bleibt aber ungelüftet. Die Ausgangslage hat sich nicht gewandelt, sie ist allenfalls deutlicher geworden. Das Ende ist so nüchtern wie der Anfang: eine unvollkommene, kompromißartige und irgendwie nüchterne Wirklichkeit.

Der Film macht darauf aufmerksam, daß wir in einer unvollkommenen Wirklichkeit leben, die dennoch darauf zielt das Ganze in eine alles einholende Lösung zu überführen. Wir brauchen diesen Zug ins Ganze, um an der Welt nicht zu verzweifeln. Wir brauchen solche Unternehmen wie 'Liebe' und 'Befreiung', aber sie entheben uns auf Dauer nicht der Wirklichkeit, die unsere Entwürfe immer wieder zerstört oder anders herauskommen läßt. So setzt der Film eine Schleife in Gang, die im Alltäglichen einen Aufschwung, eine glückliche Fügung verspricht und dieses Versprechen wieder einholt in die Begrenzungen, Unverfügbarkeiten und Doppelheiten des täglichen Lebens. Das gleicht den kurzen Schwimmbewegungen der Schildkröten im engen Bassin. OZEANISCHE GEFÜHLE wechselt im Verlauf des mit ihm verbundenen Erlebens-Prozesses sein System nicht. Er bleibt über zwei Stunden im Rahmen der gleichen Koordinaten. Anders gesagt: Er legt es nicht auf ein Überschreiten der Alltagsgrenzen an. Im Gegenteil er führt sein Publikum tatsächlich noch tiefer in die Erfahrung eines unvollkommenen Alltags hinein, ohne ihm dabei ein neues Versprechen zu eröffnen. Das ist eine Entwicklungsrichtung, die besonders in den achtziger Jahren nicht viele Freunde finden konnte.

Auch PRETTY WOMAN (USA 1989) ist ein Film, der nicht mit Spektakulärem imponieren will. Die Mittel, die er einsetzt, sind relativ verhalten. Trotzdem gelingt es diesem Film, aus dem Liebesthema ein für viele Menschen fesselndes und beglückendes Filmerlebnis zu machen. Das folgende Kapitel wird darlegen, wie ihm dies gelingt.

Spielfilm und Kultur

Seitdem sich der Spielfilm als ein massenwirksames Unterhaltungsmedium herausgebildet hat, war man sich seiner erzieherischen Wirkung bewußt. "Der Film ist der mächtigste Faktor in der Gestaltung des nationalen Geistes und der Moral" sagte L. Jacobs schon 1915. (Jacobs 1915, 283) In den USA war es zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Spielfilm, der die zusammenströmenden Menschen aus unterschiedlichsten Kulturen auf den 'american way of life' einstimmt. Später haben die Kommunisten der aufstrebenden Sowjetunion erkannt, daß sie mit dem Kino ein hervorragendes Propaganda- und Erziehungsinstrument in der Hand hatten. Allerdings mußte auch gerade ihr produktivster und einzigartigster Filmkünstler - Sergej Eisenstein - die Erfahrung machen, daß sich die Seele der Menschen über den Film nicht in alle denkbaren Richtungen ausbilden läßt. Die deutschen Nationalsozialisten versuchten dann ihrerseits den Film als Wegweiser und Stütze eines tausendjährigen Reiches auszubilden und mußten - ebenso wie die Sowjets - die Erfahrung machen, daß der Film zwar ein hervorragendes Erziehungsmittel ist, daß aber die Paradoxien und die Verkehrungsmöglichkeiten der gelebten Wirklichkeit letztlich doch 'wirksamer' sind. Der Film, so hervorragend er auch gewesen sein mag, konnte den Zerfall der sozialistischen, der nationalsozialistische Kulturen nicht verhindern.

Vielleicht hat man die kultivierende, erzieherische Potenz des Films bisher überschätzt. Ganz sicher aber ist diese Überbewertung der Wirksamkeit von Filmen Ausdruck ungenauer und falscher Vorstellungen über die Zusammenhänge, die die Probleme der Kultur im Ganzen und die Wirkungsprozesse einzelner Spielfilme miteinander vermitteln. Die kulturelle Wirkung von Filmen beruht nicht auf einem einseitigen Vorgang, über den mächtige Politiker und Meinungsmacher den Massen Inhalte, Ideologien eintrichtern. Filme sind keine Übermittler von Botschaften, sind keine Reize, die in den Hirnen der Menschen 'Eindrücke' hinterlassen. Wenn wir den Zusammenhang von Film und Kultur verstehen wollen, müssen wir weiter ansetzen. Und anders.

Die Kultur ist die durch das Medium des Seelischen vermittelte Wirklichkeit. Das Seelische ist unlösbar mit der gegenständlichen Welt, den anderen Menschen und den kulturellen Formgehalten, die es vorfindet, verbunden. Es bezieht die ganze Welt in seine Gestaltungen ein und erfährt sich nur in anderem, in dem Umgang mit anderem. Aus diesem Behandlungs-Prozeß, der zugleich Seelen- und Kulturgeschichte (Salber 1993) ist, hat sich, als eine hervorragende Selbsterfahrungs- und Selbstbehandlungsform, der Spielfilm herausgebildet.

Das Seelische 'liebt' den Spielfilm aus mehreren Gründen. Zunächst einmal, weil es sich gerne in anderem wiederfindet, spiegelt und erfährt. In keiner anderen künstlerischen Ausdrucksform findet es wesentliche seiner eigenen Gestaltungszüge, seiner eigenen 'Morphologie' ähnlich wieder wie im Film. Dann, weil es in den Filmwerken Grundzüge seines nur in Ansätzen verspürten, unbewußten Betriebes in einer ungewöhnlichen Dichte und Konzentration zu erleben vermag. In dieser Hinsicht spitzen die Spielfilme den gelebten Alltag zu, lassen seine ihn konstituierenden Verhältnisse, seine Dramatik deutlicher heraustreten, als wir es gewöhnlich erleben können. So ist mit den Spielfilmen, die sich schließlich als wirksam erweisen haben, die Möglichkeit gegeben, ungewöhnlich zentrierte und wuchtige Werke seelischer Wirklichkeit zu erfahren, zu erleben. Dies ist wohl der Grund, weshalb sich das Kino immer wieder gegenüber dem Fernsehen durchzusetzen versteht, warum es letztlich wohl nicht untergehen wird. Denn die Bedingungen des TV erlauben solch eine verbindliche Werkbetonung nicht. Ein weiterer Grund für die Beliebtheit des Spielfilms liegt darin, daß das Seelische sich über die Filme in ihm unvertraute Wirklichkeiten einzuüben vermag. Spielfilme fassen nicht nur die Unruhe des Seelischen in packenden Bildern, sie sind auch daran beteiligt, wirksame Lebensbilder umzuformen, ihnen weitere und bisher nicht erfahrene Entwicklungsrichtungen zu eröffnen. In diesem Zug berühren sich manche Filme mit der Wirkung von Kunst.

Der hier nur angedeutete Austausch zwischen Seelischem, Kultur und Spielfilm führt zu der Auffassung, daß Spielfilm, Kultur und Seelisches einander ergänzen. Die Kultur findet in den Filmen einen bildhaften Ausdruck für die sie bewegenden Hoffnungen und Befürchtungen. Die Spielfilme kultivieren den gelebten Alltag indem sie Bilder bereitstellen, in denen die Probleme und Entwicklungsrichtungen des Seelenlebens einen Anhalt finden. In den die Menschen bewegenden, zeitgenössischen Spielfilmen überschneiden sich daher die Probleme der heutigen Kultur und die allgemeinen Gestaltungsnotwendigkeiten des Seelischen. Dieser Zusammenhang legt es nahe, neuere Spielfilme zu aktuellen Problemen und Tendenzen unserer Kultur in Beziehung zu setzen.

Man kann davon ausgehen, daß die erfolgreichen Spielfilme sowohl an den Erfahrungen anknüpfen, die die Menschen im Alltag machen, als sie auch mit diesen etwas anstellen, was über die gelebten Alltagsformen hinausführt. Der gelebte Alltag heute findet in den zeitgenössischen Filmen eine außerordentlich zentrierte Vermittlung seiner Entwicklungswünsche. Wenn man die seelischen Gebilde beschreibt, die die Spielfilme zwischen Publikum und Leinwand ins Leben bringen, sollte daher sichtbar werden, welchen Sinnrichtungen und Vermittlungsformen die Menschen sich heute im Dunkel des Kinos bevorzugt hingeben. Wer die wirksamen Vermittlungsformen des Kino beschreibt, so möchte man sagen, hält den Finger an den Puls der Zeit.

Die Menschen, die sich diesen Filmen aussetzen, fühlen sich von ihnen oft tief berührt. Sie beginnen über das nur schwer faßbare Erlebnis zu sprechen und bewegen andere dazu, sich ihm ebenfalls auszusetzen. Auf diese Weise werden solche Filme zu herausgehobenen Erfahrungsmustern, die für Jahre die Gespräche der Menschen bestimmen können. Es ist, als hätte der gelebte Alltag in ihnen einen vortrefflichen Ausdruck für die Tendenzen erhalten, die ihn durchformen. Man kann vermuten, daß die mit den langfristig erfolgreichen Filmen verbundenen Erfahrungen schließlich selbst in die Gestaltung des gelebten Alltags eingreifen. Von solcherart wirksamen Spielfilmen handelt dieses Kapitel. In ihnen findet die Kultur herausgehobene Stunden ihrer Selbsterfahrung. Über sie finden den Alltag, Seelisches und Kultur eine hervorragende Vermittlung.

Filmanfänge

Filmanfänge sind deshalb so interessant, weil sie den Prozeß verfolgen lassen, über den der seelische Wirkungsraum sich über eine Bildmetamorphose in eine bestimmte Richtung hinein modelliert. Die ersten Bilder und Töne eines Films beleben Bedeutungen, Verhältnisse und Probleme der gelebten Wirklichkeit, kristallisieren die unendliche Weite des Wirkungsraums um ein bestimmtes Material und fahren fort, dieses zu entfalten, zu vertiefen und zu entwickeln. Hier läßt sich die 'Geburt' eines seelischen Gegenstandes beobachten. Das ist wie die Entstehung einer Welt. Hier läßt sich verfolgen, wie etwas zur Wirkung kommt und wie die ihm immanenten Entwicklungsdränge ausgefaltet werden können. Filmanfänge sind kleine seelische Experimente, die das Zu-Sich-Kommen des Seelischen, das Etwas-Werden beschaubar machen. Die Aktualgenese seelischer Wirklichkeit wird an einem Material rekonstruierbar. Filmisches und Seelisches verstehen sich sobald sie miteinander in Austausch kommen. Die genaue, Schritt um Schritt vorgehende, Rekonstruktion der Komplexentwicklung ist ein vielleicht nicht durchführbares Unternehmen. Dagegen sind die Anfänge noch überschaubar.

The Cure (Chaplin ca. 1917)

Die schwankende Bewegung einer Gestalt (>Chaplin<) wird aufgedreht im Kreiseln der Drehtür. Indem Gegengestalt (groß, dich, mächtig, dunkel) ins Bild kommt: Stockungen, Verklemmungen und wieder Lösungen. Die erste Drehung sucht sich durchzusetzen und das Hinzugekommene herauszudrehen. Schließlich >fällt< der Dicke aus der Drehtür und Chaplin kann weiter. Jetzt steht sich das Kreiseln der Tür in seinen Bewegungen fort. Aus dem Schwanken ist, über die Vermittlung der Drehtür, ein Kreiseln geworden. Im Zimmer findet dann das Bisherige eine klärende Gestalt im Reisekoffer, der bis oben hin mit Flaschen, Spirituosen gefüllt ist. Auch wird sichtbar, was wesentlich ist und was nicht: das persönliche Gepäck Chaplins beschränkt sich auf einen Hut, einen weißen Kragen und eine Zahnbürste. Im Ganzen: ein Trinker!

