

Es ist interessant, zu fragen, ob die Psychologie in der Lage ist, schlüssige Aussagen über einen ganzen Film und über das komplette Erleben des Zuschauers zu machen. Mit der Beschreibung einzelner Elemente ist es nicht getan. Hier wird versucht, große Zusammenhänge und Leitlinien zu analysieren:

Wilhelm Salber

(Bild der Wissenschaft, 5. Jg., H. 5, 1968)

Psychologie des Vampirfilms

Der Vampirfilm beschäftigt den Zuschauer in besonders charakteristischer Weise: hier passiert Seltsames, vielleicht Abartiges, Affekte werden angesprochen, ekelhafte, schockierende Personen treten auf. Darüber hinaus beschäftigt der Vampirfilm den Zuschauer nicht nur im Kino: er liefert ihm auch Stoff für Gespräche, Demonstrationen und Bewertungen.

Der „Katholische Filmdienst“ läßt Meinungen von Zuschauern zu Worte kommen, die Vampirfilme gesehen haben. Danach ist der Vampirfilm: abstoßend pervers, ausgesprochen sadistisch, widerlich, ekel-erregend, optischer Masochismus, abwegiger Unfug, ungezügelter Spekulation, barbarische Wollust, krankhafte Phantasie, bemitleidenswert primitiv, letzter Dreck, er leistet

Angstpsychosen Vorschub, er ist unfreiwillig komischer Thriller, blutrünstige Unterwertigkeit, Stil volliger Enthemmung, Alptraum eines perversen Erotomanen, Verrohungslektion, Komposition eigener unterwertiger Triebe und anderes mehr (H. Engmann).

Der Psychologie bietet sich hier ein recht ergiebiger Untersuchungsgegenstand an. Aber was ist zu untersuchen? Soll die Psychologie erforschen, welche Menschen solche Filme gerne sehen, soll sie Gefühle aufzählen, die eine Rolle spielen, soll sie erarbeiten, welche Figuren besonderen Schrecken und was vor allem Angst erregt? – Interesse an psychologischen Auskünften ist vorhanden; es fehlten jedoch im allgemeinen die Fragerichtungen, die Bezugspunkte, die methodischen

und theoretischen Zusammenhänge, die als ordnende Leitlinien dienen könnten.

Deshalb war es die erste Aufgabe der psychologischen Untersuchung, herauszuarbeiten, wonach überhaupt gefragt werden kann. Das Entstehen von bestimmten Gefühlen beim Ansehen des Vampirfilms oder die Beziehung zwischen den Gruselgeschichten und seelischen Regungen ist zunächst einmal nicht selbstverständlich, sondern muß erklärt werden können. Auch die Auffassung, Filmpsychologie betreiben bedeute, die Einwirkung des „objektiven“ Films auf das „subjektiv“ Seelische zu erforschen, ist nur eine Annahme. Denn eine Scheidung in Objektives und Subjektives widerspricht dem, was sich tatsächlich zeigt, wenn das Erleben der Film-

Die Filmpsychologie sucht die Bewegungsgestalt des seelischen Erlebens während der Filmvorführung zu analysieren, um die Rolle der Einzelerlebnisse oder -bilder im Ganzen zu erfassen. Eine „geheimnisvolle Kiste“ kann vorerst mal ein Jux-, aber auch ein Gruselgegenstand sein; es kommt ganz auf die Begleitumstände an, in denen sie uns begegnet. Erst im Hinblick auf das Ganze gewinnt sie ihren symbolischen Charakter. – Unten: Das Blut eines anderen belebt den Schatten (die Asche) des toten Grafen Dracula. Dracula kann so nur leben, indem er sich andere „aneignet“, indem er etwas von ihnen „nimmt“, indem er etwas von ihnen „hat“. Das ist ein Gleichnis, in dem sich das seelische Leben spiegelt. Der Vampirfilm erzählt dem Zuschauer nicht einfach eine äußere Geschichte, sondern versinnbildlicht seelische Grundprozesse: Er entwickelt die „innere Geschichte“ vom Haben und Aneignen und Angeeignet-Werden, vom Feststehenden und Sich-Auflösenden, von der hellen und dunklen Seite des seelischen Lebens. Die in diesem Filmbild gezeigte „Schwarze Messe“ zielt in der gleichen Weise auf eine Lösungsgestalt für vielfältige seelische Probleme wie alle anderen Rituale, die unsere Erlebnisse wandeln wollen.

