

Wilhelm Salber

Die Seele des Films Eine filmpsychologische Analyse

1. Filme – psychologisch gesehen: HANUSSEN

Story: Sturmangriff im Ersten Weltkrieg; ein Soldat mit einer Kopfwunde lernt durch ärztlich-psychologische Behandlung seine »magischen« Kräfte kennen. Nach dem Krieg nennt er sich Hanussen und tritt als Hellseher auf, dem es gelingt, die Regungen der Menschen der Nachkriegszeit aufzugreifen. Er gerät in den Wirkungskreis der »Bewegung«, die Hitlers »neue Ordnung« durchsetzen will; zunächst steigt er in dieser Bewegung auf – dann bringt sie ihn um.

Die Story ist nicht der ganze Film. Wenn wir zusammenhängend beschreiben, was während des Umgangs mit dem Film passiert, öffnet sich durch die Story hindurch ein vieldimensionaler Wirkungsraum.

Betroffenheit, Unsicherheit, Schwanken charakterisieren die Ausgangslage – blutiger Krieg oder Kriegstheater, Hilfe oder unüberschaubare »Beziehungen«? Da beginnt sich etwas zu wehren, und zugleich ist da eine Sehnsucht nach einer »guten Gestalt«. Wie hier Krüppel dem Kaiser vorgestellt werden, versetzt in Wut gegen den Krieg und seine Führer: daß der Soldat, der sich später Hanussen nennt, hier tatsächlich etwas bewirken kann, wird wichtig. Parteinahme für sein »Sehen« und für seine »Ordnung«.

Das dehnt sich alles. Das Schwankende löst sich nicht auf – aber gutgehen soll es auch. Und es scheint nach dem Krieg gut weiterzugehen. Das Hell-Sehen funktioniert, in Gesellschaften wie auf der Bühne. Schön ist das Frühstück in den Hotels, seltsam die Welt der »indischen« Magie; das Sexuelle ist schön, aber auch nicht frei von diesem Schwanken.

Wird sich das vor Gericht halten? Ja, es gibt Menschen, die die Wünsche und die Ängste ihrer Zeit aufgreifen und aussprechen können. Ein dramatischer Auftritt, (wieder) etwas Angst und schließlich der Frei-Spruch. Begeisterung. In den Auftritten, die nun folgen, bewährt sich die Richtung, in der die Sache läuft. Das gibt Halt und Sicherheit. Die Frage, ob das nicht doch »Gaukelei« sei, wird durch die Überlegung beschwichtigt, das gehöre zu »Sehen« und »Wirken« nun einmal dazu.

Doch dann breitet sich wieder ein Schwanken aus: das Durcheinan-

der in den seltsamen »Gesellschaften« oder in den Frauen- und Männer-Geschichten wirkt chaotisch und zerstörerisch – da ist etwas nicht in Ordnung. Diese Situation hat mehr Gewicht, als man von der Story her vermuten könnte. Auf dem Hintergrund begeistert es wieder, daß Hanussen seine Ordnung gegen einen Störenfried durchsetzt – er macht ihn zu einem Hahn, der Kikeriki ruft. Doch mittendrin regt sich auch wieder Angst: das geht zu weit, das kann böse enden.

Ein ähnlicher Prozeß wiederholt sich noch einmal, wenn »gesehen« wird, daß Hitlers Ordnung siegen wird – um der Macht des »Sehens« willen gibt es zunächst keine Einwände dagegen, daß die Nationalsozialisten das aufgreifen. Doch dann melden sich die Zweifel: das kann nicht gutgehen – die Frauengeschichten funktionieren nicht mehr; der Arzt wird gejagt, er hat auch keine Lösungen parat. Unklares und Unheilvolles verdichten sich.

Hanussen sieht offenbar wirklich etwas: die zerstörerischen Wünsche der Menschen und die Zerstörung der alten Ordnung durch die »neue Ordnung«. Aber da ist keine (magische) Macht für Einwirkungen mehr. Jetzt geht alles schnell, fast zu hastig. Der Mann, den Hanussen in der Hypnose Kikeriki rufen ließ, bringt Hanussen und seine Geliebte um. Die Qual des Sterbens dehnt sich aus – »auch ihr werdet untergehen«. Diese Prophezeiung ist nur ein schwacher Trost.

Welche Dimensionen oder Kategorien unserer Wirklichkeit hier in Entwicklung geraten, zeigt sich bei einem weiteren Schritt der psychologischen Analyse.

Es ist falsch anzunehmen, »dem« Film laufe eine lineare Folge von Elementen – sogenannte Vorstellungen, Gefühle, Affekte – parallel. Es sind vielmehr Außen und Innen, Vorher und Danach übergreifende Gebilde (»Strukturelles«), die den Zusammenhang dieses Films tragen – das läßt sich aus der Beschreibung des Prozesses herausheben.

Immer wieder die Suche nach Halt und Ins-Schwanken-Geraten. Mit dem »Sehen« und dem »Mitgehen« verbunden, treten Tendenzen auf zur »guten Gestalt« und zugleich Verwandlungsversprechen. Einordnungen werden erprobt – durch alles hindurch bildet sich ein Muster von Entwicklung, das etwas bringt. Das Ganze sucht eine Richtung zu gewinnen, die mit der Wirklichkeit zurechtkommt: Fertig-Werden mit Unsicherheiten, Wirkungen und Gegenwirkungen, Abwehr von »Häßlichem«, Widerstände und Umbildungen.

Immer wieder: Was hält sich? Welche Ordnung funktioniert? Welche gibt der Freiheit von Entwicklungen eine Chance? Das Gebilde, das sich hier wie ein Lebewesen ausbreitet, bringt Steigerungen, Sich-ausbreiten-Können mit sich, zugleich auch Aufwand, »Arbeit«, Rückschläge-Aushalten, Verkehrungen.

Es ist ein Gebilde, das unsere Behandlung von Wirklichkeit trägt. Immer wieder geht es um ein Durchkommen durch Chaotisches, Unsicheres, mit Zerstörungen Drohendes. Dabei treten Maßverhältnisse

und Ausmessungen der Wirklichkeit ins Bild – sie regeln das Geschehen, sie setzen Grenzen, sie haben Folgen. Aus dem Abweichen von bestimmten Ordnungs-Angeboten oder aus dem Mitgehen von bestimmten »Ordnungen«, wie sie der Nationalsozialismus verspricht, erwachsen Konflikte, Erfahrungen des Scheiterns und des Sich-Verkehrens »guter Absichten«. Was das Gebilde, das sich hier entwickelte, versprach, zeigt sich angesichts der Vernichtung am Ende: »Das kann doch nicht wahr sein«.

Eine Wirkungsanalyse des Films führt so über Geschichten und Erlebnisqualitäten an psychologisch bedeutsame Verhältnisse heran, die den Umgang mit Wirklichkeit kategorisieren und dimensionieren. Sie organisieren den Zusammenhang des Prozesses, der in der Beschreibung heraustrat – diesen Prozeß darf man nicht aus dem Auge verlieren. Es hängt immer von der Bewegungs-Gestalt dieser Verhältnisse ab, wie der Film zur Wirkung kommt – von den bewegenden Verhältnissen zwischen Festlegungen und Umbildungen, zwischen Einordnungen und Resten, zwischen Ausrichtungen und Auflösungen – vom Verhältnis, das sich entwickelt zwischen Freiheit und Ordnung, zwischen dieser Ordnung und jener Ordnung, die wir herstellen, begünstigen oder abwehren möchten.

Der Film gewinnt seine Existenz, indem sich diese Verhältnisse entfalten als eine Produktion oder ein Werk, das sich ergänzt und schließt, das auf Lösungen drängt, das Wirklichkeit organisiert, das mit Gefahr und Zerstörung fertig wird, das Umbildungen ertragen muß und das sich auch dagegen wehren kann. Das sind die bewegenden Realitäten, die den Zusammenhang des Films tragen, mit ihnen muß eine Filmanalyse rechnen, nicht mit dem Willen, den Gefühlen, dem Ich, dem Bewußtsein – das sind keine Erklärungen. Die bewegenden Realitäten sind »universale« Realitäten – nicht die »Innereien« eines Subjekts, dem ein Objekt »Film« gegenübersteht. Es sind Grundzüge der Wirklichkeit überhaupt, die sich zu verstehen und zu behandeln sucht, auf die eine psychologische Wirkungsanalyse stößt.