Schwanken, Drehen, Gegendrehen, Rausdrehen, Kreiseln laufen auf Schnaps zu, den Rausch. Hier wird ein Sinn hergestellt, der sich in ‚der vorderen Hälfte‘ des Kopfes zu organisieren scheint. Man betrachtet ihn, mit distanziert-amüsiertes Haltung. Das Lachen gilt der Figur, ihren Bewegungen - man lacht auch über sie. Der Zuschauer selbst - wengleich höchst amüsiert - ist nicht in toto einbezogen.

City Lights (Chaplin 1931)

Ehrwürdige Gestalten, ‚wichtige‘ Figuren, die quäken. Hier wird der Tonfilm karikiert. Sie bereiten die Enthüllung einer Plastik vor. Publikum, Musik, erhaben-lächerliche Gesten. Dann der feierliche Moment: die Enthüllung findet statt. Mitten in einem riesigen, nichtsagend kitschigen Denkmal schläft Chaplin. Er wacht auf. Empörung. Hier wird die Erhabenheit, die zur Schau gestellte Würde, das Falsche des bürgerlichen Geschmacks in einem Bild entlarvt. Indem Chaplin beginnt sich zu bewegen, treibt er die Zerstörung des ‚Schönen‘ weiter: er setzt sich in das Gesicht der einen Figur, er demonstriert eine unfreiwillige Erektion mit seinem Stöckchen, er benutzt die Hand der einen Figur, um ‚eine lange Nase‘ zu machen. Es macht Spaß mitanzusehen, wie hier die Biederkeit und Hohlheit des bürgerlichen Kunstbegriffes verhöhnt wird und zugleich wissen wir (historisch), daß sich Chaplin hier gezielt den Sprechfilm vorgenommen hat. In der Verhöhnung des Bürgerlichen findet die Verhöhnung der Weiterentwicklung des Filmischen statt.

Die Bilder sind hier schon ruhiger, sie verweisen auf anderes und erlauben daher bereits den Ansatz einer Vertiefung der Erfahrung. Hier wird in dem einen, anderes spürbar, mitbehandelt. Enorm, was sich in nur vier Jahren verändert hat! das Verhältnis, das hier angesprochen wird ist das von Ordnung und Vielfalt, von Anordnung und Gegenwirkung. (Es wäre interessant zu verfolgen, ob dieses über den ganzen Film durchgehalten wird oder nicht. Vielleicht findet die ‚Verinnerlichung‘ des Films ja auch über die allmähliche Überwindung des Episodischen im Film statt: Welches ist der erste Spielfilm, der von Anfang bis Ende ein Verhältnis, einen Komplex durchhält?)

Ninotschka (Lubitsch 1939)

Hier treffen wir erneut auf die Drehtür. Allerdings ist sie jetzt eingebaut in ein Ganzes: sie vermittelt zwischen zwei Weltanschauungen, Lebensformen, Bildern vom Leben. Ausgangsbild: die elegante Hotelhalle des Clarence. Ein Hauch von Luxus und High Society. Hier drehen sich nacheinander drei Gestalten herein, die nicht so recht zu dem Ausgangsbild passen möchten. Wir betrachten diese etwas ungepflegten, groben Herren mit Distanz, die sich anscheinend nicht zu bewegen wissen in der Eleganz des Hotel Clarence. Durch die Drehtür werden sie reingespült und wieder rausgespült. Wir wollen sie nicht so recht drinnen haben. Also passives Erfahren eines Eindringens. Mit dem Perspektiv-Wechsel zu den Eindringlingen werden wir mit ihnen vertraut, sie werden uns sympathisch. Nun können wir denselben Vorgang noch einmal aus der aktiven Perspektive mitvollziehen. Zwar geht dies nur ruckartig vonstatten, aber es geht voran. Auf diese Weise gelangen wir bis in die "Fürstensuite". Das Eindringen des Groben ins Feine findet relativ schnell und übergangslos statt: eben grob.

Es ist wichtig festzuhalten für das ganze Werk, daß sich dieses Thema (Einbruch einer Gestalt in eine andere) dann am Leitfaden Ninotschkas in verwandelter Gestalt wiederholt. Das Einbrechen organisiert sich um die erwünschte, erwartete Veränderung Ninotschkas, ihre Öffnung für Leon. Wir merken schnell, daß hier der Widerstand weitaus stabiler ist als bei den drei Herren. Nun macht es den Reiz des weiteren Geschehens aus, daß wir sehen wie uneinnehmbar die Physiognomie der Garbo ist und zugleich spüren, daß sich bei ihr die ersten Verrückungen bemerkbar machen: wenn sie sich den Hut anschaut, von der Chemie zwischen den Geschlechtern spricht. Mit dem Lachen schließlich dreht sich alles: ihr Gesicht zeigt an, daß Leon ‚drinnen‘ ist.

Hier wird also das gleiche Verhältnis (Hineindrängen - hinausdrängen: Wolf-Geislein) zweimal angegangen. Eigentlich im ganzen gesehen dann dreimal. Denn zum Schluß bricht Ninotschka aus! (Also hier Wolf-Geislein-Komödie, Pretty Woman dagegen eher Verwandlungs-Komödie.)

Touch of Evil (Welles 1957)

Hier die berühmte lange Kamerafahrt, die auf einer tickenden Zeitbombe beginnt und kurz vor der Explosion eines Autos aufhört. Der erste Schnitt geht auf das explodierende Auto. Da man weiß, daß ein Mann im Kofferraum des Wagens die Bombe untergebracht hat, wird alles weitere unter dem Vorzeichen einer möglichen, drohenden Zerstörung erlebt. Die Kulmination findet die Spannung dort, wo das Paar, das bereits seit einiger Zeit durch den Film läuft, sich in unmittelbarer Nähe zum Wagen aufhält. Hier wird also etwas über längere Zeit im Übergang zur Zerstörung gehalten. Man ‚vergißt‘ dieses Vorzeichen vorübergehend, es wird wieder deutlich als die Frau im Wagen von einem "Ticken im Kopf" zu faseln scheint. Schließlich bestätigt sich die Bedrohung in dem erstaunlichen Satz, mit dem der große, schwere Wagen in die Luft macht. Alles bewegt sich auf eine Rettung, Heilung zu.

Hier also der Aufbau einer packenden Dramatik ohne jeden Schnitt! Das ist wie ein Beweis gegenüber der Montagedoktrin (Griffith, Pudowkin, Eisenstein), daß es auch anders geht. Es geht, aber es ist nicht sehr intensiviert. Sicher käme es der Intensivierung von Spannung zu, wenn die Bombe im Kofferraum einmal gezeigt würde - durch einen Schnitt auf Nahaufnahme. Was hier erreicht wird ist eine langsamere, nicht hektische Entwicklung auf die Zerstörung hin: die sich aufbauende Einheit ist gefährdet durch das ‚Vor-Bild‘ der Zeitbombe. Würde die Einstellung nicht auf dieser beginnen - wir hätten einen ‚Dokumentarfilm‘.

The French Lieutenant's Woman (Reisz 1981)

Dieser Anfang ist durchaus vergleichbar mit dem von "Touch of Evil". Denn hier beginnt der Film mit dem Gang einer kaum zu erkennenden Frau auf die Mole. Das Spannende daran ist, daß man erfährt, daß diese Szene gerade als Filmszene gedreht wird. Dann wird ein Heiratsantrag in Gang gebracht, der durch die Mienen der Bediensteten irgendwie ironisiert erscheint. Auf diese Weise be-

hält die geheimnisvolle Frau des Anfangs ihre Wirksamkeit. Das >Vorbild< neigt auch hier dazu, den sich aufbauenden Sinn, der übrigens noch präziser identifiziert ist (als Heiratsantrag, Liebe, ins Auge gefaßte Ehe etc.) als bei >Touch of Evil< (hier nur Leute unterwegs, in Bewegung), zu zerlegen, zu bremsen und zu ironisieren. Die Frau des Anfangs deutet auf ein Nebenbild, das sich im weiteren Verlauf herausbilden wird.

Aus dem weiteren Film wissen wir, daß sich aus dem Keim eine besessene Liebe gestalten wird, die sich mit aller Macht zu schließen sucht und die andere zerstören wird.

Der Leopard (Visconti 1962)

Hier ein Bild von höchster aristokratischer Form: die Familie des Fürsten beim Gebet. Ein Bild das einerseits durch seine Entschiedenheit anzieht, aber andererseits durch seine Steifheit auch Revolten, Umbildungen provoziert. Also schon sehr schnell eine Drehfigur.

Dann schwillt allmählich etwas an, was zunächst kaum zu fassen, zu verstehen ist. Der Wind weht die Vorhänge in den Raum und zugleich kommen aufgeregte Stimmen herein. All dies bringt das Familienbild durcheinander. Die Leute blicken sich um, verlieren ihre Konzentration, fangen an zu tuscheln. Doch der Fürst ruft sie zur Ordnung, hält das Bild in Form.

Nun verstehen wir, daß es sich da draußen um eine Leiche handeln muß, um einen Aufstand. Als das Gebet beendet ist, blicken alle aufgeregte herum, nur der Fürst bleibt ruhig. Schließlich kommt ein Diener mit Hund herein und berichtet von dem Aufruhr, der Sizilien von seiten der Anhänger Garibaldis erfaßt haben soll. Dabei bleibt das Bild der aristokratischen Familie noch vollkommen unangetastet. Die Uniform des Dieners bringt kein Fremdes Element hinein. Allmählich zeigt sich, daß eine bürgerliche Revolution bevorsteht und, daß der Fürst dieser zu widerstehen gedenkt.

Das Eindringende zeigt sich hier also nicht bildlich-anschaulich. Es bringt sich in Wortfetzen und -vielleicht symbolisch - in ‚Stoffetzen‘ (Vorhang) zum Ausdruck. Dafür ist es schon wirksam in der Überladenheit der Gestalt des Aristokratischen: hier scheint alles auf eine Sprengung zu drängen. Wahrscheinlich muß es sich deshalb nicht anschaulich zeigen. Es wird erfahren, wie etwas aufbrechendes in eine formhohe Gestalt drängt und wie sich diese zu versteifen, erhalten sucht.

Gewalt und Leidenschaft (Visconti 1974)

Eine weitere Variation der Realisation eines Eindringens. Hier orientieren wir uns in dem Arbeitszimmer eines kunstliebenden, ruhig und gelehrt lebenden Professors. Eine Frau ist im Raum, die sich irgendwie seltsam benimmt. Des weiteren zwei Kunsthändler, die dem Professor ein Bild verkaufen wollen. An dessen Mimik erfahren wir ein Bedrängt-Werden, aber auch ein entschiedenes Abwehren. Inzwischen geht die Frau durch die Wohnung und wir können vermuten, daß sie das zum ersten Mal macht, daß sie also fremd ist.

Dann verabschieden sich die Kunsthändler, der Professor vertieft sich erneut in das Bild: die Tür fällt laut ins Schloß und die besagte Frau tritt laut ins Zimmer. An der Reaktion des Professors können wir sehen, daß er über ihr Eindringen erstaunt ist. Es stellt sich raus, daß sie nicht mit den Kunsthändlern gekommen war und daher tatsächlich unangemeldet und irgendwie auch ungerechtfertigt in die Wohnung gekommen war. Jetzt wird uns mit einem Schlage deutlich: sie war von Anfang an drin. Das Fremde war schon lange mittendrin, als hätte man ein ‚Kukucksei‘ im Nest. Unser Befremden war ‚richtig‘.