zuschauer psychologisch untersucht wird. Es ist – psychologisch betrachtet in Wirklichkeit nicht so, daß auf der Leinwand eine objektive Schauerfigur erscheint und dadurch im Zuschauer ein subjektives Schauergefühl entsteht. Vielmehr kommt – während der Zuschauer den Film sieht – eine komplexe seelische Bewegung in Gang. Die Filmpsychologie ist daran interessiert, die Strukturierungen derartiger seelischer Geschehnisse genauso zu erfassen, wie sie sich während des Filmablaufs tatsächlich entwickeln.

Die üblichen Klischeebegriffe, wie Denken, Gefühl, Wille, Trieb, werden der Eigenart dieses Ganzen nicht gerecht. Von ihnen muß man sich trennen, weil sie höchstens vorwissenschaftliche und unzureichende Vereinfachungen darstellen. Statt dessen muß man das mit ganz eigenen Qualitäten ausgestattete Seelische in der ihm gemäßen Form beobachten und beschreiben. Reichtum und Fülle des seelischen Geschehens lassen sich allein in Gestaltbegriffen aufgreifen und erkennen. Deshalb kommt es entscheidend darauf an, sich klarzumachen, was hier unter „Gestalten“ zu verstehen ist.

Einen ersten und einfachen Hinweis kann das Beispiel der Karikatur geben: Eine anschauliche Gegebenheit – sagen wir ein Politiker – wird vom Karikaturisten auf eine „innere Form“ – einen Typus – bezogen; die wahre „Gestalt“ des Politikers enthüllt sich dann als Säuglingschwester, Polizist, lockende Sirene oder anderes. – Ein schon differenzierter Versuch, „Gestalt“ im hier gemeinten Sinne zu verdeutlichen, findet sich in Buytendijks Analyse des Tanzes: Im Tanz entwickelt sich eine Lebensweise, die den Körper des Tanzenden einbezieht und erlebbar macht. Ihre „Gestalt“ entfaltet sich in der Verlaufsform des Tanzens. Man kommt in Schwung, in eine Bewegung hinein, und diese Bewegung führt zu mannigfachen

polaren Erlebnissen, die man abbremsen, auffangen, einbeziehen oder weiterentwickeln kann; man reagiert auf die Wiederkehr der Musik, man wartet, daß die Musik weitergeht, und so fort. Dabei entsteht eine „gestaltthafte“ Hierarchie mit bestimmten Betonungsstellen und Wendepunkten. Der Tanz demonstriert, daß das Seelische erst „da“ ist, indem es geschieht.

Die konkreten seelischen Gestalten fassen Verschiedenartiges zusammen, wie sich beispielsweise beim „Tischlein-deck-dich“ zeigt: es ist eine seelische Gestalt, die Bestimmenkönnen, Habenwollen, Ausbreitung des Paradieses umfaßt. Der Mensch in unserer Zivilisation gewöhnt sich daran, viele geschichtlich gewordene Gestalten als verbindlich und sicher anzusehen. Die technische Umwelt wirkt so in Gestalten mit, die dann Leitlinien gewinnen, wie „Die Welt ist berechenbar“ oder „Es gibt keine Zufälle“ oder „Ein Gegenstand kann nicht einander ausschließende Qualitäten besitzen, gleichzeitig weiß und schwarz sein“ oder „Etwas kann nicht jahrelang zerstört und dann plötzlich wieder funktionstüchtig sein“.