Bei einer solchen, sich in mehreren Schritten (Versionen) vertiefenden Wirkungsanalyse des Films HANUSSEN wird nicht zuletzt das Ganze eines Entwicklungsprozesses deutlich. Die Drehungen und Wendungen einer Entwicklungsgestalt durchziehen alle Einzelheiten, geben ihnen Stellenwert in einem dramatischen Prozeß.

In der Entwicklungsgestalt des Hanussen-Films treten die Verhältnisse in Bewegung zunächst heraus als ein Sieg der »Magie« des Sehens, das sich durchsetzt, das Schwanken überwindet, dessen Sieg mitreißt, weil er anrührt, was die Wirklichkeit ordnet. Doch die Gestalt der Entwicklung, die sich anbahnte, birgt mehr, als sich halten läßt: es wird zuviel, es verkehrt sich. Andere Ordnungsmächte tauchen auf, die sich unserer Gewalt entziehen – die Entwicklung geht über das, was wir leiden können, hinaus.

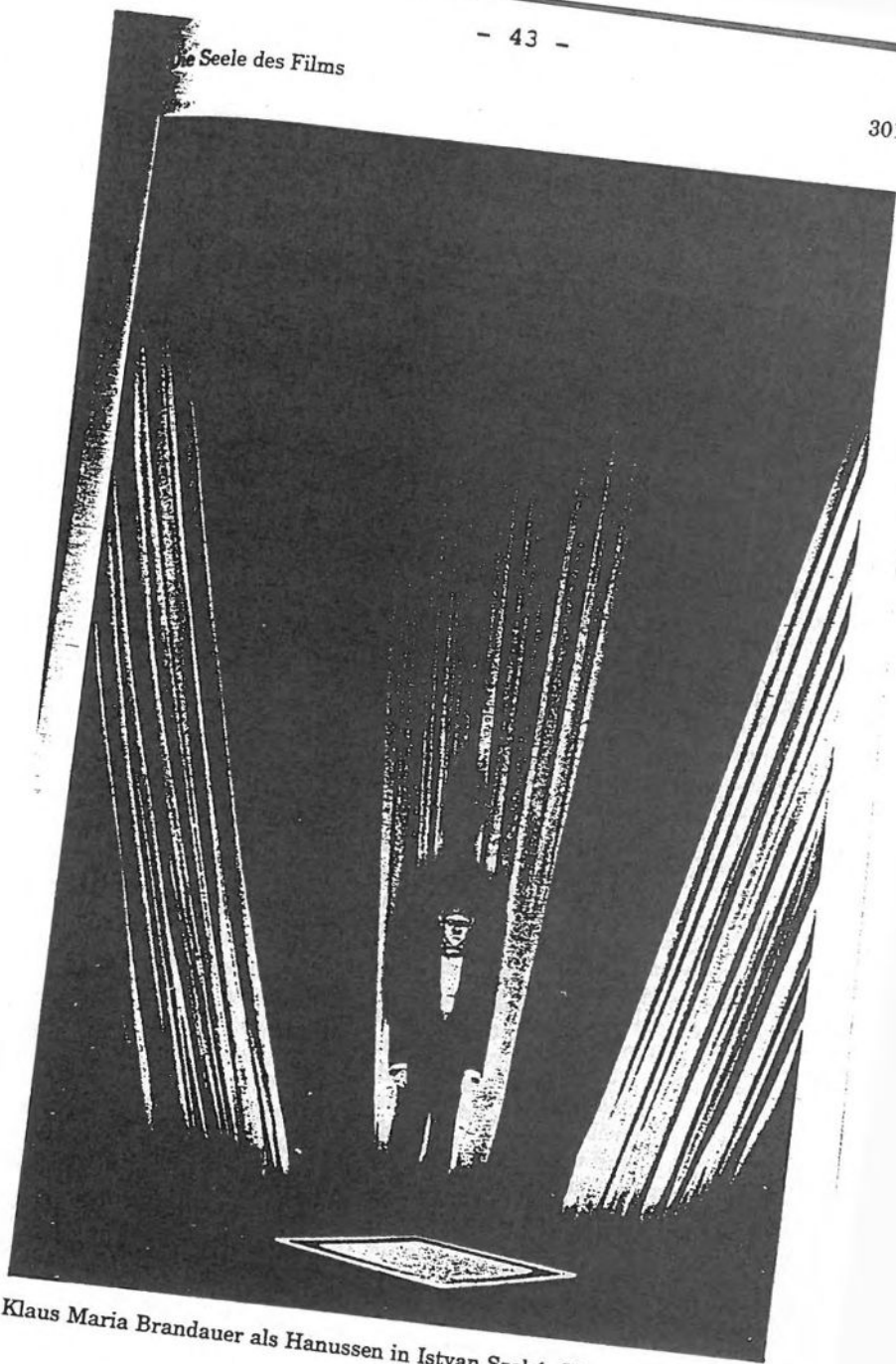
Solche Übergangsqualitäten gehören notwendig zur Gestalt der Entwicklung. Das Frei-Kommen aus den Zwängen der Kriegs- und Nachkriegszeit hat mit der Gewalt des »Sehens« zu tun – die Magie des »Sehens« läßt mitgehen mit der Wirklichkeit, ist Teilhabe an ihrer Macht. Doch die Wirklichkeit ist nicht einfach; sie ist ein Strudel, sie ist vielgestaltig, sie läßt ganz verschiedene Ordnungen zu. Das »Sehen« gerät in die Mühlen dieser verschiedenen Ordnungen. Die Freiheit, die das »Sehen« eröffnete, geht unter in den Ordnungen, denen sie sich anschließt. Sehen und Handeln sind nicht das gleiche; es gibt nicht eine »natürliche« Ordnung, die sich einfach durchsetzt. Die Macht von »Ordnungen« und das Sehen von Wirklichkeit sind nicht das gleiche. Hanussen, die Nachkriegswirren, die Machtergreifung Hitlers sind die geschichtliche Anschauung dieser Wirkungswelt.

Der Film kommt zur Wirkung, indem er an Zwickmühlen und an Paradoxien der Wirklichkeit heranführt – das kann eine psychologische Filmanalyse in einem weiteren methodischen Schritt aufgreifen. Sie kann das natürlich nur, wenn sie ein entsprechendes Konzept hat; dann läßt sich allerdings vom Film her vieles über seelische Zusammenhänge überhaupt erfahren, wie umgekehrt die Psychologie Kategorien der »fließenden« Wirklichkeit des Films sichtbar macht, die sonst unbemerkt blieben (s. u.).

So wie das Seelische beschaffen (konstruiert) ist, bilden sich notwendig paradoxe Spannungsfelder aus. An »Hanussen« zeigt sich, daß die Freiheit des Sehens notwendig in den Zwang von Ordnungen übergeht, wenn sie ihre Wirkungsmacht nicht verlieren will – paradoxerweise muß sie durch diese Unfreiheit hindurch. Auf diesen Übergang kommt es an, und der Film bringt etwas nahe von dem Rätselhaften und Gefährvollen dieses Übergangs.

Es sind aber nicht nur diese »universalen« und paradoxen Verhältnisse der Wirklichkeit, die den Zusammenhang des Films bewegen. Auch die Produktion selbst, die die Aufführung eines Films aufruft, hat paradoxe Züge. Im Produktionsprozeß bildet sich eine Art von Doppelleben aus: Die Entwicklung universaler Verhältnisse (Komplexentwicklung) existiert nur »indem« mit dieser anschaulichen, besonderen und einmaligen Gestalt der HANUSSEN-Geschichte. Paradoxerweise sind die Bewegkräfte der Wirklichkeit nur in diesen Kriegsszenen, diesem »Sehen« von Hanussen, diesem Chaotischen der Nachkriegszeit, diesem Aufkommen des Nationalsozialismus zu haben. Daher kann man auch nicht eine Philosophie oder Moral des Films von diesen Handgranaten, diesen Varietészenen, diesen Frühstücken, diesen Gesichtern oder Beziehungen trennen. Von der Beschreibung zur Konstruktion und wieder zur Beschreibung zieht eine Wirkungsanalyse ihren Kreis.