Jetzt erst bekommt jede Handlung, jedes Wort dieser Dame die ihr zugehörige Ungeheuerlichkeit. Sie benimmt sich aufdringlich, manipulierend, geht auf die Nerven und all dies - obwohl sie unerlaubt eingedrungen ist. Das läßt ihre Frechheiten umso stärker erfahren. Der Professor kommt uns hilflos vor, sein Widerstreben zu schwach um diese Frau hinaus zu drängen. Das hat jetzt komische

Züge, da wir wissen: er ist schon überwältigt worden, sie hat ihn schon. Seine Gegenwehr ist zwecklos.

GUL macht also das Eindringen erfahrbar, als ein schon eingenommen sein von etwas. Das Eindringende ist schon drinnen, ohne daß wir das ausdrücklich wissen. Wir verspüren es als fremd und nicht dazugehörig, können uns unser befremden aber noch nicht erklären. Mit der Klärung wendet sich das ganze in ein Hinnehmen. Hier wird deutlich, daß wir uns bei der Rekonstruktion der Figuren von Seelischem und Film an die Übergangsqualitäten halten müssen. (Unbehagen, Befremdung) Diese führen uns zu den Komplexen, die das ganze zusammenhalten.

Die Reisen des Mr. Leary (Kasdan 1987)

Das Rechteck des kleinen Koffers, in dem ein Minimum an Reisegepäck untergebracht wird. Dabei Text, der sagt, wie man störungslos und ohne große Mühe, Last zu reisen versteht. Dann irgendwas wertvolles: das Bild eines Jungen und das unbewegte Gesicht eines Mannes. Hier hält was zusammen im Rechteck, aber hier drängt auch etwas auseinander: Sehnsucht, Trauer? Eine geschlossene Gestalt, die etwas in sich birgt, was sich nicht ‚verpacken‘ läßt.

Im Flugzeug noch einmal das gleiche: Etwas aufdringliches, dickes macht sich breit. Peinlich berührt sein. Hier nicht so prägnant spürbar, worum es geht.

Das Schweigen der Lämmer (Demme 1989)

Hier die Drehung einer Gestalt, ihr Übergang in Gefährdung nicht durch Montage mit anderem erzeugt, sondern aus den leichten mimischen, gestischen Hinweisen und insbesondere mittels der dramatischen Musik: Starling beim Joggen kann jederzeit übergehen in Überfall, Verfolgung. Auch Doppelauslegung von laufen bestimmend: laufen/weglaufen. Insgesamt also etwas, was sich seinen Weg bahnt, aber bedroht ist. Bangen um Durchkommen.

Aus diesem Anlauf heraus wirkt das Gebäude und der Betrieb der Akademie fast heimisch - ungefähr so wie ein Schülerheim. Doch das Bedrohliche wird weitergeführt in der Überzahl der großen, kräftigen Männer in der FBI Akademie, schließlich in den Augen weitenden Bildern an der Wand des Büros des Vorgesetzten.

Indem es nun zu einer langsamen Steigerung des Ungeheuerlichen kommt, findet ein bewegliches Spiel von Bestimmen und Bestimmt-Werden statt. In allen Dialogen die sich entspannen (später mit Chilton, Lecter), vollzieht man ein In-die-Enge-treiben und wieder herauskommen und dann einen Positionswechsel zu einem umgedrehten In-die-Enge-treiben. Dieses kidding, flirten und streiten macht die Annäherung an das "seelische Ausland" erträglich, da es einen gewissen Spielraum erhält. (Später, wenn der Kampf zwischen Starling und Buffalo Bill das Geschehen dominiert, wird es sich inversiv ausweiten und zum Hauptbild werden.)

Über die besagten Fotos, das schmierige Angebot Chiltons gerät Starling nun, vorbei an offensichtlichen Monstern, zu Lecter, der überraschenderweise Form besitzt und eine augenscheinliche Kultivierung. Auch hier vollziehen wir die Annäherung zwischen der jungen Frau und dem Ungeheuer in einem spielerischen, sich verdichtenden Hin und Her zwischen behaupten und behauptet werden. Schließlich zeigt sich wer hier der Mächtigere ist: es ist peinlich und lustvoll zugleich, wenn Lecter Starling als Emporkömmling entlarvt. Eine Steigerung hiervon ist die Empfindung des Ejakulats in Starlings Gesicht mit dem es zu einem abermaligen Umschwung im Verhältnis kommt, wenn Lecter nun doch seine Kooperation anbietet.

The Wind (Sjöström 1928)

Die Präambel berührt das Problem von Bestimmen und Bestimmt-Werden, indem sie den ewigen Kampf des Menschen mit der Natur beschwört. Als dann im Text die Ankündigung einer Frau, die

ins Land des Windes gekommen ist, erscheint, faltet sich Verletzbarkeit aus, die starken Zerstörungskräften ausgesetzt ist.

Dann die Bilder: Ein Zug fährt durch die Wüste. Eine junge Frau im Abteil im Blick eines verwegen lächelnden Mannes. Der Mann kreist sie ein und die Frau entfaltet eine außerordentlich vulnerable Grazie. Sie ist so unschuldig wie das Land mit seinem Namen verspricht, aus dem sie kommt: Virginia. Sofort ist deutlich, daß dieser kräftige Mann die Frau als Opfer ausgeguckt hat. Doch sie ist naiv und durchschaut ihn nicht. Er hat zugleich etwas Beunruhigendes und Halt versprechendes. Er ist groß und kräftig, aber sein Verhalten legt nahe, daß er seine Kraft zur Zerstörung gebraucht.

Als dann der Sandsturm mitzuspielen beginnt, erscheint die junge Frau bereits verloren. Sie ist den zerstörerischen Naturgewalten ausgesetzt und dem Mann, der Schutz verspricht, kann man nicht trauen. Wichtig ist hier, daß wir sehen, daß sie ihn nicht durchschaut. das macht ihre Verwundbarkeit um so größer, das läßt sie uns um so mehr mögen.

Dies ist ohne Zweifel eine meisterhafte Exposition. Sie setzt ein Werk in Gang, das nach mehr verlangt, das sich schon jetzt in einer Drehung versteht, die sich fortsetzen will. Das Zerbrechliche der Frau kann sich als schwach und zerstörbar erweisen. Es kann aber auch in eine Entwicklung geraten und sich in Stärke verwandeln. Die Bedrohung durch den Wind kann sich als begrenzt erweisen. Der Mann könnte tatsächlich zum Schutz werden, aber er kann auch seine ganze latente Gefährlichkeit entfalten. Eine Figur im Übergang ist entstanden, sie packt uns nun und läßt uns nicht mehr los.

Interessant die Typisierung, die dieser Stummfilm betreibt. Das Gefährliche ist sofort erkennbar in dem alles bedeckenden Sand. Das Bedrohliche zeigt sich direkt in dem gemeinen Lächeln des Mannes, seiner plumpen Aufdringlichkeit - wengleich für die damaligen Verhältnisse vielleicht noch gemäßigt. Die Verletzbarkeit ist auch offensichtlich in der zarten Gestalt, den anmutigen Bewegungen und der rührenden Naivität der Frau zu entdecken. Ich glaube, daß die Filme heute stärker mit Andeutungen arbeiten würden, mit Untertönen - die sich vielleicht sogar nur in der Musik, einem Wort, einem Husch in der Mimik zum Ausdruck bringen. Doch hier sind die Verhältnisse sogleich klar. Die Entwicklung der Filmanfänge, so will ich vermuten, ging in Richtung auf Differenzierung, Ambiguität, weniger Eindeutigkeit und in Richtung auf eine stärkere Zerlegung in unterschiedliche Bilder

Psychologische Starbild Analyse

Vorüberlegungen

Psychologisch interessiert an den 'Stars' nicht die Persönlichkeit, das Leben, die Karriere der Schauspieler. Die meisten Bücher über Stars haben dies zum Gegenstand.

Vielmehr ist es der Wirkungszusammenhang, der sich zwischen den in den Filmen, Medien vorgefundenen Physiognomien, Geschichten und den Behandlungsnotwendigkeiten einer als spannungsvoll und unruhig erfahrenen Wirklichkeit erstreckt. In den Bildern von den Stars versteht und behandelt sich die seelische Wirklichkeit. An den Stars kristallisieren sich Bilder gelebter Wirklichkeit - Star-Bilder.

Was muß als wirksam angenommen werden, wenn man verstehen will, warum Menschen ihr Verhalten und Erleben nach Gesichtern ausrichten, die sich für Geld den Fotografen feilbieten und teilnahmslos-narzißtisch von den Titelseiten der Zeitschriften herunter lächeln? Die Menschen müssen auf eine gewisse Weise sehr auf ihre Kosten kommen.

Starbilder sind teils vorgefunden, teils gemacht.

Vorgefunden: bestimmte Physiognomien, Film-Rollen, Geschichten auf die man trifft, die mit der Filmwirtschaft und den Medien, die sich mit dieser befassen, gegeben sind.

Gemacht: Die Bildanhalte sind von vornherein in Behandlungszusammenhänge einbezogen, sie bringen zum Beispiel Seiten zum Ausdruck, die anders nicht erspürt werden können, plastisch werden. Sie setzen Wirklichkeiten, um sich in ihnen zu spiegeln, mit ihnen zu verbinden und von ihnen abzugrenzen.

Also ist mit Starbildern Doppelheit von Fremden und Eigenem, von Allgemeinem und Persönlichem verbunden. Starbilder existieren nur in solchen Brechungen. Im für alle zugänglichem Bildanhalt kann sich Seelisches erfahren, ausdrücken, kann das Eigene ein Gesicht erhalten, kann es sich abgrenzen, entgegenstellen - findet es seine Behandlung. Im Starbild formen sich Ausdrucksdränge in Anschaulichem aus.

Für den jeweils in Frage stehenden Schauspieler heißt dies auch, daß er Produkt eines von ihm unabhängigen Gestaltungswillens, daß er 'gemacht' ist. Er lebt kein 'freies' Leben, sondern sucht immer auch ein Bild zu sein. In gewisser Weise lebt also jeder Schauspieler auch das Bild, das die Kultur, das das Publikum an seinem Anhalt fabriziert. Er ist nur Anstoß für die Geschichte, die er lebt. (In DER LETZTE TYCOON hat dies eine Episode gefunden: Der 'romantische Liebhaber' befürchtet, die Hoffnungen seiner Fans nicht mehr erfüllen zu können.)

Wie läßt sich ein Star psychologisch definieren?

Ein bekannter Schauspieler ist noch nicht notwendig ein Star. Er wird erst dazu, wenn er einen Anhalt für die Ausformung eines relativ stabilen und prägnanten Bildes darstellt. Wenn ein Schauspieler es erlaubt, daß die Kultur, das Seelische seine Physiognomie, seine Geschichte als Ausdrucksform für verspürte Hoffnungen, Probleme heranzieht: a star is born.

Wirkungspsychologisch muß man nämlich von einem Spannungsverhältnis zwischen Starbild und Komplexentwicklung des einzelnen Films ausgehen. Nicht jedes Bild läßt sich in jede Sinnentwicklung einbeziehen, ohne selbst dabei verändert bis zerstört zu werden. Die Komplexentwicklung kann Entwicklungsrichtungen des Starbildes entfalten oder vernichten. Das Starbild kann über einen Film eine Variation erfahren. Für manche geriet das Bild Nicholson mit 'Shining' unter Veränderungsdruck.