Dem Betrachter des Vampirfilms stellen sich aber gerade diese verbindlichen Gestalten in Frage; sie werden unsicher, indem – wie schon gesagt – eine komplexe seelische Bewegung in Gang kommt. Ihre oft unbestimmten Anfänge werden abgewandelt durch Fremdartiges, woraus ungeahnte Zerstörungen entspringen können; Ungewolltes und doch Faszinierendes, Unerhörtes und nie Gesehenes tritt zutage und setzt sich fort. Was sich für den Zuschauer dabei als seelische Gestalt herausbildet, während er mit dem Vampir zu tun hat, ist die Grundlage für Erlebnisqualitäten, wie Entsetzen oder Befriedigtsein, und ist auch die Grundlage für die Nachwirkung des Films.

Fast in jedem Vampirfilm kommen bestimmte Elemente vor: die Reise,

Morde, ein Keller, eine Kiste, Sexuelles, das Aussaugen. Das sind jedoch keine festen Symbole, die automatisch auf den Zuschauer wirken. Vielmehr werden sie zu etwas, das dem seelischen Geschehen Form gibt, erst aus der Gesamtbewegung und ihren Gestaltbildungen. Das seelische Geschehen gewinnt sein Gesicht durch eine vereinheitlichende Produktion von Gestalten, die verschiedenartige Gestalttendenzen zusammenfassen in ständiger Bildung und Umbildung. Auseinandersetzung von Tendenzen und Gesamtbewegung halten sich gegenseitig in Gang.

Vorangetrieben wird das seelische Geschehen durch eine überschaubare Reihe von Grundtendenzen, wie Aneignung, Einwirkung, Ausbreitung, Anordnung: wenn der Zuschauer auf ein Angebot eingeht, erweitert er damit sein Haben und wendet sich von einem anderen Haben ab, wenn er sich auf eine feste Ordnung einläßt, wird er gezwungen zu Auslese, Einschränkung, Konsequenz. Die Gestaltbildung solcher Grundtendenzen erlebt der Zuschauer im Vampirfilm eindringlich, wenn „etwas“ auf ihn zukommt, ohne daß er etwas „machen“ kann, wenn etwas ihn „mitnimmt“, das eine bestimmte „Form“ erzwingt, wenn etwas ihn „lähmt“ oder im wahren Sinne des Wortes „anders werden“ läßt.

Es ist wohl aufgrund dieser hier skizzierten Erlebnisformen verständlich, daß zur Untersuchung des Filmerlebnisses recht komplizierte Interviews der Filmbesucher erforderlich sind. Der Interviewer muß in der Lage sein, die Filmbesucher zu einer genauen Beschreibung anzuhalten: er muß Zusammenhänge aufspüren, verfolgen und kontrollieren; er muß in der Lage sein, während des Interviewens von gestalthaften und gestaltbildenden Strukturen aus zu denken.

Bei unseren Untersuchungen zum Vampirfilm wurden mit Hilfe von 40 Interviews 9 Filme analysiert:

Augen der Angst (Peeping Tom), Nosferatu, Blut für Dracula (Prince of Darkness), Und vor Lust zu sterben (Mourir de plaisir), Bis das Blut gefriert (The Haunting), Schloß des Schreckens (The Innocents), Die Vögel (The Birds), Die Stunde, wenn Dracula kommt, Psycho.

Ein wichtiger Schritt der Filmpsychologie ist der Übergang von der Beschreibung zur Erklärung. Der Eindruck, den man aus der Beschreibung des Erlebens von Vampirfilmen gewinnt, muß genauer psychologisch analysiert werden. Dann zeigt sich nämlich, daß die entstehenden Gefühle zusammenhängen mit seelischen Erlebnisformen, die charakterisiert sind durch Störungen des alltäglich Vertrauten, durch Seltsamkeiten im Bereich der Sexualität, durch Verfremdungen im Bereich unserer Aktionsgestalten sowie durch Lähmungen im Bereich unserer Verarbeitungsmuster. Die gewohnten Formen des seelischen Geschehens werden durch den Film beunruhigt, und daraus ergeben sich entsprechende „Lust-Unlust“-Erlebnisse, Affekte, Verarbeitungen. Es scheint, als würden beim Vampirfilm Erlebnisformen entwickelt, die die üblichen Handlungsmuster mit dem Erleben ihres Versagens in neuen und anderen, komplexeren Gestalten zusammenbringen. Eine Art von Umdrehen oder Sabotage des seelischen Geschehens deutet sich an; das, was wir sicher und fest zu können glauben, gilt nicht mehr, und Tendenzen beginnen sich auszubreiten, die in den alltäglichen Formen eingeschränkt, verdrängt oder modifiziert sind.