Daher brauchen wir vereinheitlichende Bilder, die den Bildern der Wirklichkeit entsprechen, wenn wir das ganze Gewebe psychologisch



Klaus Maria Brandauer als Hanussen in Istvan Szabós HANUSSEN

auf eine Formel bringen wollen. Die Geschichte »dieses« Hanussen läßt etwas verspüren von dem »Bild« des Psychologen in unserer Zeit; etwas von seinen Ursprüngen, seinen Problemen, seinen Paradoxien und seinen Extremen. Die »Freiheit« des Psychologen steht zwischen dem Sehen von Wirklichkeit und dem Einwirken, das sich notwendig auf die Macht von Ordnungen einlassen muß – wenn er Verwandlungen nicht nur sehen, sondern auch befördern will, gerät er immer wieder in den Bann eines »Mitgegangen, Mitgefangen, Mitgehangen«.

2. Wirkungsanalyse als Methode

Eine psychologische Wirkungsanalyse kommt ohne die Erzählungen der Zuschauer eines Films nicht an die »Sache« heran – aber ohne eine (methodische) »Behandlung« kommt sie nicht bei einer Re-Konstruktion der Sache heraus. Die Bildung einer jeden Produktion – im Alltag wie beim Umgang mit Filmen – wird in ihren Ausmessungen, ihren Verhältnissen, ihren Bedeutungen und Entwicklungsqualitäten »irgendwie« verspürt. Sie wird zugleich jedoch zurechtgemacht durch die Muster und Einordnungen, die uns unsere Kultur verfügbar gemacht hat, indem sie an der Geschichte des Seelischen mitwirkt. Um mit den Problemen der (seelischen) Wirklichkeit fertigzuwerden, greifen die Zuschauer bei der Charakterisierung ihrer Film-Produktionen Muster und »Lösungen« auf, die die Aufklärung, eine säkularisierte Theologie, die Politik oder die Sinn-Geber unserer Zeit geprägt haben.

Was die Leute hören, sehen, verstehen oder als »Einstellung« mitbringen, wird durch diese Muster mitbestimmt; das erschwert nicht nur den Umgang mit Filmen, sondern natürlich auch jede psychologische Untersuchung. Glücklicherweise sehen die Menschen aber mehr, als sie zu sehen meinen, hören sie mehr, als sie erzählen, »wissen« sie mehr, als sie wissen. Daß sich die (realen) Wirksamkeiten unserer Alltags-Produktionen notwendig ihren eigentümlichen »Ausdruck« verschaffen – davon geht eine psychologische Wirkungsanalyse aus.

Sie läßt sich auf einen (methodischen) Behandlungs-Prozeß ein, der zugleich aufgreift und aufbricht; er verfolgt, wie sich Zusammenhänge herstellen, und er zerstört zugleich hergestellte »Zusammenhänge«. Er läßt sich ein auf ein »Mitgehen«, und er bricht in einem dieses Mitgehen »systematisch« oder »konstruktiv« auf. Als vereinheitlichendes Gebilde entwickelt eine psychologische Wirkungsanalyse daraus die Formen der Beschreibung und des Tiefeninterviews.

Beschreibung und Tiefeninterview gehen davon aus, daß man an die Entwicklungen herankommen kann, in denen Wirklichkeit sich zu behandeln und zu verstehen sucht. Das geschieht, indem der Psychologe mit der Entwicklung, die jeweils der Fall ist, zu einem »gemeinsamen Werk« kommt: In einer Mitbewegung läßt er sich auf die Wirk-

amkeiten ein, die den eigenen wie den fremden Alltag bestimmen; zugleich geht er davon aus, daß in jedem zusammenhängenden Prozeß ein »System« oder ein »Prinzip« steckt, das alle Einzelheiten bestimmt. Bei der Suche nach diesem besonderen Zusammenhang – etwa eines Films – muß er sich auf ein Konzept vom Seelischen verlassen, das ihm etwas über die Grundzüge des Funktionierens seelischer Zusammenhänge sagt – allein dadurch kann er die Probleme und die Konsequenzen einer »Sache«, die in Bewegung ist, verfolgen (Gegenstandsbildung).

Eine Sache, die im Fluß ist – wie der Film – läßt sich nur in Bewegungen und Um-Bewegungen verfolgen. Demgemäß haben wir bei der Analyse des HANUSSEN-Films den Zusammenhang der Kino-Stunden in vier Wendungen aufgegriffen: erzählte Geschichte – Beschreibung des ganzen Prozesses, wobei besonders die Verhältnisse des Ganzen berücksichtigt wurden – Herausheben der »Konstruktion« des Zusammenhangs und ihrer Probleme – Aufdecken der Paradoxien und des besonderen »Bildes« dieses Films. In der Praxis sieht das so aus, daß wir zunächst von ein paar Pilot-Beschreibungen oder -Interviews ausgehen. Daraus ergibt sich ein erstes Bild des (Konstruktions-) Zusammenhangs eines Films – ob sich das bewährt, wird dann durch 30 bis 40 weitere Interviews zu überprüfen gesucht.

Es ist nicht zu übersehen, daß sich eine psychologische Wirkungsanalyse an einigen Stellen mit literarischen Werken berührt; darauf hat schon S. Freud bei seinen ersten Analysen aufmerksam gemacht. In beiden Fällen geht es darum, das Dramatische eines Handlungszusammenhangs, seine Konsequenzen, seine Probleme, seine Schicksale in den Blick zu rücken. Das geschieht bei einer Wirkungsanalyse natürlich so, daß man sich an bestimmte psychologische Konzepte oder Modelle – etwa an ein morphologisches Konzept – hält, und indem man die damit verbundenen »Kontrollen« als Richtpunkte setzt. Schon an dieser Stelle soll ausdrücklich betont werden, daß sich heute neue psychologische Konzepte entwickeln lassen, die der Dramatik und dem Entwicklungszusammenhang von Handlungen, wie er sich in der Beschreibung des Alltags zeigt, angemessen sind. Ein Vergleich mit Literarischem macht nicht zuletzt darauf aufmerksam, daß auch eine wissenschaftliche Behandlung von Wirklichkeit kunstanaloge Züge aufweist; es ist bereits eine Abwehrmaßnahme, wenn man solche kunstanalogen Züge in der Wissenschaft stilllegen will.

Wenn man über Methoden spricht, muß man sich darüber im klaren sein, daß wir hier mit Prinzipien des Vorgehens zu tun haben und nicht mit Einzelanweisungen für bestimmte Verfahren. Dabei kann man davon ausgehen, daß Methode und (systematische) Aussage über eine Sache zwei untrennbar verbundene Seiten eines »Gegenstandes« der Psychologie sind. Daher rücken die Prinzipien des methodischen Vorgehens zugleich auch immer Grundzüge der Wirkungswelt des Seeli-

schen in den Blick. Eine erste Richtlinie (Prinzip) der Wirkungsanalyse hält die Beschreibung zeitlich ausgedehnter Produktions-Prozesse dazu an, das Sich-Zeigende als etwas Hervorgehendes zu »sehen« – Entwicklung als Gestalt, Gestalt als Entwicklung zu verstehen. Eine Beschreibung – auf Beschreibung läuft auch das Tiefeninterview hinaus – gewinnt (psychologischen) Sinn, wenn es gelingt, in ihren verschiedenen Entwicklungsqualitäten (ausdrücklich) den roten Faden zu fassen, der dem Herstellen eines lebendigen Werkes verbunden ist.