Von 'Star' also erst dann sprechen, wenn sich quer zu den einzelnen Filmen etwas Bildhaftes konstant durchhält. Nur Bilder von Schauspielern, die durch die Komplexe der Filme nicht zerstört werden, die die Komplexentwicklungen 'überleben', können 'Starbilder' genannt werden.

Starbilder sind keine feststehenden, statischen Gebilde. Sie wandeln sich mit den Lebenszusammenhängen derjenigen, die sie ausbilden, mit den Veränderungen der Schauspieler, aber auch mit den kulturellen Veränderungen.

Die Starbilder (des Kinos) verändern sich mit den Veränderungen der Kultur im Ganzen.

In den fünfziger und sechziger Jahren andere Starbilder als heute. Die Bilder von den Männern und Frauen des Kinos spiegeln zentrale Probleme und Verheißungen wider, von denen die Menschen im Rahmen der kulturellen Entwicklungsmöglichkeiten und -begrenzungen bewegt werden.

Wayne, Grant, Cooper etc. brachten Seiten der Nachkriegskultur zum Ausdruck. De Niro, Nicholson, Rourke vertreten die zeitgenössische Tendenz zum Auskuppeln. Costner und Eastwood dagegen die Sehnsucht nach tragenden Entwicklungsbildern.

In diesem Zusammenhang ist auch zu berücksichtigen, daß Starbilder nur Bilder unter anderen sind. Sie haben also nie die Macht, die Freud zum Beispiel dem Führer zuspricht. Die Medienwirklichkeit gibt tausenderlei Anhalte für die Ausformung von alltagswirksamen Bildern. Es gibt daher auch eine Konkurrenz der Bilder: Markenbilder, Elternbilder, Politikerbilder etc..

Aber die Starbilder wandeln sich auch in sich. Sie verändern sich im Laufe des Lebens der Menschen und Schauspieler. Jack Nicholson verwandelte sich vom kämpferischen Rebellen zum narzißtischen Provokateur.

Starbilder sind Bilder für die Sehnsucht des Seelischen nach Verwandlung. In seinen Auftritten und Anproben (Salber 1994) sucht das prinzipiell unfertige Seelische Bilder auszugestalten, die es tragen können, in denen seine Unruhe für einige Zeit eine Fassung gewinnt. Geschichten um und Gesichter von Schauspielern können solche Fassungen anbieten. Ein Star wäre dann gegeben, wenn er dem Seelischen bei seinen Anproben behilflich sein kann indem er einen Bildanhalt bereitstellt (Verwandlung, die Gestalten sucht).

Untersuchen inwiefern auch Starbilder ihre Wirksamkeit daraus ziehen, daß sie "unbewußten Bessenseiten" einen Anhalt geben, sich in aktuelles Bild zu fassen.(SALBER 1994)

In den Starbildern wirken mehrere Verwandlungs-'Motive' zusammen. Sie können insgesamt als Organisationen oder Werke verstanden werden, die mehreren Notwendigkeiten, Anforderungen gerecht werden.

Starbilder dienen der Orientierung, sie sind Lebensordnungen, die Leitbildcharakter haben können (Identifizierungstheorie).

Das Seelische braucht Vor-Bilder, an denen es etwas werden kann. Es liegt nahe, auch an Schauspielern Orientierungen auszubilden. Wahrscheinlich ist diese Funktion der Starbilder nur wenig bewußt.

Die Stars sind Formanhalt in Umbruchphasen des Lebens, sie geben Richtung vor. Die Starbilder sind aber auch Formanhalt für die kleinen Entscheidungsnotwendigkeiten des Alltags.

Wie mit allen organisierenden Bildern sind auch mit Starbildern Verpflichtungen verbunden. Die Starbilder geben nicht zuletzt auch deshalb Orientierung, weil man den Bildern treu sein will. Dies eine andere Sicht auf die 'Liebe zum Star'. Der Star wird geliebt, weil mit ihm die Verheißung auf Ordnung in einer spannungsvollen Wirklichkeit gegeben ist. Dies dann tatsächlich eine Metamorphose der 'Elternliebe'.

Wir beobachten unterschiedliche Formen der Starverbindlichkeit. Reihenbildung zwischen der Schwärmerie eines Teenagers, bei dem Starbild zum Zentrum des Lebens wird und den kleinen Formanhalten, an denen sich ein Erwachsener im Alltagsgemeinde bei der Ausgestaltung seiner Handlungen, Haltungen und Erlebnisse orientiert.

Starbilder sind schematisierte Bilder des Lebens. Im stets gestylten, stets vorzeigbaren Leben der Stars kann sich das eigene, als unvollkommen erfahrene Leben, erhöhen, veredeln. Der anschauliche Anhalt am Starleben erlaubt einen schematisierenden Blick auf das eigene Leben. So verrückt sich das als spannungsvoll und von Verfehlungen bestimmte Leben in so etwas wie ein überschaubares, glänzendes Symbol desselben. Starbilder lassen uns unser Leben noch einmal haben - konturrierter, schematischer, übersichtlicher.

Starbilder sind Markenartikel oder Werbebilder der Filmwirtschaft. So gesehen sind sie auch Vorordnungen für Kinobesuche. Sie legen eine bestimmte Entwicklungsrichtung des Komplexes nahe. Man wählt Qualitäten des Films, wenn man sich nach den Schauspielern orientiert bei der Wahl des Films.

Es ist bekannt, daß Spielfilme, bei denen Stars mitspielen, mehr Zuschauer anlocken als Filme mit weniger bekannten Gesichtern. Seitdem es den Spielfilm gibt, gibt es auch den Star, der als Zentrum der Anziehung fungiert.

Die Stars werden einbezogen in die Behandlungstätigkeiten des Seelischen, in seine Verwandlungsgeschäfte: in seine Liebesehnsucht, seine Abgrenzungen, seine Ausdrucksbildungen. Wahrscheinlich kommt diese Seite in den Untersuchungen von Weber und Lenze am deutlichsten zum Ausdruck. Sie führen ja mit den Starbildern von Streep und Pfeiffer gewissermaßen 'TATs' durch. So werden die Stars zum Formanhalt für eine aktuelle Gestaltungsgeschichte.

Wir schaffen uns Bilder von Stars um darüber zu erfahren wer wir sind, wer wir nicht sind, was wir lieben, was wir ablehnen, wohin wir uns entwickeln wollen und was für uns der Mittelpunkt des Lebens ist. So ist der Star ein Anhalt, an dem wir ein Bild ausformen können. Bei dem Prozeß der dabei in Gang kommt erfahren wir uns selbst. Die Starliebe ist daher eigentlich Selbst-Liebe, oder Liebe zu unserer Produktion.

Starbilder sind entschiedene Verwandlungssorten des Seelischen. Sie interessieren und faszinieren uns, weil sie Verwandlungsrichtungen zu eröffnen scheinen. Wir orientieren uns an einem Star, weil wir ständig dabei sind in Auftritten und Anproben eine Gestalt zu werden.

Zugleich wollen wir aber auch die Vorteile nutzen, die wir aus einer weniger ausgeprägten Entschiedenheit ziehen. Das ist das Motiv, den Star abzuwerten, ihn lächerlich zu machen. Es ist erstaunlich wie sehr sich die Fans auch über ihre Stars erheben!(Herzig) Wir wollen so werden wie Robert de Niro, aber zugleich noch weiter, offener bleiben als er.

Robert de Niro dient als Anhalt ein Ideal von Verwandlung als wirklich zu setzen, ein metamorphisches Leben, das in keinem Material stecken bleibt. Die Kehrseite ist der Wahnsinn.

Jack Nicholson dagegen erlaubt die Ausformung eines narzißtisch-lustvollen Bürgerschrecks, der nur seinen eigenen Spaß im Sinn hat.

Jodie Foster ist so etwas wie ein Keil, der in die als kompliziert erfahrene Wirklichkeit eine konsequente Erfolgslinie hinein schlägt.

Ob es Meryl Streep nun tatsächlich erlaubt, daß sich um ihre Geschichte ein konturiertes und stabiles Starbild ausformt, ist noch nicht gesichert. Bisher ergab sich im TAT-ähnlichen Interview das Bild einer verschlingenden Heiligen o.ä.

Leitlinien für die Morphologische Starbild-Analyse.

Wie alle Bildsysteme lassen sich auch die Starbilder nicht mit Einschuß-Verfahren verstehen. Sie lassen sich nur in mehrfachen - aber systematischen - Drehungen heraus entwickeln.

Starbild ist (doppel-einheitliche) Wirkungseinheit von seelischen Gestaltungstendenzen und einem anschaulich gegebenen Formanhalt ('Star'). Immer berücksichtigen: Starbild

Doppelheit aus Gegebenen und Gemachten

Beschreibung des Starbildes

Grundverhältnisse, die mit Starbild behandelt werden; Beziehung zu den Grundverhältnissen der Filme, in denen der Star spielt.

Charakterisierung der Verwandlungsorte, auf die das Starbild sich festlegt, die es ins Bild rückt.

Drehpunkt von Liebe und Abwertung beim Starbild. Geliebte und ungeliebte Seite des Bildes.

Das Starbild als Medium der Kultur. Inwiefern werden in den Starbildern Grundprobleme (Hoffnungen und Befürchtungen) der aktuellen Kultur aufgegriffen, behandelt?

Turtle Diary (GB 1985)

B: Harold Pinter

R: John Irvin

I

sichtbar: Große Schildkröten schweben durch blaues Wasser. Sie schwimmen aufeinander zu und berühren einander kurz. Die offene See geht über in das Bassin eines Aquariums. Durch die Glasscheibe ist ein Mann zu sehen, der den langsam schwebenden Schildkröten zuschaut. Neben ihm erscheint eine Frau. Der Mann löst sich von dem Anblick und geht weg. Die Frau bleibt noch länger stehen und schaut den Tieren zu.

spürbar: Was können wir beschreiben? Zunächst das Aufeinander-Zu-Schwimmen der Schildkröten. Ein Begegnen und Vorbeigleiten. Das hat etwas Zärtliches, das sich aber nicht zu steigern vermag, denn die Berührungen der Tiere sind flüchtig. Ein Liebkosen und Verfehlen, ein Verbinden und Trennen. Mit dem Hinzutreten der Menschen entsteht eine Ungeschlossenheit, die auf Schließung drängt: Die Blicke des Mannes und der Frau richten sich auf die Schildkröten im Bassin. Aber sie scheinen einander nicht zu kennen, sind nicht miteinander verbunden. Ihre räumliche Nähe und die gemeinsame Richtung ihrer Blicke, legen nahe, daß es zu einer Begegnung kommen wird. Auch wenn sie an dieser Stelle auseinandergehen.