Um zu einer Erklärung zu gelangen, die mit der Beschreibung des Erlebens in Einklang steht, sind wir bei unserer Untersuchung von der Beziehung zwischen zwei seelischen Grundtendenzen ausgegangen. Zwischen der Tendenz zum übersteigerten Ausleben wollen seelischer Regungen und dem Drang zur festen Form seelischer Geschehnisse kommt es im Alltag zu einem gestalthaften

Ausgleich. Im Hinblick auf den Vampirfilm war es für uns wesentlich zu erfahren, daß diese vertraute Beziehung beim Erleben des Vampirfilms verändert wird. Anders als im Alltag stehen sich beim Erleben von Vampirfilmen gegenüber die Erwachsenenwelt und die Märchenwelt (Verkehrte Welt), Alles-Können und Lähmung (Nicht-machen-Können), Erwachsenensexualität und infantile Sexualität, Bestimmtheiten und Unbestimmtheiten, Kontinuität und Diskontinuität. Das läßt sich aus der Beschreibung herausheben und dann überführen in eine Erklärung, die der vermuteten Spannung zweier Grundtendenzen entspricht.

Eine Analyse der ersten Schritte des Erlebens, das beim Film „Blut für Dracula“ in Bewegung kommt, kann das verdeutlichen. Der Film beginnt mit einer Prozession, in der ein Mädchen auf einer Bahre mitgeführt wird. Nur durch das Eingreifen eines Mönches wird verhindert, daß diesem Mädchen ein Pfahl durch die Brust geschlagen wird. Die Leute glauben nämlich, das Mädchen sei eine Hexe. Der Mönch trifft im Wirtshaus auf Reisende und unterhält sich mit ihnen über ein geheimnisvolles Schloß. Als die Reisenden im Walde von ihrem Kutscher allein gelassen werden, sehen sie dieses geheimnisvolle Schloß unerwartet vor sich.

Eine Kutsche ohne Kutscher, die plötzlich auftaucht, bringt sie in das Schloß, wo ein gedeckter Tisch wartet. Sie erblicken keinen Menschen und werden doch erwartet und bedient. Bei der Erkundung des Schlosses wird einer der Männer geheimnisvoll ermordet. Sein Blut leuchtet die Asche Draculas. Dessen Versuche, alle Fremden in seine Gewalt zu bringen, und deren Gegenmaßnahmen machen den Hauptteil des Films aus.

Der Zuschauer nimmt den anlaufenden Film nicht zur Kenntnis, wie er etwa das zur Kenntnis nimmt, was hier als Bericht abgedruckt ist.

Was er sieht, ist vielmehr eingebettet in den Aufbau tief bewegender, komplexer seelischer Erlebnisformen. Das drückt sich aus in der Intensität von Ahnungen künftigen Unheils, im Gefühl, man sei ausgeliefert im Hin und Her von Vermutungen und in heftigen Regungen, etwas „dagegen“ zu tun.