Wir sehen das Werk niemals an einem festen Punkt und doch ist es immer wirksam. Wir sehen nie das Ganze auf einmal, sondern wir sehen es durch seine Verhältnisse und Sonderungen hindurch wie eine »Schräge«. Wir erleben unser Beobachten als Produktion und lassen zugleich die Eigenart und die Eigenrechte der Produktion, die wir beschreiben, zu. Wir kommen nicht umhin, etwas Fließendes als Gestalt zu fassen; aber das »System« dieser Gestalt verstehen wir nur von ihrer Unruhe, ihren Unstimmigkeiten, ihren Resten, ihren Spannungen her. Kurz: Daß wir bei der Analyse von Filmen wie HANUSSEN bei Paradoxien landen, entspricht den Wendungen, auf die uns dieses erste Prinzip einer Wirkungsanalyse aufmerksam macht.

Eine zweite methodische Richtlinie stellt die Wirkungsanalyse als einen Entwicklungsprozeß zwischen »Geschichten«. Das psychologische Vorgehen läßt sich ein auf ein Hin und Her oder sogar auf einen Kampf zwischen dem Entwurf einer vereinheitlichenden Beschreibungs-Geschichte und den Ansätzen zu Geschichten, die die Produktion, die sich jeweils bei einer Filmaufführung entwickelt, mit sich bringt. Das hängt damit zusammen, daß wir den Zusammenhang des Hervorgehens von Produktionen nach Art einer dramatischen Geschichte zu verstehen suchen; dabei müssen wir uns jedoch von vornherein darauf einstellen, daß wir auf andere, fremde, unerwartete, vielgestaltige Entwicklungen stoßen, die unsere eigenen Vorentwürfe in eine andere Richtung bringen.

Das sind einmal die vorgefertigten Geschichten, die den Wirkungs-Zusammenhang in ihrer Weise vereinheitlichen und begradigen wollen: Sie bedienen sich »gängiger« Muster und Klischees der Filmkritik wie Liebesfilm, Männerprobleme, Subjektivität, Irrationalität, Wunschwelt, »Realität«. Diese Vereinfachungen sucht eine psychologische Beschreibung und Analyse im Hinblick auf den tatsächlich wirksamen Zusammenhang des Ganzen aufzubrechen.

Dazu muß und kann sie sich nun auf die wirksamen Vorgänge, Verhältnisse und Komplexentwicklungen einlassen, die die sich im Kino entwickelnde Film-Produktion im Ganzen bestimmen, ohne daß es der Zuschauer ausdrücklich in seine zurechtgemachten Geschichten einbezieht. Doch nur auf diesem Wege kann dieser besondere Film, der hier und jetzt der Fall ist, so verstanden werden wie die Geschichte eines lebendigen »Systems«, das sich entfaltet, ausbreitet, auf Ein-

schränkungen stößt, einen neuen Ansatz versucht – das auf eine Lösung drängt, die seine Probleme bewältigt. Wenn wir die Geschichte des »Systems«, das in »Hanussen« steckt, in unserer Beschreibungsgeschichte nachbilden wollen, finden wir den Maßstab für die Entwicklung zwischen Geschichten in dem kompletten Zusammenhang, den das durch den Film aufgerufene Produktions-Ganze herstellt – diese Stundenwelt im Ganzen, vom Anfang bis zum Ende des Films, ist zu charakterisieren, wenn es um die Eigenart eines Films geht.

Was in dieser Stundenwelt am Werk ist und wie seine Entwicklung verläuft, läßt sich methodisch aufgreifen, indem wir von ihren Störungen, der Abwehr, der dramatischen Steigerung, den Betroffenheiten aus an die Organisation und die Tätigkeiten einer lebendigen Produktion (Werk) herankommen. Das ist immer etwas »Inhaltliches«: Es geht um eine bestimmte Ansicht der Wirklichkeit, um ihre Verhältnisse, um die Chancen und Grenzen bestimmter Lebensformen. Es geht um die Schicksale von Verwandlungen von Wirklichkeit, die für uns – in diesem besonderen Film – bedeutsam werden. Auf eine Darstellung der Geschichte dieses »Systems« läuft die Entwicklung zwischen »Geschichten« hinaus.

Eine solche Geschichte läßt sich nur darstellen, indem die Wirkungsanalyse immer wieder in den Berichten der Zuschauer nach Hinweisen forscht, die auf Wirkungs-Strukturen aufmerksam machen. Über einen Film läßt sich nichts sagen, wenn man nicht den Regungen der Zuschauer folgt und wenn man nicht die Berichte verschiedener Zuschauer in einen Austausch bringt. Dann kann das »gemeinsame Werk«, das sich dabei ausbildet, allerdings auch zu einer Art Geburtshilfe für eine Werk-Darstellung werden. Das Einleiten eines Modellierungsprozesses, der das Produktions-Ganze (Werk) sprachlich darstellt – nachbildet –, ist eine dritte Richtlinie der psychologischen Methode. Sie wendet die Mitbewegung bei einer Film-Produktion in eine beschaubare Darstellung; daher bedanken sich die Interviewten oft nach einem Interview, »das etwas gebracht hat«.

Da es sich bei Film-Produktionen um »fließende« Systeme handelt, ist das Herausmodellieren von Darstellungen jedoch nicht so einfach; denn die Entwicklung einer in sich zusammenhängenden Produktions-Gestalt wird beim Film nicht allein durch Worte und menschliche Handlungen vorangetragen: in Landschaften, Rhythmen, Bildern, Dingen, Kontrasten wird Seelisches real weitergeführt – das ist nicht etwas »Äußeres«, das zu einem »Inneren« hinzugefügt wird. Von den tradierten Einordnungen ist das kaum aufzugreifen. Daher bleiben die Vorgänge, die dadurch vorangetrieben werden, über weite Strecken unbemerkt. Erst indem das Interview hier herausmodelliert, was wirksam ist, tritt zutage, wie in diesen Bildbewegungen bedeutsame Gestalten und Umgestaltungen des Produktions-Ganzen ausgezeugt werden – darin »leben« wir für eine Stunde.

Die (modellierende) Geburtshilfe bei der Darstellung vom Produktions-Ganzen führt an die Ausmessungen dieser Ganzheiten in Entwicklung heran: an die Bedeutungen und die Maße der Produktion dieses besonderen Films, an seine Komplexentwicklung, seine Drehungen, Ergänzungen und Folgen. Dabei zeigt sich, daß bei der Entwicklung von Produktionen – in ihren Komplexentwicklungen – »universale« Dramen von Verwandlung einverleibt werden. In den kompletten Stundenwelten des Films wird eine Parteinahme für bestimmte Sorten der Verwandlung von Wirklichkeit angeboten. Von diesen Verwandlungen erzählen Märchen und Mythen – bei den Filmentwicklungen werden solche Verwandlungsprobleme und Verwandlungsrichtungen aktuell belebt, ohne daß das auch ausdrücklich in den Blick rücken muß. Durch die Beschreibungen der Wirkungsanalyse tritt das jedoch deutlicher heraus. Das (methodische) Modellieren zielt darauf, den kompletten Zusammenhang eines Produktions-Ganzen mit den bewegten Bildern von Verwandlung zu verbinden, die unser Verstehen der Wirklichkeit organisieren.

Eine vierte Richtlinie der Wirkungsanalyse legt es nahe, bei dieser psychologischen Methode von einem Kampf zwischen Vorsätzen zu sprechen – Vorsätze gegen Vorsätze. Was im Alltag wirksam ist, bestimmt notwendig – als Vorgegebenheit – sowohl die Prozesse des Umgangs mit dem Film als auch die methodische (psychologische) Behandlung der Film-Produktion. Wünsche, Befürchtungen, Handlungstendenzen, Abwehr sind gleichsam »Vorsätze«, mit denen wir rechnen müssen, wenn wir eine Wirkungsanalyse durchführen – wir müssen sie aber auch brechen, weil wir mit einer psychologischen Untersuchung einen anderen Vorsatz verfolgen. Psychologen, die eine Filmuntersuchung durchführen, müssen ihre Parteinahme für die eigenen Handlungstendenzen stoppen; sie suchen die Menschen, die sie interviewen, nicht davon zu überzeugen, wie der Film »richtig« aufzufassen sei, ob er moralisch oder unmoralisch sei oder ob er eine »falsche« Weltanschauung begünstige.