Damit haben wir am Filmerleben festgehalten, was sich - mehr oder weniger deutlich - in Erfahrung bringt, wenn wir uns auf diesen Film einlassen. Es ist aber wichtig von vornherein zu betonen, daß dies nicht alles ist. Die Beschreibung verweist auf Übergänge zu mehr zum Beispiel an den Stellen, wo Verbindungen geahnt werden, wo Offenheiten auf Schließung drängen und Erwartungen aufgebaut werden. Denn diese Weiterführungen, Ergänzungen und Verbindungen sind in den Bildern nicht sichtbar. So verweisen die Übergänge auf einen Wirkungszusammenhang, der die Bilder umfaßt, der ihnen einen Platz zuweist und ihnen Sinn verleiht.

unsichtbar: Das Filmerleben ist keine passive Reaktion auf Reize. Es wäre ungenau zu sagen, daß der Filmbetrachter das Gesehene einfach aufnimmt, auf sich wirken läßt. Vielmehr konstellierte sich schon mit den ersten Bildern ein Zusammenhang in dem erleiden und tun, unmittelbare Fortsetzung von und Herstellen von Sinn, Wirken und Widerstreben einander ergänzen. Wenn wir uns einen Film ansehen wird nicht nur 'registriert', sondern ebenso ausgewählt, verbunden, eröffnet, ergänzt und geordnet. Mit anderen Worten: der ganze seelische Wirkungszusammenhang ist sofort - mit den ersten Bildern - mit am Werk. Das ist selbstverständlich nicht nur beim Filmerleben so. Aber der Film, weil er mit seinen Bildfolgen eine anschauliche Spur eines solchen Zusammenhanges vor Augen stellt, eignet sich besonders gut dafür, das komplizierte und unbewußt arbeitende Getriebe des Seelischen zu untersuchen.

Die Arbeit dieses seelischen Betriebes ist erforderlich, damit das Ganze, was wir Filmerleben nennen, in der Weise funktionieren kann, wie wir es genießen wollen. Weil mit den sich berührenden Schildkröten erste Keime von Erotik belebt wurden, werden der Mann und die Frau in einen Zusammenhang gebracht. Aber nicht nur deshalb. Wie bei einer unvollständigen Strichzeichnung der Betrachter aus zwei Strichen eine komplette Figur ergänzt (optische Täuschung), macht auch das Seelische aus den Menschen vor dem Aquarium mehr als wir tatsächlich "sehen" können: ein Paar. Das Seelische drängt darauf, offene, geometrische Figuren - hier ist es ein offenes Dreieck - zu schließen. Sind diese unvollständig werden sie zu einem Ganzen ergänzt. (Abb. aus Gestaltpsychologie) Indem der Mann und die Frau einander nicht ansehen, aber eine gemeinsame Blickrichtung haben, entstehen Tendenzen, ihre Blicke einander zuzuwenden zu lassen. Wenn der Mann das Dreieck verläßt, wird der Drang auf Schließung sogar noch verstärkt.

So haben wir schon in den ersten wenigen Bildern dieses Filmes eine Figur als wirksam erkannt, die ein Übergehen, eine Veränderung nahelegt: ein unvollständiges Dreieck (Schildkröten - Mann - Frau) drängt auf Schließung. Getrenntes drängt auf Verbindung, verfehlt diese aber. Im Hintergrund des Filmerlebens wächst die Ahnung: Die beiden, oder sogar die drei müssen, werden zusammenkommen! Diese eigentümliche Ergänzung von geometrischen Figuren und nicht weiter aufzulösenden, materialen Qualitäten ist charakteristisch für die Gebilde, die beim Austausch von Seelischem und Bildgeschichte herauskommen.

Man kann an diesen ersten kurzen Bildern bereits sehen, wie die Einheit von Film und Seelischem funktioniert. Die Schildkrötenbilder beleben Ahnungen und Forderungen nach Zärtlichkeit. Diese Qualität wird von den folgenden Bildern in Mann und Frau ausgelegt. Eine Tendenz, das als getrennt erfahrene zusammenzubringen umfaßt die ersten Gestaltbildungen. Bereits mit diesen wenigen Bildern und Schnitten hat sich ein Zusammenhang, ja ein Lebewesen herausgebildet, das nach Fortsetzungen verlangt, das Erwartungen eröffnet, das sich in spezifischer Weise qualifiziert. Der Keim zu einem Kinoerlebnis ist gesetzt.

Der Versuch aus Seelischem und Film etwas Lebensfähiges zu gestalten - ein Versuch, den jeder Film aufs Neue wagen muß - ist geglückt. Es kommt nun darauf an, diesen auszufalten und in eine einbindende Entwicklung zu überführen. Der Betrieb, der sich bis hierhin ausgebildet hat möchte sich ausbreiten. Er verlangt nach weiteren Bildern, Tönen, Figuren um sich an ihnen zu erweisen und zu verwandeln. Entsteht dabei im Folgenden ein polymorpher Prozeß, der dennoch eine Richtung, einen Zusammenhalt und eine Ordnung behält, werden die Zuschauer zufrieden nachhause gehen und anderen raten, sich diesen Film auch anzusehen. Denn genau das ist es, was sie sich vom Kino erwarten, was ihnen kein anderes Medium - der Roman nicht annähernd so konzentriert und einbindend - zu vermitteln vermag. Sehen wir uns an, wie es weitergeht.

sichtbar: Die Frau (Glenda Jackson) wird von einem Verleger empfangen. Aus seinen Bemerkungen, seinem zuvorkommendem Verhalten, der Vertraulichkeit eines zweiten Verlegers ist zu entnehmen, daß die Frau eine erfolgreiche Kinderbuchautorin und -illustratorin ist. Ihre Name ist Neaera Duncan. Als es um die Auswahl der Drinks geht, bekommen wir mit, daß zwischen den beiden Verlegern eine Spannung besteht, die sie mit Humor abfangen. Die Verleger wollen wissen, woran Neaera jetzt arbeitet. Sie denke an eine Geschichte über einen Wasserkäfer. Doch dann sagt sie, sie wolle aufhören. Sie könne weder schreiben noch zeichnen. Das wollen die Verleger nicht hören. Sie bieten ihr noch einen Drink an.

spürbar: Die Erfahrung auf Geschlossenheit drängender Ungeschlossenheit findet in der zweiten Sequenz einen Anhalt zur Fortführung. Es ist nicht genau auszumachen, zu wem Neaera 'gehört', was die beiden Verleger mit ihr haben und was sie untereinander austragen. Wie verteilen sich die Bindungen? Da ist die absichtsvoll-unbeabsichtigte Berührung, mit der der zweite Mann Neaera begrüßt. Ähnlich flüchtig wie diejenige der Schildkröten im Wasser. Indem der ältere Verleger den Wunsch des jüngeren nach einem Drink zunächst zurückweist, verstärkt sich die auf Entscheidung drängende Gespanntheit. Die Berührung zwischen Neaera und dem Angestellten, der Zusammenstoß zwischen den Männern - dies deutet mögliche Bindungen und Ausschließungen an ohne sie zu vereindeutigen. Mehrere Verbindungen sind möglich, die wiederum mehrere Ausschließungen mit sich bringen. Es kann in unterschiedlichen Richtungen weitergehen. Das gibt dem Ganzen etwas Gespanntes, was auf Entwicklung drängt.

Zugleich formt diese kleine Szene das Erleben in eine neue Richtung hin aus. Es setzt so etwas wie einen Aufschwung in Gang. Die angenehme Atmosphäre im Büro, die vielen Bücher, der lockere Umgang der Menschen und die Nachrichten über den Erfolg des letzten Buches von Neaera versprechen einen Hauch von Luxus, Geld und damit angenehmen Leben. Das ist die eine Richtung. Doch dann wird diese Richtung in einen bremsenden Abschwung umgekehrt. Die Selbstzweifel Nearas

geben dem zunächst leichten und strahlenden Bild einen drohenden Ton. Hier wird ein in Gang gesetztes Versprechen wieder enttäuscht. Die ausholende, ins Weite zielende Öffnung wird wieder eingeholt. Ein Ton von Ernüchterung mischt sich dazu.

unsichtbar: In der zweiten Szene vertieft sich also die Erfahrung einer auf Schließung drängenden Ungeschlossenheit. Offene Bindungstendenzen suchen sich zu erweisen. Zugleich aber kommt ein zweites 'Thema' hinzu. Die Bewegung von Versprechen und Versagen, von Aufschwung und Abschwung läßt die Qualität von Vergeblichkeit und Begrenzung Raum gewinnen. Wenn wir den jetzigen Stand des Filmerlebens wieder als Figur zusammenfassen, ergibt das eine Doppelbewegung von Verbindung und Ausschließung (Dreieck) und Aufschwung und Abschwung (Kurve einer Tauchbewegung).

Damit ist noch deutlicher geworden, wie wir uns den tragenden und wirkenden 'Hintergrund' des Films vorzustellen haben: Wenn nun das zunächst relativ statische Dreieck (Schildkröten, Mann, Frau) in ein dynamisches umgewandelt wird, indem vor unseren Augen Annäherungen durch Bewegungen des Dazwischendrängens, Aufteilens unterbrochen werden und Getrenntheiten sich neu zusammensetzen (das Dreiecksspiel der beiden Verleger mit Neaera) und wenn gegenläufige Entwicklungsrichtungen wie Aufschwung des Erfolgs und Abschwung der zweifelnden Begrenzung ins Spiel kommen, werden wir verstärkt darauf aufmerksam gemacht, daß das Filmerleben von polaren Verhältnissen, deren Seiten miteinander zu spielen vermögen, durchformt wird. Hier wird noch deutlicher als oben, daß es ein dynamischer Werk-Zusammenhang ist, der den Prozeß im Ganzen zusammenhält.

Andersherum: Der Film ist auf solche spannungsvollen Ergänzungen und ihre Vermittlungen angewiesen. Die Bilder 'brauchen' solche Schwungräder, um sich zu einer mehr und mehr packendes Erlebensgestalt auszuformen. Die Grundverhältnisse des Seelischen weisen den Bildern des Films ihren Platz zu und stellen setzen zueinander in Beziehung. Umgekehrt beleben die Bilder solche Verhältnisse, werfen sie an, wie man einen Motor startet und lassen sich wiederum von der dabei entstehenden Logik mitreißen. Da sie mit ihren Figuren und Formen anschaulich eine Ordnung, ein Gegeneinander und Ineinander vor Augen führen, können Szenen wie diese uns auf den unbewußten Wirkungszusammenhang aufmerksam machen, der in jedem gelebten Augenblick unser Verhalten und Erleben trägt.

Inzwischen hat sich zwischen Film und Seelischem ein Gebilde mit zwei Drehpunkten hergestellt. Über diese vermitteln sich zwei spannungsvolle seelische Grundverhältnisse. Deren Schwünge sind verhalten, greifen nicht sehr weit aus, deuten aber an, in welche Richtung Extremisierungen und Zuspitzungen zu erwarten sind. Damit hat sich schon jetzt eine Gestalt heraus geformt, die auf Ergänzungen, Fortsetzungen drängt, die eine Logik in sich trägt, die auf Entfaltung dringt. In den folgenden Sequenzen wird es darum gehen, das Schicksal dieses Gebildes zu verfolgen, seine Ausdifferenzierung nachzuzeichnen.

sichtbar: Wir treffen nun wieder auf den Mann (Ben Kingsley). Er sitzt in einem kleinen Haus im Gespräch mit einer Frau, die wir als seine Wirtin erkennen. Wir erfahren, daß er verheiratet war, Töchter hat und sich vermutlich seine Frau entfremdet hatte. Eine jüngere Frau kommt herein. Sie ist scheu, ausweichend. Die Wirtin sucht durch leichte Anstöße den Mann und die Frau zusammenzubringen. Doch es gelingt nicht. Die Mitbewohnerin geht ihre alte Mutter besuchen. In der Küche hantiert ein anderer Mann mit einem Topf. Der uns bekannte Mann - er heißt William Snow - kommt herein, als der Mann den Raum verläßt. Der Herd ist schmutzig. Mit einem Ausdruck von Verärgerung macht sich William daran, den Herd zu reinigen. Er blickt in Richtung Mann. Jetzt kommt Neara wieder ins Bild, sie karrt ein Aquarium vor sich her. Vor ihrem Haus trifft sie auf ihren Nachbarn Johnson, der ganz schnell zum Flughafen muß.