Der Beginn der Erlebnisgestalt bei „Blut für Dracula“ ist gekennzeichnet durch eine Entwicklung keimhafter Vorgestalten, die etwas mit Sexualität, Geheimnis, Tod und Leibnähe zu tun haben. Und das verdichtet sich in Richtung einer Gegenläufigkeit von Erwachsenenwelt und Märchenwelt. Besonders um die Frauen kristallisieren sich dabei Ahnungen künftiger unausprechlicher Möglichkeiten, um die Männer mehr die Hoffnung auf Wissen, Gegenwirkung, Gegenüber. Die Weiterentwicklung der Erlebnisgestalt bedeutet aufs Ganze gesehen eine Vertiefung der Unbestimmtheiten des Anfangs zu einander entgegelaufenden Tendenzen. Deutlich ist im Zuschauer ein Sträuben gegen das Kommende zu beobachten, aber zugleich auch eine Tendenz, sich in das Unvermeidliche zu fügen und bestimmte Dinge hinter sich zu bringen. So etwas wie eine Umkehr der Werte im Zuschauer wird an vielen Stellen spürbar; was sonst erwünscht war, schlägt um in Unerwünschtes, beispielsweise das „Tischlein-deck-dich“. Zugleich ist aber auch eine Lust an dieser Veränderung vorhanden, ein Fasziniert- und Gebanntwerden, ein Sichhindrängen zu Beängstigung und Gefährdung, zu Zerstörung und Auflösung, zu Magie und Verbotenem. Beim Ansehen von Vampirfilmen kommt eine andere Gestaltlogik zum Zuge, als sie im alltäglichen Verhalten zu beobachten ist. Gruseln hängt damit zusammen, daß die sonst vertrauten und sicher erscheinenden Gestalten unseres Erlebens unsicher und unzuverlässig werden. Das sonst begehrte Essen muß hinuntergewürgt werden, das sonst selbst-



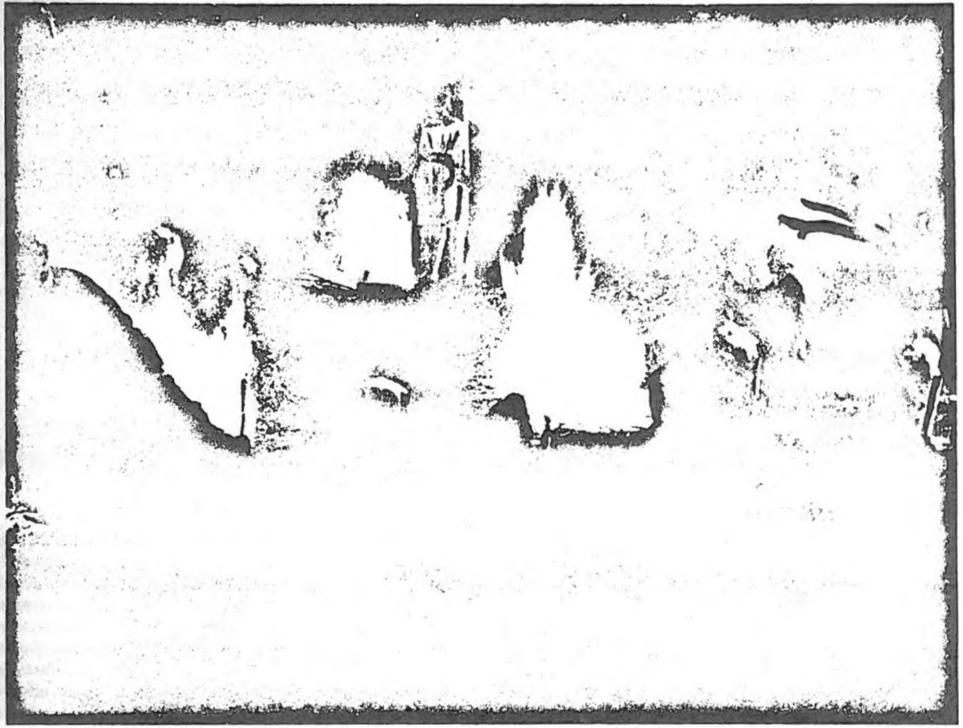
verständliche Umhergehen oder Sich-mit-etwas-Beschäftigten erscheint plötzlich gefährlich. Selbständigkeit wird zur Dummheit. Zugleich wächst aber dabei auch etwas aus, das im alltäglichen Geschehen eingeschränkt ist. Man ist dabei, wenn jemandem ein Pfahl ins Fleisch gehämmert wird, man ist dabei, wenn jemand ermordet oder vergewaltigt wird, man ist dabei, wenn das Vertraute unsicher wird oder wenn das, was wir sonst als gesetzhaft und fest ansehen, plötzlich nicht mehr das Geschehen regelt, wenn „andere“ Züge sich entfalten, die wir sonst nur ahnen. Alles vollzieht sich nach einer Ge-