Demgegenüber fassen sie den Vorsatz: Es ist wichtig herauszufinden, was da alles passiert, wie das funktioniert, welcher Zusammenhang im Ganzen sich herstellt. Ihre Fragen sind Ausdruck dieses Vorsatzes; die Fragen sind zentriert um die grundlegende Frage nach dem »System«, das jeweils den Fluß eines Films organisiert – seine Verhältnisse, seine Probleme, seine Umbildungen und seine Verwandlungsangebote werden für den Zusammenhang unseres Verhaltens und Erlebens bedeutsam. Das Vertrauen auf die (methodische) Beschreibung gründet darin, daß die Beschreibung verspricht, an alles heranzuführen, was sich überhaupt zeigt – wenn wir den Zusammenhang untersuchen, der sich jeweils ausbildet, kommt immer etwas heraus. Vor allem, wenn wir uns dabei daran halten, den »fließenden« Gegenstand, den wir untersuchen, in verschiedenen Versionen auf seine

Drehungen und Wendungen hin zu erforschen. Aber Systeme lassen sich nur erforschen, wenn dieser Vorsatz einer System-Forschung Farbe erhält durch ein Bild, das man sich von lebendigen Systemen macht. Der Vorsatz einer Wirkungsanalyse beruht auf einem Bild von Wirklichkeit, die sich in »fließenden« Gestaltungen und Umgestaltungen organisiert. Das ist eine morphologische Ansicht der Wirklichkeit: Sie verfolgt die Bildung und Umbildung von Produktions-Gebilden, die »organischen Naturen« oder »lebendigen Werken« gleichen. Zeitlich ausgedehnte Zusammenhänge morphologisch zu sehen, ist zugleich Methode und Konzept der Wirkungsanalyse.

Die Kategorien, mit denen eine Wirkungsanalyse arbeitet, sind keine spezifischen Fachbegriffe einer Psychologie: Wir haben uns hier bei der Beschreibung von Filmprozessen auf Gestalten, Übergänge, Entwicklungen, Verhältnisse, Analogien, Umbildungen, Ergänzungen, Gegenläufe, Steigerungen, Bilder und Verwandlungen bezogen. Mit diesen Bezeichnungen wird etwas charakterisiert, das uns auch im Alltag verständlich ist; das sind Bezeichnungen, die wir auch in der Literaturwissenschaft, der Theaterwissenschaft, der Kunstwissenschaft oder der Geschichtswissenschaft wiederfinden.

Für eine Filmpsychologie ist wichtig, daß sich darin Aussagen über die Bedingungen und den Zusammenhang der Produktionen finden, in denen wir die Vielfalt der Wirklichkeit zu behandeln und zu verstehen suchen. Den System-Charakter dieser Produktionen verfolgt eine psychologische Morphologie, indem sie die Zusammenhänge aufdeckt, die sich nach der eigentümlichen Logik von Gestalten herstellen (Bildlogik; Psychästhetik). Daher achtet sie bei der Analyse von Filmen auf Ganzheit und Sonderung, auf Analogien und Metamorphosen, auf Polarität und Steigerung, auf Entwicklungen, Kreise und Paradoxien. Wie sich die Verhältnisse einer Verwandlungsrichtung (Komplexentwicklung) drehen und wenden, folgt den Gesetzen dieser Gestalt-Logik. Weil sie dem Vorsatz folgt, solche Morphologien aufzudecken, kommt diese Methode bei der Analyse einzelner Filme zu der Einsicht, daß Filme in der Lage sind, Grundbedingungen seelischer Produktion »als solche« zu dramatisieren und beschaubar zu machen – hierfür sind die Filme von Buñuel ein ausgezeichnetes Beispiel. Buñuel setzt einen Prozeß des Experimentierens mit Wirklichkeit ins Werk, indem er das Verrücken unserer üblichen Verhaltensmuster oder die Verkehrung des Vertrauten oder die Auflösung unserer Erfahrung durch das Auslöschen bestimmter »Objekte« erfahrbar macht. Damit wird etwas über Filme ausgesagt, das Form und Inhalt zugleich kennzeichnet. Doch wir brauchen nicht gleich die Kunst Buñuels zu bemühen, wenn wir etwas über die Morphologien erfahren wollen, die in den Film-Geschichten zutage treten; daß wir in Filmen unserer Produktions-Strukturen innewerden, zeigt sich bei HANUSSEN wie bei anderen Filmen, die heute in den Kinos laufen.

DER KUSS DER SPINNENFRAU spielt in einer Gefängniswelt, die Politische und Kriminelle in einer Zelle zusammenbringt. Empfindlich gegen die Gewaltordnung einer Diktatur, ist die Bereitschaft groß, Partei zu nehmen für einen gefangenen Revolutionär und sein politisches Handeln. Demgegenüber berührt es seltsam und fremd, was sich als Lebenswelt und als sentimentale »Filmerzählungen« eines Homosexuellen dagegen ausbreitet. Doch diese feste Polarisierung gerät in ein Hin und Her: was wir uns zu eigen machen wollen und was fremd und andersartig ist, läßt sich auf die Dauer nicht perfekt abgrenzen – da geraten feste Abgrenzungen in Bewegung.

Die beiden Männer erzählen sich ihre Vergangenheit: Das führt in einen Herstellungsprozeß hinein, der Veränderungen birgt – Eigenes und Fremdes lassen sich anders verstehen, sie verändern sich, das läßt uns schwanken. Die »Lyrik« des Homosexuellen wird immer menschlicher und anziehender; der Revolutionär begehrt den »fremden« Mann. In einem Kuß der beiden Männer ballt sich die ganze Wucht der Entwicklung von Widerstrebendem zusammen. Das ist eine Wendung, die den Satz, man könne seine Feinde lieben, ganz neu verstehen läßt.

Wenn Verhältnisse der Wirklichkeit in Bewegung geraten, hat das notwendig Konsequenzen. Ein »Du« kann zu einem »Ich« werden – alles Feste löst sich im »Netz« der Herstellungsprozesse auf. Die Tat geht auf den Träumer über, das Träumen auf den Täter. Der Homosexuelle stirbt den Tod für eine Idee, die zunächst fremd, anders, nicht eigen war – unter der Folter treten die Träumereien des Mannes zutage, der politisch handeln wollte.

Diese Drehung ist das Ganze des Films – nicht einzelne Regungen, Bedeutungen, Gefühle, »Lehren«. Wenn wir die Metamorphosen psychologisch verfolgen, die in der Stundenwelt – als Werdeeinheit – zutage treten, entdecken wir die Morphologie einer Figuration: der Zusammenhang, der die Einzelheiten trägt, gleicht der Gestalt eines griechischen »chi«. Was sich zunächst als eigen und fremd gegenüberstand, wandelt sich ab, bis ein Schnittpunkt – ein gemeinsamer »Kuß« – erreicht ist und geht dann auf die andere Seite über.

Weil der Film uns am Herstellungsprozeß einer solchen Wandlung aktuell beteiligt, ist er mehr als ein »Lehrfilm«. Indem wir verspüren, wie Fest und Beweglich, Eigen und Fremd, Tun und Getanwerden ineinander übergehen, werden wir beteiligt an einer Produktion von Wirklichkeit, die Wirklichkeit in einem als bitteren Ernst und als Kolportage spürbar macht. Das Bild von der »Spinnenfrau« steht etwas zu isoliert in diesem Wirkungsraum; dennoch ist es zumindest ein Hinweis darauf, daß es dem Film um die Entwicklung eines Bildes der Wirklichkeit geht, das mit der Wandelbarkeit bestimmter Verhältnisse und mit der Zweieinheit von Entschiedenheit und Verführbarkeit zu tun hat.