spürbar: In dem Gespräch zwischen William und der Wirtin über seine Ehe und seine Töchter klingt erneut ein Ineinander von Hoffnung und Ernüchterung an. In seinem Gesicht können wir lesen, daß dieser Mann einmal große Pläne hatte, die er dann wieder aufgegeben hat. In dem vergeblichen Versuch der Wirtin, einen Flirt in Gang zu bringen, eröffnet sich der Vergeblichkeit die Chance zu einem 'neuen Glück', eine weitere Verbindung des Getrennten kündigt sich an und scheitert. Die Rücksichtslosigkeit des Mitbewohner Sandors und der unterdrückte Ärger Williams greifen das Vermeiden von Austausch auf, stoßen aber auch einen leisen Keil von Revolte ins Erleben. Erinner- te, analoge Situationen mit rücksichtslosen Wohngenossen geben dem Nahrung. Die Begegnung zwischen Neaera und Johnson, die ja eigentlich ein Vermeiden ist, bildet eine weitere Variation des von Anfang an wirksamen Komplexes.

unsichtbar: Gerade an diesem kleinen Stück Film wird aufzeigbar, daß die Bilderfolge einen äußerst komplexen Zusammenhang belebt, der tief in unseren eigenen Lebenszusammenhängen wurzelt. Es sind unsere Erfahrungen mit Hoffnung und Enttäuschung, mit Vereinigung und Trennen, die sich an den zarten Bildbewegungen zum Ausdruck bringen. Um in dem Gesicht eines Mannes eine von Aufschwung und Abschwung durchformte Lebensgeschichte zu entdecken, muß man selbst diese Bewegung als Möglichkeit zur Verfügung haben. Ja noch mehr, um solche Erfahrungen auf dem Stuhl des Filmtheaters zu durchleben, muß ein aktueller Wirkungszusammenhang mit sich drehen- den und ergänzenden Gestaltungsrichtungen wirksam werden. Denn wir 'denken' nicht nur an unser Leben, sondern wir erfahren die Grundbewegungen des Lebens aktuell. Wir machen das Näherkom- men, das Herantasten und das Abwenden mit als ein Ineinander von Grundgestalten des Einigen und Trennens. Weil das Seelenleben in jedem Augenblick seine tragenden Schwungräder zur Ver- fügung hat - allein deshalb kann uns ein Film mitreißen, bewegen und aktuell rühren.

Jetzt hat das Gebilde, das sich im Austausch zwischen der anschaulichen Seite des Films und dem Seelischen herausmodellerte, konturierte Dimensionen erhalten. Die Weite des seelischen Wir- kungsraumes konstellierte sich über 'Turtle Diary' zu einem Komplex, der um das Ineinander von Hoffnung und Enttäuschung, von Annäherung und Verfehlen der Nähe, von Glückserwartung und Begrenzung dreht. Hier kommt eine von Alltagsszenen bebilderte Wirklichkeit zum Leben, die uns irgendwie vertraut ist, die uns auch in unseren Beziehungen, Begegnungen mit anderen Menschen bewegt und beschäftigt. Wichtig zur Charakterisierung dieses Komplexes ist es, daß er bis hierhin nicht zu einer Vereindeutigung, einer Zentrierung zu kommen scheint. Wenn auch Übergänge spür- bar werden zu Vereinigungen oder intensiveren Begegnungen, wenn Träume, die sich ausformen wollen aufbrechen, so finden sie doch keine Ausformung, bleiben als Keimformen, sozusagen ohne auszugreifen, wirksam. Keimformen, die auf Sproß-Formen drängen.

Was läßt sich bis jetzt über das Filmerleben sagen? Die anschauliche Bildmetamorphose entfesselt analoge Grundthemen, Grundverhältnisse. Diese bilden das 'Fleisch und Blut' der gesehenen Bilderfolge, der Töne. Es handelt sich um Verhältnisse der Wirklichkeit, die sich in unterschiedliche Richtungen ent- falten können, die sich extremisieren, verschärfen, verwandeln können. Wie diese Entfaltung und Ver- wandlung des Belebten vonstatten geht, gibt die anschauliche Bildgeschichte vor. Der Rahmen des Film- materials hält das Entfesselte in seinen Schranken. So kann man sagen, daß das, was man als Film auf der Leinwand isolieren mag, zugleich etwas entfesselt und fesselt. (Salber 1960) Es setzt spannungsvolle Wirklichkeiten frei, die dazu tendieren sich zentrifugal auszugliedern. Zugleich aber bietet der Film ihnen einen Rahmen an, der sie mit zentripetaler Tendenz zusammenhält, bündelt.

So kommt das eigentümlich gebremste Ausweiten und Zusammenziehen, Verbinden und Trennen zustande, das das Filmerleben bis hierhin bestimmt. Und es wird bereits verspürbar, daß das noch einige Zeit so weitergehen kann, daß aber zugleich auch die Gestalt, die sich darüber einübt, darauf drängt, das enge Ineinander in ein ausgreifendes Auseinander zu entfalten. Hier muß etwas gesche- hen. das Filmerleben beginnt darauf zu achten, woran es seine Expansionslust zu heften vermag.

Vor dem Schildkrötenbassin im Zoo stoßen William und Neaera zusammen. William geht und Neaera fragt den Wärter, ob die Schildkröten wohl glücklich sind in ihrem Becken. Der Wärter verneint entschieden, sie gehörten ins Meer.

Nun können wir schon einiges in unserer bisherigen Rekonstruktion unterbringen. Das Zusammenstoßen und Entschuldigen vor dem Aquarium, das Weggehen ist nun nichts Neues mehr. Für es steht ein eingeübter Zusammenhang parat, den diese Bilder zugleich erhalten und weiterführen. Die Frage nach dem Glück und die Antwort mit dem fernen Meer jedoch bedeutet eine bisher nicht erfahrene Wendung des Angelaufenen. Glücksfragen, Glücksentwürfe zielen aufs Ganze, sie eröffnen eine ähnliche sehnsuchtsvolle Weite wie die Vorstellung des Meeres und der an es angrenzenden Länder und Kontinente. Was bisher als sich selbst erstickender Aufschwung angerissen wurde, erhält hier eine Spur, die auf Ausfaltung drängt, die verspricht, aus der engen Beschränkung der in sich verhedderten Keimformen auszubrechen. Diese Frage und die dazugehörige Antwort sind der erste Anhaltspunkt auf einen Ausbruch, eröffnen eine Perspektive. Hier entsteht die Ahnung, ohne daß dies bewußt geschehen muß, daß eine Reise zum Meer bevorsteht, daß die resignierten Menschen vielleicht doch etwas tun, um aus dem vergeblichen Kreiseln herauszukommen. Damit rückt das Verhältnis von Aufschwung und Begrenzung in den Vordergrund.

Exkurs: Der Film stellt auch deshalb einen Königsweg zum Seelischen bereit, weil im Austausch mit seinen Bildern Beschreibungsbegriffe sich nahelegen, die der phantastischen Wirklichkeit seelischen Geschehens gemäß sind. Die laufenden Bilder stellen die anschauliche Seite der komplexen Werksentwicklung dar und sie gestatten es, diese mit anschauungsnahen Begriffen zu zergliedern. Der Film erinnert uns sozusagen in jedem Augenblick daran, daß Begrifflichkeiten, die seine sinnliche Vielfalt und Eigentümlichkeit verfehlen, auch nicht die Wirklichkeit des Seelischen festzuhalten vermögen. So ist der Film eine Schule der psychologischen Begriffswahl und Bildung. Salber (1977) dasselbe am Beispiel der Bildenden Kunst verfolgt.

II

Bis hierin wurde das Filmerleben von 'Turtle Diary' in kleinsten Einheiten nachgebildet. Dabei wurde deutlich, daß ein kompliziertes Getriebe die Bilder des Films zum Leben kommen läßt. Der Film ist ohne diesen Wirkungszusammenhang mit seinen Vereinheitlichungen, Grunddimensionen, Vermittlungen und Polarisierungen nichts. Andersherum gesehen erhält das Getriebe des Seelischen mit dem Film eine hervorragende Möglichkeit zur Ausgestaltung. Die Bildkompositionen des Spielfilms eröffnen dem Seelischen einen Raum, in dem es in außerordentlich zentrierter und zugespitzter Form zu sich kommen kann.

In der genauen Beschreibung der ersten .. Minuten sind wir bereits auf alle wesentlichen Momente gestoßen, die das Filmerleben von 'Turtle Diary' im weiteren Verlauf beschäftigen werden. Eine Fortsetzung der aufwendigen Szene-für-Szene-Beschreibung würde den Blick für das Ganze aus dem Auge verlieren und läßt sich im Medium der Sprache nicht annähernd genußvoll nachvollziehen, wie es der Film selbst mit seinen Bildern und Tönen vermag. Deshalb möchten wir das Weitere geraffter darstellen. Es kommt nun darauf an, die großen Linien zu verfolgen, die sich zu Beginn herausgeschält haben.

Neaera, die nun einen einsamen Wasserkäfer im Aquarium hält, wird von einer Unruhe erfaßt. Zufällig treffen sie und William sich in dem Buchladen, in dem er arbeitet. In dem Moment, in dem William sie wiedererkennt (Begegnung im Zoo), schiebt sich Harriet, seine Kollegin, zwischen die beiden. Dann sehen wir William im Zoo. Er fragt den Wärter ob es grundsätzlich machbar sei, die gefangenen Schildkröten im Meer auszusetzen. Dieser hält das für durchaus machbar. Er läßt William wissen, daß eine Dame so etwas ähnliches gefragt habe. Als nach einigen weiteren Szenen, in denen das alltägliche Leben der Singles gezeigt wird, William erneut im Zoo erscheint, ist aus der

Frage ein Plan geworden. Der Wärter will William dabei unterstützen, die Tiere zu befreien. Neaera sieht William mit dem Wärter sprechen und sucht ihn ihrerseits auch auf. Nun drängt etwas auf eine weitere Begegnung zwischen Neaera und William. Beide scheinen an das Glück der Schildkröten zu denken. Es ist Neaera, die sich ein Herz faßt, William aufsucht und ihm direkt ihre Mithilfe anbietet. So haben sie ein gemeinsames Projekt. Der Wärter wird ihnen das Zeichen geben, wenn der Moment günstig ist.

Was sich nun herauszuschälen beginnt, setzt sich wie ein Gegenzug zu den vielen kreisenden Annäherungen und Verfehlungen durch. Die unterbrochenen Begegnungen zwischen Neaera und William, die stufenweise Formulierung des Plans der Befreiung der Schildkröten bis zur endgültigen Entscheidung, öffnen dem Filmerleben nun erstmals längere und entschiedene Entwicklungsperspektiven.

Die Bilderfolge zeigt ein wiederholtes - zunächst konsequenzloses - Zusammentreffen der beiden Protagonisten und die stufenweise Formulierung des Plans durch William und den Wärter. Das Filmerleben ergänzt diese Bilder, indem es sie zusammenfaßt und in eine einheitliche Richtung zentriert. Schon als die Frage nach dem Glück der Schildkröten aufkam, deutete sich diese Richtung an. Nun gibt der Film ihr immer mehr Anhalte, die sie ihrerseits bekräftigen und beglaubigen. Ohne das Verbinden, Erhalten und Entwerfen des Seelischen könnten sich die Bilder nicht zu solch einem mächtigen 'Flaggschiff', das beharrlich seinen Kurs beihält ergänzen.