staltlogik, die der Welt der Wünsche und der Märchen näherkommt als der Logik, die wir üblicherweise berücksichtigen. Das ist bedrohend und anziehend zugleich.

Für die Geschlossenheit der Erlebnisgestalten ist es wichtig, daß sich diese andere Logik aus einer Entwicklung des Filmgeschehens ergibt. Über Ahnung und Unentschiedenheit wandelt sich das Geschehen Schritt um Schritt in Richtung einer Gegenwelt. Es gewinnt Gestalt in der sich vertiefenden Erläuterung des Unheimlichen und Unerwarteten. Das, was hier beschrieben werden kann, weist hin auf die seelische Realität, und zwar so, wie wir sie uns

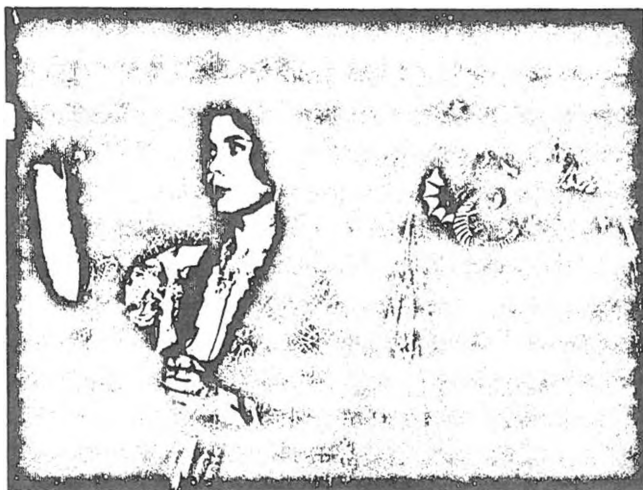
tatsächlich auch bei wissenschaftlicher Betrachtung vorstellen müssen. Unsere Überlegungen gehen davon aus, daß das Beschriebene die Eigenart des Seelischen erkennen läßt, nicht aber tradierte Klischees, wie Denken, Trieb, Wille, Gefühl, Subjekt und Objekt. Was als Problem und Erklärung angeführt wird, muß mit diesen geschilderten Zügen in Einklang stehen. Wird beim Vampirfilm davon gesprochen, hier stünden die Logik des „Wucherns von Gestalten“ und die Logik notwendig begrenzender Formen gegenüber, ist von solchen Erklärungs-gestalten die Rede.

Bei der Analyse anderer Vampir-



filme bestätigten sich unsere Annahmen. „Die Stunde, wenn Dracula kommt“ schildert die Rache einer als Hexe verurteilten Prinzessin, der zur Strafe eine eiserne Maske vor das Gesicht genagelt wurde. In diese Rache, die sich nach Jahrhunderten abspielt, werden zwei Reisende, die Nachkommen der Hexe und die Dorfbewohner hineingezogen. Zu Beginn des Films lassen sich beim Zuschauer Unruhe, Regungen gegen Unerwünschtes und Unerträgliches beobachten. Er ahnt, daß fremde Mächte Gewalt gewinnen können, und versucht das Sichtzeigende abzuwehren; er ist jedoch zugleich bereit, der Hexe eine ge-