Das Aufdecken von Morphologien des Films ist eine Grundlage, Filme zu vergleichen, etwa HANUSSEN und DER KUSS DER SPINNENFRAU; der Vergleich führt aber immer wieder von den »typischen« Figurationen auf die Beschreibung des besonderen Filmprozesses hin.

3. Grundzüge einer Filmpsychologie (Thesen)

Eine Filmpsychologie ist nicht in erster Linie daran interessiert, herauszufinden, welche Psychologie das Drehbuch betreibt – das ist bereits eine spezielle Ausgliederung der psychologischen Fragestellung. Sie ist auch nicht in erster Linie daran interessiert, etwas über die Psychologie des Regisseurs oder die Psychologie der Schauspieler oder über die Psychologie der dargestellten »Inhalte« auszusagen.

Eine Film-Psychologie geht vielmehr aus von den Wirkungs-Zusammenhängen, die sich im Verhalten und Erleben beim Umgang mit Filmen zeigen. Nur in solchen Entwicklungen »existiert« ein Film. Einen Film »an sich« gibt es nicht – Filmisches entsteht jedesmal neu, indem es sich in einem anschaulichen, irgendwie verständlichen Handlungs-Zusammenhang entwickelt.

Solche Zusammenhänge sind Wirkungseinheiten, bei denen sich keine Trennung in Außen und Innen, Objekt und Subjekt beobachten läßt. Krieg, Väter, Frauen, Macht sind keine »äußeren« Dinge, denen noch einmal – gleichsam parallel – Gefühle, Vorstellungen, Willenstätigkeiten oder Gedächtnisleistungen entsprechen; das ist eine unbegründete Verdoppelung. Gerade bei der Analyse von Filmen zeigt sich, daß in den Produktionen, die wir leben, eine vielgestaltige Wirklichkeit am Werk ist. Ohne ihre Bedeutungen, ihre Verhältnisse, ihre Rhythmik gäbe es das nicht, was wir in unserer Kultur als »seelisch« bezeichnen; ohne die Produktionen, in denen sich Wirklichkeit zu verstehen und zu behandeln sucht, gäbe es aber auch keine Form, Wirklichkeit zu erfahren und beschaulbar zu machen.

Die Produktions-Einrichtungen, die beim Umgang mit Filmen in Gang kommen, gleichen den »Fabrikationsbetrieben«, die auch in den Formen des Alltags wirksam sind. Da ist etwas (Es), das zusammenhält, das vorgreift und auf Schließung drängt, das nach einer Ordnung sucht, das sich aber auch umorganisieren und umbilden kann. Dieses »Es« bildet sich aus wie ein lebendiges Werk, das seinen Zusammenhang gewinnt und erhält, indem es bestimmte Ansichten der Wirklichkeit Gestalt werden läßt, und indem es in Entwicklungen herausfindet, was es verwandeln kann und was nicht. So geht es bei »Hanussen« um die Macht des »Sehens«, die in Ordnungen eindringt und dadurch ihre Freiheit bestätigt oder vernichtet findet.

In den Produktionen, die Filme »existieren« lassen, werden Grundverhältnisse der Wirklichkeit ausgetragen: Ordnung und Freiheit, die

Verkehrung »fester« Gestalten, die Konsequenzen von Beweglichkeit und Festlegung. Das in seinen Entfaltungen und in seinem Zusammenhang zu erfahren, macht »Sinn«. Da es sich hier um Produktions-Ganze handelt, die einen vereinheitlichenden Verwandlungsprozeß voranzutreiben suchen – es bezieht alle Regungen in das Werden von Bildern des Lebens ein –, geht eine Filmpsychologie notwendig auf Komplex-Entwicklungen oder auf typische Verwandlungs-Sorten von Produktionen ein.

Ohne diese (wirksamen) Grundvorgänge wird kein Ding, kein Medium, keine Kunst für Menschen bedeutsam, verständlich, lebendig – darauf gründet sich die Fragestellung der Psychologie. (Welche Grundzüge des Umgangs mit Wirklichkeit müssen funktionieren, damit etwas »geht«?) Nur von da aus ist zu verstehen, was bei den verschiedenen Filmen zur »Sache« gehört.

Das heißt: Filmpsychologie kennzeichnet »Film« von diesem Ganzen in Entwicklung her, in dem er zum Leben kommt. Er existiert allein in diesem »fließenden System«. Psychologisch gesehen ist der Film nur, indem er wirkt in Verstehen, Mitgehen, Abwehren – er ist indem mit der Entwicklung von Wirklichkeits-Verhältnissen und den Schicksalen oder Metamorphosen, durch die sich unsere Produktionen entfalten.

Wenn von Film-Wirkung gesprochen wird, meint das also nicht »Wirkung danach«; Wirkung bezieht sich vielmehr auf die Dramatisierung einer bestimmten Ansicht von Wirklichkeit – auf die bewegten Bilder der Wirklichkeit, die unsere Produktions-Einrichtungen von Fall zu Fall bestimmen. Erst durch eine Analyse dieser Wirkungszusammenhänge läßt sich auch etwas über die sogenannte Nach-Wirkung aussagen. Die Nach-Wirkung hängt nicht zusammen mit besonderen »Erlebnissen« oder »Traumen«, sondern mit den bewegenden Bildern von Verwandlung: welches Lebens-Bild kommt zum Zuge – was bewirkt seine Metamorphosen.

Wenn die Filmpsychologie von solchen umfassenden Wirkungs-Zusammenhängen ausgeht – Entwicklungsverhältnisse oder Bilder von Verwandlung –, dann kann man allerdings auch sagen, daß sich die »Sache« Film nur in ihren Wirkungen bzw. in ihrer Wirkungsgeschichte zeigt. (Bei HANUSSEN wie bei der Jenninger-Rede hat die »Sache« damit zu tun, daß wir verspüren, es könne wieder so kommen und wie wir dabei mitbeteiligt sein könnten. Sie hat damit zu tun, daß wir verspüren, was jeder Anspruch auf »Führen« mit sich bringt und in welche Probleme von Freiheit, Ordnung und Zwang uns eine Demokratie bringt. Nicht zuletzt bringt sie charakteristische Probleme für eine Psychologie selbst zutage: daß Sehen, Ordnung und Macht der Einwirkung nicht ohne weiteres zu verbinden sind und daß selbst eine psychologische Analyse von bestimmten »Ordnungsmächten« als gefährlich erlebt werden kann.)

Die Entwicklung einer Produktion im Ganzen, wie sie durch eine Komplexentwicklung charakterisiert werden kann, ist das Stunden-Getriebe, das den Film ins Leben setzt und zusammenhält. Von der Bewegung dieses Gebildes hängt ab, wie wir die Story des Films verstehen. Davon hängt auch ab, was der Film uns als »Psychologie« anbietet – daß er uns als »Psychoanalytiker« oder als »Voyeur« einbeziehen will, ist nicht etwas Letztes. Die »Psychologie«, die ein Film anbietet, gewinnt ihren Stellenwert immer nur als ein Sonderfall oder eine abgehobene Gestalt des (universalen) Verstehens von Komplexentwicklungen. So ein Angebot von »Psychologisieren« kann oft danebengehen; daher ist eine Wirkungsanalyse auch weniger an der im Film dargebotenen »Psychologie« interessiert als an der »Seele« der Produktionen beim Umgang mit der Wirklichkeit.

Was von der Psychologie gilt, gilt genauso vom Rhythmus, von den Montagen oder von den »Sinn«-Einheiten, die der Film anspricht. Sie gewinnen ihren Stellenwert erst im Ganzen des Entwicklungszusammenhangs: als Klärung, Erweiterung, Abwandlung der Verhältnisse von Halt und Auflösung, von Ordnung und Revolte, von Oben und Unten, die jeweils durch eine Komplexentwicklung ins Spiel gebracht werden. Da Filme nicht in einem linearen Nacheinander existieren, können durch Versinnlichung, Rhythmus, Montage zugleich auch die verschiedenen Dimensionen des Wirkungsraums belebt werden, der sich durch einen Film entfalten läßt.