Nun ist an dieser Stelle einzuräumen, daß Zuschauer, die sich diesen Film ansehen, den von der Bildmetamorphose nahegelegten Kurs nicht mitmachen wollen. Sie finden die Idee überspannt und ärgern sich darüber, womöglich in einen "Öko-Film" geraten zu sein. Ihnen paßt ein solcher Anschluß an zeitgenössische Medienthemen nicht in den Umkreis dieses zu einem zeitlosen Symbol des Lebens auswachsenden Films. Das, was sich andeutet verträgt sich nicht mit der vorgängigen höchst differenzierten Erfahrung. An solchen Widerständen wird deutlich, daß das Filmerleben nicht von den Weltbildern, den Tagesverfassungen der Zuschauer abzutrennen ist. Filme werden im Rahmen von Vorordnungen, Vorlieben 'gesehen' und müssen solche Festlegungen mit einkalkulieren. Das was das Verhalten und Erleben der Zuschauer im Alltag bestimmt, bringen sie auch ins Kino mit und es wirkt an der jeweiligen Ausformung des Filmerlebens mit. Der einzelne Film trifft deshalb schon immer auf einen kompletten Werkzusammenhang, der sich an ihm zu erweisen sucht, der sich aber auch von seiner Materialentwicklung aufrühren lassen möchte und auf Verwandlungen aus ist.

Die gesamte bisherige Entwicklung legt es jedoch nicht darauf an, daß dieses Filmerleben sich in Richtung auf eine Öko-Robin-Hood-Geschichte vereindeutigt. Zu intensiv hat sich die Erfahrung einer in sich gebrochenen Lebenswirklichkeit vertiefen können. So wird der Befreiungsplan, der zudem auch in sich so manche Unterbrechungen und Zweifel erträgt, im Ganzen gesehen eher zu einem Gegenpol. Das Kreiseln in Annäherung und Ausweichen, in Aufschwung und Abschwung erhält nun eine Art Gegenmodell. So verrückt und hergeholt auch die Idee erscheinen mag, drei seit dreißig Jahren im Zoo lebende Schildkröten im Meer auszusetzen, so passend kommt sie doch Notwendigkeiten des Seelischen Betriebes nach, entschiedene Formen auszubilden. Es ist ja durchaus auch so, daß wir, die wir diesen Film sehen, die Vermeidungen der Singles, ihre Angst von etwas angeeignet zu werden belächeln und damit genießen. Doch indem jetzt etwas ganz anderes entsteht, wird der Genuß intensiviert. Wir geraten damit in eine Spannung, die wir 'gut' kennen, denn sie verweist auf ein Problem, das unser Leben nicht nur im Kino bestimmt. Wir haben es ja alle mehrmals erlebt und erfahren es jeden Tag: sollen wir uns auf etwas einlassen, von dem wir annehmen können, das es uns schon bald mehr hat als wir es steuern? Sollen wir die Vielfalt dieser Entwicklungsrichtungen aufgeben und uns für eine entscheiden. Sollen wir diesen Mann als Partner wählen, wenn wir damit diesen und jenen verlieren? In eine ähnliche Zwickmühle geraten wir als Zuschauer von 'Turtle Diary'.

An dieser Stelle erscheint es erforderlich, noch einmal darauf hinzuweisen, daß das seelische Geschehen dazu tendiert Werkzusammenhänge auszubilden. Man kann daher das Aufgreifen der Bilder, die auf eine entschieden durchgehaltene Richtung, die die Entwicklung eines Unternehmens versprechen, nicht aus dem bisher eingeübten und auch weiterhin immer wieder nahegelegten konsequenzlose Kreiseln im Verbinden und Trennen, Entwerfen und Begrenzen herauslösen. Diese beiden Typen von Wirklichkeitsbehandlung ergänzen und begrenzen einander. Es ergibt sich daher aus dem bisherigen so etwas wie die Notwendigkeit zu einem entschiedenen Durchbruch. Ohne die Forderung nach entschiedener Zentrierung kann das Kreiseln sich nicht als solches erfahrbar machen. Und ohne Richtungslosigkeit, kann sich eine entschiedene Formierung nicht als Wende anbieten. Mit solchen Werkzusammenhängen spielt der Film, auf sie ist er angewiesen. Ja gerade bei der Beschreibung des Filmerlebens kann die Psychologie auf Konstruktionszüge des Seelischen aufmerksam werden, da sie deren Wirksamkeit in der anschaulich gegebenen Bildentwicklung verfolgen kann. Der Film hat also die Spannung nicht erfunden, er nutzt nur die spannungsvollen Verhältnisse des seelischen Werkzusammenhanges aus, indem er dessen Schwungrädern einen Anhalt bereitstellt sich in Gang zu setzen. Und über diesen Anhalt kann die Psychologie wiederum auf die Wirksamkeit des seelischen Konstruktionszüge aufmerksam werden.

Im Folgenden wird sich von der anderen Seite des Spannungsverhältnisses der Werkzusammenhang des Seelischen ins Spiel bringen. Denn es hieße eine Isolierung und Spaltung von bereits zur Geltung gekommenen Wirksamkeiten betreiben, wenn die aus dem Kreiseln herausführende Entschiedenheit ohne Schwierigkeiten, Rückschläge und Widerstände zur Ausformung käme. Alles, was wir bisher im Rahmen von 'Turtle Diary' erfahren haben, verlangt sein Recht. Die Anschluß-Möglichkeiten des bis hierhin ausgebildeten Film-Erleben-Werks sind eingeschränkt. Ein mutiger Befreiungsakt könnte hier nicht ohne Störung auf die bisherige Entwicklung aufgesetzt werden.

Neaera ist auf dem Sofa eingeschlafen und hat einen schlimmen Alptraum: Sie schwimmt im Meer und wird von einem blitzartig herannahenden Hai angegriffen. Sie schreckt auf und kann nicht mehr einschlafen. Am Morgen versucht sie William im Laden zu erreichen. Schließlich findet sie ihn zuhause. Sie teilt ihm mit, daß ihr Traum Williams Tod ankündige. Er sieht sie betroffen an. Sie beschließen, ihren Plan wieder fallen zu lassen. Zu viele Gefahren und Unwägbarkeiten sind damit verbunden.

Diese Sequenz hat eine überraschende Wirkung. Sie bricht in die ruhig und gemäßigt verlaufende Erlebensentwicklung hinein wie ein störender Fremdkörper. Plötzlich sieht man sich einer lebensbedrohenden Gefahr ausgesetzt und schon färbt sich das Wasser, in dem Neaera schwimmt, rot vor Blut. Ihr Aufwachen belebt Erinnerungen an eigene Alpträume und schlaflose Nächte. Die Beunruhigung setzt sich in schwächeren Dosen im Filmerleben fort. Von der Bilderfolge wird sie weiter ausgestaltet, wenn nun Neaera rastlos nach William sucht.

Zugleich intensiviert sich über diesen unerwarteten Wirbel die Möglichkeit, daß William und die Autorin nun doch zusammenkommen. Ihr intensives Bemühen den Mann zu finden wird als ein untrügliches Zeichen für ihre Zuneigung verstanden. Dementsprechend wirkt Williams "Hallo?", als er ihr im Morgenmantel aufmacht, wie ein erotisches Angebot. Ebenso tendiert das Erleben dazu, ihr tiefes Vorbeugen im gemeinsamen Gespräch als einen sexuellen Vorstoß auszulegen. Doch ein schräger Ton läßt die Bedrohung des Traums wieder anklingen. Hier macht sich etwas Unfaßbares bemerkbar. Der schnell geschnittene Dialog, in dem Neaera William ihre Befürchtungen beschreibt, führt das Filmerleben in eine weitere Version der Beunruhigung. In den schnell wechselnden Mimen spiegelt sich das ganze Erschrecken. Das hat etwas Unheimliches, weil die Bedrohung in nichts wirklich faßbarem besteht, sondern nur in Neaeras Ahnung, daß sie von Williams Selbstmord träumte. Hervorgestoßene Äußerungen wie "Hai", "Tod", "wie furchtbar", "Großer Gott", die von bewegten, erschrockenen Gesichtern unterlegt werden, wirbeln das bis hierhin behäbig dahin fließende Erleben gehörig auf, versetzen ihm einen kräftigen Stoß. Wenn dann der Schildkrötenplan

aufgegeben wird, geht das allerdings zu weit. Zuviel ist an Aufbruch bereits in Gang gekommen und zu stark drängt das entfaltete Werk auf eine Bündelung und Zentrierung, eine entschiedene Tat. Das beunruhigende Zwischenspiel vermag dies im Erleben nicht bremsen - wenngleich es dies in der Geschichte zunächst kann.

Nachdem das gemeinsame Projekt mit Neera begraben scheint, gibt William dem Werben Harriets, seiner Kollegin, nach und geht mit ihr aus. Der gemeinsame Drink weitet sich zum Abendessen aus, in dessen Verlauf es Harriet versteht, den Flirt mehr und mehr zu intensivieren. William gesteht ihr seine Angst ein, doch sie antwortet mit Arletty aus 'Kinder des Olymp': "C'est si simple, l'amour." So finden sich die beiden am nächsten Morgen in Williams Bett wieder. Das Telefon klingelt und George Fairbain, der Wärter aus dem Zoo, teilt mit, daß die Entführung am Freitag losgehen könne. William zögert.

Die Liebesaffäre zwischen William und Harriet bietet dem auf Abschluß drängenden Unternehmen eine Verschiebungsmöglichkeit an. Über den sich beständig steigernden Flirt und den eindeutig sexuellen Abschluß, erhält die herausgebildete Entschiedenheit, Verbindung eine Möglichkeit sich fortzusetzen. Zugleich mischt sich aber auch hier ein Verfehlen hinein, weil mit der Liebesszene die in Gang gekommene Verbindung zwischen William und Neera unterbrochen oder ausgeschlossen wird.

Rekapitulation: Der bis hierhin wirksame Zusammenhang hat eine eigentümlich melancholisch-heitere Stimmung verbreitet, indem er so etwas wie der Erfahrung des verfehlten Glücks belebte. Der Film hat das Seelische in Richtung auf ein zentrales Grundverhältnis, Grundproblem hin ausgelegt. Dieses besteht darin, daß wir zugleich von einer Tendenz gelebt werden, das Ganze der Lebenswirklichkeit in unsere Gestaltungen einzuholen und doch dabei immer nur Ausschnitte fabrizieren, die Reste, Verfehltes und Verpaßtes ausstoßen und betrauern. Immer wieder macht sich dieser Zug ins Ganze bemerkbar - in der Tendenz Singles zu Paaren u verbinden, Schildkröten zur Freiheit zu verhelfen etc. - und indem er dabei ist sich zu realisieren wird schon spürbar, daß auch dieser Aufbruch zum Ganzen, zum Glück danebengeht. Dieses Problem erfährt sich in der Erfahrung, wenn etwas, was wir anpeilen, anstreben als etwas anderes herauskommt, wenn es sich in einer Verrückung und Verschiebung realisiert. Die seelische Wirklichkeit ist auf beides hin angelegt: auf das Einholen von beglückenden Einheiten und das Entgleiten dieses Einholens. Aus dieser Differenz ergibt sich unser Leben. In dem Verrücken der angelaufenen Vereinigung von William und Neera findet das eingeübte Grundverhältnis eine weitere Vertiefung.

Es spricht für die Konsequenz des Films, wenn nun, nachdem sich eine neue Einheit hergestellt hat, die zunächst angestrebte sich erneut bemerkbar macht. Dies deutet sich bereits in dem Anruf von George Fairbain an und setzt sich im weiteren fort.

Neera kommt in den Laden und fragt William nach dem gemeinsamen Plan. Bei einem Glas Bier entschließen sie sich, es doch zu machen. Harriet ist eifersüchtig. William nimmt die Sache in die Hand, mietet Wagen und baut Kisten, in denen die Schildkröten transportiert werden sollen. Seinen Mitbewohnern erzählt er von seinem Vorhaben.