Links: Wenn ein Film mit solchen Bildern beginnt, entstehen im Zuschauer Qualitäten wie: Fasziniertsein, Beunruhigtwerden, Verlockendes und Unerträgliches, Beteiligtsein und Sich-zurückziehen-Wollen. Dabei entwickelt sich eine charakteristische Gestalt des Erlebens – eine Art „Fassungslosigkeit“ – die über jede Trennung in „Äußeres“ und „Inneres“, „Wahrnehmung“ und „Gefühl“ hinausgeht. Bilder dieser Art sind nicht gleichzusetzen mit etwas „Objektivem“, zu dem wir uns „subjektive“ Gefühle und Gedanken machen; gerade hier ist es erforderlich, von der Sache selbst auszugehen und nicht nachträglich etwas hineinzutragen. – Oben: Das Filmleben entwickelt sich um anschauliche Gestalten, die die verschiedenartigen Tendenzen seelischer Grundgestalten produktiv zusammenfassen. Solche „bewegenden Bilder“ sind uns auch aus der Kunst und ihren Verkittungsformen bekannt. Sie sind Zusammenfassungen und Übergänge seelischer Bewegungen; sie können Anfang, Wendepunkt oder Abschluß der Erlebnisreihe zum Ausdruck bringen. Sie sind aber keine einfachen Reize an sich, sondern Verdichtungen, Lösungsangebote, Zeichen, Formeln, Verabredungen, in denen die vielfältigen seelischen Gestaltungsprozesse Form und Richtung gewinnen.



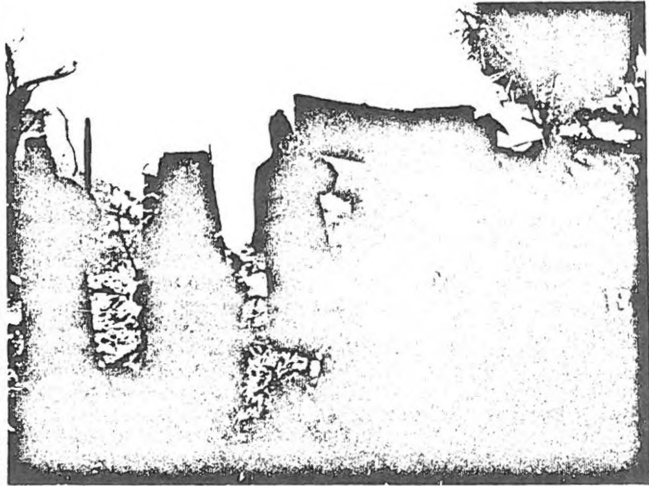
Oben links: Ein „wiederauferstandener“ Vampir überfällt ein „ahnungsloses“ Kind. Damit wird eine Keimform für die Gesamtentwicklung angesetzt, die nun in Gang kommt: Abhängen vom „Lichtschauen“, „Dunkeln“, „Unerwarteten“ scheinen sich zu bestätigen; was wir für sicher halten, löst sich auf, was wir machen, hat andere Konsequenzen, als wir dachten. – Mitte: Über ein Feld von Vernichtung schreitet das seelische Erleben – mit dem Helden – einer neuen und Beständigkeit versprechenden Form entgegen. – Rechts: Die Vampirfilme sind in ihrer Weise Durchhaltefilme; sie demonstrieren symbolisch die Notwendigkeit, unserer Freiheit eine Form zu geben, die anderen „im Grabe trägt“.

wisse Berechtigung auf Rache zuzugestehen. Der Sprung des Films über Jahrhunderte hinweg wird überhaupt nicht eigens vermerkt. Die Erlebnisentfaltung vertieft sich ohne Denkschwierigkeiten in der Gegenwart. Beängstigende Stimmung verbreitet sich, eine andere Welt erwacht. Da erste seelische Verarbeitungsansätze sich als wenig hilfreich erwiesen, kommt es zum Erlebnis von Ausgeliefertsein und „Fassungslosigkeit“.