Die Bilder der Wirklichkeit sind immer in Bewegung. Durch die anschauliche Bewegung des Films kann die Bewegung der Bilderwirklichkeit, in der wir leben, besonders verdeutlicht werden: daß sie Gestalten in anderen Gestalten weiterbringt, daß hier ein (mehrdimensionales) Räderwerk in Gang kommt, daß ein Entwicklungsprozeß durch seine Analogien und Gegenläufe mit der ganzen Wirklichkeit zu tun hat.

Ein Film kommt zum Leben, indem sich ein Gebilde entfaltet, dessen Entwicklung eine Stunde und mehr in Anspruch nimmt. Auf diese Entwicklung kommt es an; es ist nicht als ein Nacheinander von Erlebnissen und Assoziationen zu verstehen. Und wir haben auch nichts davon, wenn wir feststellen, beim Film denke das Denken, fühle das Fühlen, nehme das Wahrnehmen wahr und das Gedächtnis speichere das auch noch. Die Psychologie fragt danach, wie das Herstellen eines Zusammenhangs funktioniert – die Frage nach dem »Wie« muß dabei notwendig auf das Entwicklungs-Gebilde bezogen sein, das sich bei der Beschreibung des kompletten Ablaufs zeigt.

Dann zeigen sich aber Zusammenhänge, die wir durch Elemente oder Vermögen gar nicht erfassen können: daß das Ganze vor dem Nacheinander wirksam ist, daß das Ende schon im Anfang steckt, daß da etwas weiter will, das die Vergangenheit durch das Zukünftige ins Spiel bringt. Bei einer Wirkungsanalyse des Films steht die Bildung

und Umbildung von Formen – mit ihren eigentümlichen Kategorien – im Zentrum. Indem ein Film zur Wirkung kommt, werden Figurationen »kultiviert«, die den Umgang mit Wirklichkeit zugleich fesseln und entfesseln können.

Wie die Figurationen zustande kommen und welche Dramatik (von Wirklichkeitsverhältnissen) sich in ihnen entfaltet, erfahren wir an eigentümlichen Entwicklungsqualitäten: es geht weiter, es ändert sich, es ballt sich zusammen, es kippt, es steigert sich, es zerfällt, es wird vernichtet. Dadurch erfahren wir auch, welche Drehgrenzen die Verhältnisse haben, welche Abwehr bei bestimmten Figurationen aufkommt, welche Chancen für Metamorphosen sie bergen.

Wenn wir uns ein solches Bild von den Filmproduktionen machen, bemerken wir, daß die Einzelheiten bestimmt werden durch die Analogien und Abweichungen, die sich bei einer Komplexentwicklung entfalten, durch die Polaritäten oder durch die Verkehrungsmöglichkeiten des Ganzen. Die Gestalt der Seelenlandschaft, die sich hier ausbildet, fördert ein anderes Realitäts-Profil zutage, als uns die Einteilung der Wirklichkeit in innere und äußere Realität vorgibt. Der Film kann durch seine Montagen, durch den Wechsel von Totalen und Großaufnahmen, durch seine Musik die Größenverhältnisse, die »Fransen« und Fortsetzungen dieser für unser Wirken entscheidenden Realität in ihrer Bedeutung für Entwicklungen sichtbar machen.

4. Die Seele des Films

Der Film ist ein »fließendes« Gebilde, das Zusammenhang erhält, indem es die Dramatik der Wirklichkeit darstellt und austrägt. Das ist die »Seele« des Films. Über diese Seele des Films kann die Filmproduktion selbst mehr aussagen, als man zunächst vermutet; das kann bis zu der paradoxen Formulierung gehen, am Film werde seelische Wirklichkeit erfahrbar – das Seelische sei filmisch. (Etwas vorsichtiger und umständlicher kann man das in die Frage bringen: Was hat das Behandeln und Verstehen von Wirklichkeit mit »Filmischem« zu tun?) Der Film führt an andere Denkeinheiten der wissenschaftlichen Psychologie heran, als sie in Elementen, Vermögen, Trieben oder Zielen vorliegen. Er führt an eine Ansicht von seelischen Zusammenhängen heran, die mit bewegten Bildern und ihren Umbildungen verbunden ist; dadurch wird auch der Film selbst anders verständlich. Die Wirkungswelt, in der wir leben, ist »filmisch«: Gestalten kommen in Wandlungen heraus. Welche Bedeutung sie haben, qualifiziert sich in einer »Montage« durch andere Beschaffenheiten. Der Prozeß, der Zusammenhang herstellt, entfaltet sich, indem er sich in den verschiedenen Dimensionen unseres Wirkungsraums bricht – wie sich im Film zeigt.

Filmisches ist Austausch: Seelisches lebt sich weiter in Dingen, Landschaften, Bewegungen, Musik; es kommt darin zu Ausdruck und Gestalt – wie der Film es zeigt. Es verspürt die Entfaltung, die Drehung, das Sich-Ausstellen seiner organisierenden Gebilde in Entwicklungsqualitäten, die Werden und Hervorgehen verspüren lassen: Der Film macht anschaulich, was Verkleben, Sich-Lösen, Versteinern, Verdüstern, Aufhellen zur Weiterführung von Entwicklung beitragen. Zugleich ist der Film aber immer ein vereinheitlichendes Gebilde, das die verschiedenen Wirksamkeiten zusammenhält – wie jede seelische Produktion.

Filmisches zeigt Lebens-Bilder in Bewegung – es läßt sie verspüren im »Originaltempo« ihres aktuellen Dramatisierungsprozesses. Die Verwandlungs-Richtungen, die hier zum Leben kommen, können sich deutlicher als im Alltag herausheben, weil der Film den Kompromißcharakter unserer (zurechtgemachten) »Realität« umzubilden vermag: in den Geschichten von Seeräubern, Ritterzügen, Vampiren verstärkt der Film die märchenhaften Züge, die bei jedem Alltagsgeschehen unbemerkt am Werk sind.

Von da her läßt sich verstehen, was Montage psycho-logisch bedeutet. Seelischer Zusammenhang stellt sich nicht in Assoziations-Ketten oder nach Art logischer Schlüsse her; das Getriebe der Produktionen, in denen wir Wirklichkeit behandeln und verstehen, findet seinen Zusammenhang vielmehr in Analogien, in Metamorphosen, in Polaritäten, Umbrüchen, Kreisen und Spiralen. Diese (seelische) Montage verbindet Handlungsanläufe mit Ergänzungen und Widerständen in Dingen, in Materialem, in Landschaften, in Farben und Tönen, in Folgen dafür wie dagegen. Das läßt sich in eine Film-Montage »übersetzen«: Durch eine solche Übersetzung kann der Film Wirkungsräume psycho-logisch zutreffender charakterisieren, als die vollständige »Abbildung« einer (äußeren) Handlung es vermöchte.

Die filmische Montage wird zum Modell einer fließenden Realität, mit ihren eigentümlichen Gestaltbildungen, ihren Verhältnissen in Entwicklung, ihren Übergangs-Kategorien. Die Entwicklungsgestalt einer Montage kann die Entwicklung von Produktions-Gebilden erfahrbar machen und wie in einem Gleichnis zur Anschauung bringen. Die Untersuchung der Seele des Films bringt in den Blick, wie seelische Formenbildung überhaupt beschaffen ist – Seelisches hat tatsächlich filmischen Charakter.

Die Entwicklung von Filmen zieht die Behandlung von Wirklichkeit für eine Stunde und mehr in ihren Bann; sie entfesselt Wirkungsräume und fesselt sie zugleich. Sie gibt unserem Interesse an Verwandlung und Bildern der Verwandlung eine Richtung. Sie macht schließlich darauf aufmerksam, daß Produktions-Ganze als Transformationen zu verstehen sind. Darauf beziehen sich Merkmale von Verhalten und Erleben wie Erwartung, Gegenerwartung, Intention, Spannung,

Wendung, Steigerung, Zerfall. Die Analyse dieser Transformationen oder Transfigurationen bestätigt nochmals, was bereits bei der Montage zutage trat: Hier gelten andere Gesetze als in der Mechanik oder in der (formalen) Logik. Die Herstellung von Wirkungs-Zusammenhängen hat kunstanalogen Charakter – wie musikalische Werke oder Literatur macht auch der Film-Prozeß diese Psychästhetik (Bildlogik) spürbar.