Diese Fortführung führt das Erleben in einen Konflikt. Es hat eine Vereinigung vollzogen und muß nun in eine weitere, wenn auch schon vertraute, hinein. Doch mit dem Entstehen der Kisten, Williams komisch-mutigem 'coming-out' und im Blick der Mitbewohner bildet sich nun der größte und wagemutigste Aufbruch heraus. Wir nehmen daran teil, wie etwas real wird. Das gibt dem Ganzen Schwung, das läßt Erwartungen aufkommen, die erfüllt werden wollen.

Neera bittet Johnson während ihrer Abwesenheit den Wasserkäfer zu versorgen. Während sie an der Wohnungstür mit ihm spricht, ist aus Johnsons Badezimmer das Hüsteln eines Mannes zu hören.

Solche Nebenszenen sind für diesen Film charakteristisch und können daher nicht einfach übergangen werden. Für das Ganze der Formenbildung haben sie die Funktion von Brechungen und Ironisierungen der nun in Gang gekommenen 'Ausfahrt'. Hier wird facettenartig aufgerührt, daß Bilder sich bruchartig in banale Ansichten wenden können. Denn mit dem Hüsteln wird mit einem Male verständlich, warum es zwischen Johnson und Neaera nie über den üblichen small-talk hinausgeht. Zugleich wird eine angelaufene Vereinigung, die sich aus dem Hintergrund des seelischen Wirkungsraumes bemerkbar macht, zerstört: zwischen denen geht es also nicht weiter!

William begründet dem Ladenbesitzer gegenüber seine Bitte um einen freien Tag mit einer Lüge: ein Onkel habe die Gicht in den Füßen und er traue den Ärzten nicht. Harriet möchte wissen, was er vorhat, doch William weicht aus: "Es ist nicht alles Sex, was privat ist."

Auch diese kleinen Szenen möchte ich nicht auslassen, weil sie zum Gesamtbild des Filmerleben von 'Turtle Diary' wesentliches beitragen. Ähnlich bei Nummer 9) beschrieben, versetzt die Lüge mit der Gicht dem Ganzen eine erleichternde Ironisierung. Das Vorhaben muß sich gegen Widerstände durchsetzen - auch gegen den von Harriet - und indem es gegenüber dem trockenen Chef mit einer lächerlichen Lüge tut, versetzt sie diesem einen Hieb und charakterisiert gleichzeitig die anstehende Ausfahrt als schräg und komisch. So gelingt es den Bildern des Filmes dem ganzen Unternehmen eine Eigenart zu verleihen, die verhindert, daß es zu einem heroischen Akt wird. Das Seelische verwandelt sich darüber in ein Befreiungsunternehmen, ohne in klischierte Bilder von Befreiungsakten hineinzugeraten. Williams Bemerkung, nicht alles was geheim ist laufe auf Sex hinaus hat die gleiche Wirkung.

William und Neaera fahren zum Zoo. Während Fairbain die Schildkröten verläßt, essen sie im Restaurant. Dabei fragen sie sich, ob sie die Befreiung der Tiere nicht auch für ihre eigenen Zwecke benutzen. Denn schließlich sei solch ein Tierraub ja "mal was anderes".

Diese Szene gibt dem Filmerleben Anhalt für einen Perspektivwechsel. Vielleicht verleiht sie auch Nebengedanken, die sich bereits so einstellten, Ausdruck. Auf jeden Fall aber trägt auch sie zur Doppelbödigkeit, Gebrochenheit des Ganzen bei. Aus dem selbstlosen Tun wird ein eigennütziges Unternehmen. Das schiebt der Auslegung in Richtung auf "gute Tat" einen Riegel vor.

Dann trinken die beiden Robin Hoods mit Fairbain ein Glas Champagner und machen sich auf den Weg. Die Auffahrt auf die M4 ist unterlegt von einem ‚Moby-Dick‘-Zitat. Bei einem Halt interessiert sich ein LKW-Fahrer für ihre Ladung. William fährt abrupt weiter. An einer Tankstelle beobachtet sie der Wärter mit großen Augen, als sie einen Eimer nach dem anderen in den Wagen kippen.

Diese Fahrt ist zweifellos der Höhepunkt des gesamten Films. Nach all der Unentschiedenheit ist jetzt endlich die Ausfahrt mit den Tieren zustande gekommen. Das bringt in Schwung, ist mitvollzogenes Freikommen. Doch auch hier bleibt der Film in seinen Grenzen. Der Schwung des Aufbruchs wird gefährdet durch die Fragen des LKW-Fahrers und ironisiert durch die unverständigen, verwunderten Blicke des Tankstellenwärters. Gegen beide Einschränkungen muß sich die herausgebildete Gestalt durchsetzen.

Hier bietet der Film einen Rahmen an, der das aktuelle Erleben von verschiedenen Seiten her zentrieren läßt. Man kann sich mitreißen lassen, aber auch Distanz bewahren und mit Lächeln zusehen. Daher bieten solche Spiegelungsszenen - wie die mit dem Tankstellenwärter - einen Anhalt für Stellungswechsel an. Aus einem unmittelbaren Dabeisein und Mitmachen wird ein Reflektieren und Ironisieren.

Durch schöne Landschaften geraten sie ans Meer und lassen die Schildkröten frei. Als diese tatsächlich zu schwimmen beginnen, umarmen sich William und Neaera. Sie gehen ein Biertrinken auf den Abschluß des Unternehmens und legen sich im Lieferwagen schlafen.

Das Aussetzen der Schildkröten in der Brandung - im Licht der Abendsonne - bringt ein in vielen Ansätzen in Gang gebrachtes und vielfältig unterbrochenes Unternehmen zum Abschluß. Hier bekommen die Tendenzen zur Abrundung endlich Nahrung. Es ist rührend zu sehen, wie die Schildkröten Fahrt aufnehmen. Eine leise Ironisierung findet auch an dieser Stelle statt, wenn eins der Tiere zu winken scheint und sie, wie zur Vorbereitung einer langen Tauchfahrt, noch einmal kräftig Luft holen.

Das Gelingen sucht sich an dieser Stelle auszuweiten und auch William und Neera in eine Gestalt einzubeziehen. Wenn sie sich vor Freude in die Arme fallen und anschließend miteinander anstoßen, sind schon die ersten Weichen in diese Komplettierung gestellt. Doch als sie dann ruhig und ohne sexuelle Nebentöne im Lieferwagen in unmittelbarer Nähe zueinander einschlafen wird verspürt, daß der Anspruch auf totale Lösungen nicht einzuholen ist. Auch hier also das charakteristische Verfehlen des alles einschließenden Abschlusses.

Es ist wichtig festzuhalten, daß das nicht notwendig als schmerzhafter Verlust erfahren wird. Nein, nachdem man sich bereits längere Zeit auf diesen Übergangszustand zwischen Offenheit und Geschlossenheit, auf diese unvollständigen Einbeziehungen eingestimmt hat, möchte man deren nach vielfältigen Richtungen offene Schweben auch gar nicht mehr missen.

Literatur

Medien Allgemein

- Bolz, Norbert (1990): Die neuen Medien. Witten
Faulstich, Werner (1991): Medien und Kultur. Beiträge zu einem interdisziplinären Symposium der Universität Lüneburg. Göttingen
Feldmann, Erich (1962): Theorie der Massenmedien. München 1972
" (1969): Neue Studien zur Theorie der Massenmedien. München
Kase, Max/Schulz, Winfried (Hg.)(1989): Massenkommunikation. Theorien, Methoden, Befunde. Opladen
Kracauer, Siegfried (1960): Theorie des Films. Die Errettung der physischen Realität. Frankfurt/Main 1964/1985
Künzler, Jan (1989): Medien und Gesellschaft. Die Medienkonzepte von Talcott Parsons, Jürgen Habermas und Niklas Luhmann. Stuttgart
Luhman, Niklas (1982): Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt/Main
Maletzke, Gerhard (1963): Psychologie der Massenkommunikation. Hamburg
Parsons, Talcott (1980): Zur Theorie der sozialen Interaktionsmedien, hrsg.v. Stefan Jensen. Opladen
Schenk, Michael (1987): Medienwirkungsforschung. Tübingen
Schmidt, Siegfried J. (1989): Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert. Frankfurt/Main

Film

- Albersmeier, Franz-Josef (Hg.) (1979): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart
Arnheim, Rudolf (1932): Film als Kunst. Frankfurt/Main 1979
Altenloh, Emilie (1914): Zur Soziologie des Kino. Die Kinounternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher.(Schriften zur Soziologie der Kultur, Hg. Alfred Weber Bd.3). Jena
Balzs, Bela (1949): Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Wien 1949/1972
Bazin, André (1975): Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films. Köln
Bordwell, David/Thompson, Kristin (1990): Film Art. An Introduction. 3rd.ed. New York
Braudy, Leo (1991): Native Informant. Essays on Film, Fiction and Popular Culture. Oxford
Clair, René (1951): Vom Stummfilm zum Tonfilm. Kritische Notizen zur Entwicklungsgeschichte des Films 1920-1950. München 1952
Cohen-Sat, Gilbert (1946): Film und Philosophie. Gütersloh 1962
Dadek, Walter (1968): Das Filmmedium. Zur Begründung einer allgemeinen Filmtheorie. München/Basel
Eisenstein, Sergej (1988): Das dynamische Quadrat. Köln
Eisner, L. (1980): Die dämonische Leinwand. Frankfurt/Main
Faulstich, Werner (1982): Filmästhetik. Tübingen
Ferreux, Huguette Marquand (1991): Musée du Cinema Henri Langlois. 3 Bde.. Paris
Fiske, J. (1989): Understanding Popular Culture. Boston: Unwin Hyman
Hagemann, Walter (1952): Der Film. Wesen und Gestalt. (Beiträge zur Publizistik Bd.5). Heidelberg
Heimann, Paul (1957): Der Film als Ausdruck unserer Gegenwartskultur. Universitas, 12, S.345 ff.
Iros, Ernst (1938/1962): Wesen und Dramaturgie des Films. Leipzig/Zürich
Jämmrich, Peter (1995): Psychologische Untersuchung zum Umgang mit Kino im Alltag. UVA
Kempe, Fritz (1958): Film Technik, Gestaltung, Wirkung. Braunschweig
Morin, Edgar (1956): Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung. Stuttgart 1958
Sadoul, Georges (1947): Geschichte der Filmkunst. Wien 1957
Sahhar, Nicola (1995): Psychologische Untersuchungen zu Umgangsformen mit dem CINEDOM Köln. UVA
Saljé, G. (1980): Film, Fernsehen, Psychoanalyse. Frankfurt/Main / New York

Salber, Wilhelm (1977): Wirkungsanalyse des Films. Köln
Seeßlen, G. (1979): Western-Kino. Grundlagen des populären Films Bd.10. Reinbek
Sorlin, Pierre (1991): European Cinemas - European Societies 1939 - 1990. London
Szymkowiak, Frank (1994): Psychologische Untersuchungen zu dem Film „Eine verhängnisvolle Affaire“. UVA
Toeplitz, Jerzy (...): Geschichte des Films. 5 Bände
Tudor, Andrew (1974): Filmtheorien. Frankfurt/Main 1977
Turner, G. (1988): Film as Social Practice. London/New York: Routledge
Winter, Rainer (1992): Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft. München
Witte, Karsten (1972): Theorie des Kinos. Frankfurt/Main
Wuss, Peter (1990): Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Berlin