Was unseren Umgang mit Wirklichkeit bestimmt, rückt als »wesentliche« Erfahrung nur in Werdeprozessen heraus. Nur in Bildungen und Umbildungen, die uns mitnehmen und die wir mitmachen, kommen unsere Ansichten, Interessen, unsere Lebensbilder zustande. Paradoxaerweise bilden sich diese Systeme nur im Fließenden – sie sind fließende Systeme: Das Filmische führt uns an ihre Entstehungs- und Erzeugungsgeschichte »aktualgenetisch« heran.

Die Aufführung eines Films veranschaulicht die »Methoden«, nach denen sich unsere Produktionen gestalten – Austausch, Brechung, Ergänzung, Gegenlauf, Verwandlung. Indem eine Wirkungsanalyse verfolgt, wie das Schritt um Schritt funktioniert, erfährt sie auch, worauf sich das Interesse der seelischen Produktionen richtet und um welche Verwandlungsprobleme es geht – das wurde hier mit dem Stichwort einer »Komplexentwicklung« verbunden.

Ein anderes Stichwort für diese Prozesse – wie sie durch Filmisches veranschaulicht werden – ist: Drehfiguren oder Transfigurationen. Die Kategorien, in denen sie sich entfalten, sind zugleich die Tätigkeiten der Gestaltung und Umgestaltung von Produktionen: Annäherung, Ausbreitung, Begrenzung, Bindung, Umschwung, Distanzierung, Vernichtung. Wenn wir der Bildlogik folgen, die sich im Filmischen zeigt, können wir das noch genauer charakterisieren: alles bewegt sich in Doppelheiten (Story-Komplexentwicklung); was als Thema unseres Umgangs mit der Wirklichkeit zustandekommt, dreht seine Verhältnisse in Entwicklungen, Kreisen und Umschwüngen heraus; es gewinnt Gestalt nur in Verrückungen und Übergängen; seine Explosibilität, seine Wucht und sein »Reichtum« entstammen den Paradoxien der (ganzen) Wirklichkeit.

Filme können zu Kunstwerken werden, indem sie diese ungeheuer bewegte Wirkungswelt »als« Wirkungswelt beschaubar machen. Sie können uns einen Eindruck davon geben, daß die wirkliche Realität gekennzeichnet ist – über alle Einzelheiten hinaus – durch ihr Indem, ihr Dazwischen, ihre Übergänge und Verwandlungen. Dem kann ein Film in einer materialen Symbolik ausdrücklich Gestalt geben.

Wobei sich zeigt, daß ein »Symbol« niemals als ein bestimmter »Punkt« zu markieren ist: Das Symbolische entspricht der Entwicklung des Produktions-Ganzen – und seinen Paradoxien. Es zeigt das Ende im Anfang, den Anfang im Ende. Es ist die Einheit in den Gegensätzen, die sich in einem Film zeigen. Es wird spürbar, indem

wir uns nach vorn und wieder zurück bewegen. Es expliziert das Ganze von jeder Seite aus neu und vergegenwärtigt zugleich die Einheit der Entwicklung. Das entspricht dem Prinzip der Montage; das macht den Film vergleichbar mit den Montagen, wie sie uns in den Märchen entgegentreten.

Indem wir uns mit der Seele des Films beschäftigen, haben wir auch eine psychologisierende Fragestellung vorangebracht: Wir fragen psychologisch danach, was es macht und wie es sich macht, daß Filme Wirkungszusammenhänge in ihrer Richtung bestimmen können. Damit fragen wir nach der Ausgestaltung von Wirklichkeit und ihren Abwandlungsmöglichkeiten; die Frage, wie es zustandekommt, fragt also zunächst nicht danach, wie der Regisseur oder die Schauspieler oder die Ausstattung »es macht«.

Das bedeutet für eine psychologische Film-Kritik, daß sie von der Gestalt des ganzen Wirkungszusammenhangs ausgeht, also nach seinen Verhältnissen und nach seiner Komplexentwicklung fragt – als hätte sie den Film wie einen Fall auf der Couch. Da bedarf es nicht vieler Mühe aufzudecken, daß eine Menge von Filmen recht wenig ins Spiel bringt, was die Entfaltung verschiedener Verhältnisse oder gar die Entfaltung eines bestimmten Bildes unserer Lebenswirklichkeit (Komplexentwicklung) angeht. Andererseits ist es untersuchenswert, wie die »Bedürftigkeit« vieler Filme dazu verleitet, die Stundenwelt des Films mit großen Worten, Klischees, Tricks und Stars auszustopfen.

Die Frage einer psychologischen Film-Kritik nach Entwicklungsgestalten ist zugleich immer eine Frage nach der Wirklichkeit, die sichtbar gemacht wird. Hier bietet sich wieder das »Filmische« als Anhaltspunkt an: Wird das Filmische ausgenutzt, um eine fließende Wirklichkeit und ihr System sichtbar zu machen? Auch hier ist das »Wie« von besonderem Interesse; denn es führt an eine weitere Frage heran, die eine psychologische Film-Kritik beantworten muß: Was ist die spezifische Gestalt dieses Films?

Die Frage nach der »besonderen« Gestalt dieses oder jenes Films zeigt noch einmal, daß die Beschreibung des kompletten Filmprozesses die Wirkungsanalyse wie einen Kreis umschließt. Die Bilder, in denen wir die spezifische Gestalt eines Films zu fassen suchen, gehen notwendig auf den kompletten Beschreibungs-Zusammenhang zurück. Erstaunlicherweise ist bei vielen Filmen der Titel ein angemessenes Bild – oder wenigstens ein Hinweis – für die spezifische Entwicklungsgestalt der Film-Produktion (VOM WINDE VERWEHT; WEG DER HOFFNUNG; DIE REISEN DES MR. LEARY).

Auf ein eigenes Problem auch der Film-Kritik hat die Psychologen bereits ihre Beratungs-Praxis auf anderen Gebieten hingewiesen: Auf psychologische Konstruktionen kann man nur in wissenschaftlichen Abhandlungen – allenfalls noch bei Einführungen – eingehen. Wenn

316

er ein Publikum ansprechen will, bleibt dem Psychologen nichts anderes übrig, als seine Konstruktionen in Erzählungen (erzählte Konstruktionen) umzugestalten.

Literaturverzeichnis

1 Béla Balázs: Der sichtbare Mensch, Halle. o. J. – Der Geist des Films, Halle 1930

2 H. Blumer: Movies and Conduct, New York 1933

3 Sergej M. Eisenstein: The Film Sense, London o. J. – Ausgewählte Aufsätze, Berlin 1960, – Yo, Ich selbst, Wien 1984

4 Sigmund Freud: Gesammelte Werke, London 1942/52

5 Paul Rotha: Celluloid; The Film To Day, London – New York – Toronto 1931

6 Wilhelm Salber: Der Psychische Gegenstand, Bonn 1986/6 – „Strukturen der Verhaltens- und Erlebensbeschreibung“, in: Enzykl. d. geisteswiss. Arbeitsmethoden, 1969, – Film und Sexualität, Bonn 1970/2, – „Literatur, Handlung, Behandlung – Grundlagen von Wirklichkeit und Wirksamkeit“, in: Archiv f. Soziologie u. Wirtschaftsfragen des Buchhandels, Heft XXVI, 1973, – Kunst – Psychologie – Behandlung, Bonn 1977, – Wirkungsanalyse des Films, Köln 1977, – „Seelen-Filme“, in: Zwischenschritte, 2. Jg., 2/1983, – Der Alltag ist nicht grau, Bonn 1989

7 R. Spottiswoode: A Grammar of the Film, London 1935

8 J. Varsendonck: The Psychology of Day Dream, London 1921

Abbildungsnachweis

Tobis Filmkunst