Eine bewegte Atmosphäre beginnt sich auszubreiten, die Qualitäten hat wie gierig, sinnlich, sexuell, leidenschaftlich, archaisch, grauhaft, blutrünstig. Der Zuschauer wird durch Makabres fasziniert, in ihm entstehen Tendenzen, Unheimliches und Unberechenbares zu erleben, Absurdes und Rauschhaftes mitzuvollziehen und das Furchterregende als eine totale Ausbreitung zu verspüren. Von daher entsteht sogar eine Bereitschaft, noch größere Steigerungen hinzunehmen, noch härtere Dinge zu schlucken.

Dann allerdings, aus der Gestaltentwicklung während des Filmer-

lebens heraus, wird auch ein Punkt erreicht, wo die Unzuverlässigkeit und die Ungebundenheit zu stören beginnt. Es kommt zu einer Akzentverschiebung und zu einer Verstärkung der Gegenkräfte. Das äußert sich in dem Bemühen, nun auch die Regeln kennenzulernen, die mit der Macht der anderen Seite und der anderen Welt verbunden sind. Mittel und Gegenmittel geraten mehr und mehr in den Blick, der Zuschauer sucht nach Übersicht, und er sucht Konsequenzen zu erfassen. Schließlich arbeiten sich Grenzen dessen heraus, was nicht mehr in den Strudel hineingezogen werden darf. Die Wiederherstellung eines stabileren Zustandes wird mehr und mehr als dringlich erfahren. In dieser Phase wird die Gültigkeit von Formen und Normen wiederhergestellt; doch nun sind darin auch die Momente einbezogen, die sich erst im Verlaufe des Films als eigenartige Logik der Übersteigerung – als Hexenwelt, Magie, Kehrwerte der Medaille – herausgestellt haben. Unsere psychologische Analyse des Vampirfilms sucht Erklärungen zu



finden von Grundgestalten und Gestaltproduktionen, nicht aus nebeneinanderstehenden Vermögen oder Trieben. Auch von Gestalten aus ist es möglich, zur Erklärung des Ganzen in einer Reihe von Zwischenschritten vorzudringen und die Symbolik des Vampirfilms zu erfassen.

Zu den Zwischenschritten gehört der Aufweis spezifischer Grundzüge des Vampirfilms. Ein solcher Grundzug ist die Umgestaltung (Metamorphose) des uns Bedeutungsvollen; sie spielt sich hier ab zwischen dem Pol eines Versinkens in Traumrealitäten und dem Pol der Erfahrung einer sich immer wieder erneuernden Handlungsfreiheit. Einerseits löst sich alles Feste auf: hinter der Wand, im Keller sind Geheimnisse verborgen; im Vergangenen stecken Kräfte, die uns mitreißen; unsere Lebensordnungen müssen sich auf Entstellungen, Begierde, Mordlust einrichten. Andererseits werden unsere Initiative und Entschiedenheit, unser Verlangen nach freiem Raum und nach Reinigung von Besessenheit herausgefordert.

Die Gesamtgestalt der Erlebnisentwicklung wird ferner mitbestimmt durch die Ausbildung eines packenden Entwicklungs- oder Einübungsprozesses; er ist charakterisiert durch ein Erleben von Qualitäten, die den Qualitäten der Dingwelt analog sind. Im Vampirfilm sind wir beteiligt bei Materialisierungsprozessen genauso wie beim Schwinden und Vergehen des Fleisches von Menschen und Dingen. Wir werden einbezogen in Vergänglichkeit, in Änderungen, in Verfall und spüren so, daß wir auf schwankendem Boden stehen. Es kommt zu einer Umkehr des Vertrauten, zu einer Veränderlichkeit, in der sich andere Realitätsprinzipien durchsetzen, als wir sie aus unserer Tageswelt kennen.

Damit treten auch andere Prozesse der Wirklichkeitsbeziehung auf: im Ekelhaften, Perversen, Morbiden, in Schmarotzertum und Auflösung, in einer Umkehr des Vertrauten und Unvertrauten wird anderes als das uns bisher Bekannte zu dem, was wir haben. Von hier aus erhält alles andere Akzente, jeder Schutz ist in Gefahr, jedes Gesicherte kann zur

Überraschung werden, jedes Signal kann uns täuschen.

Das alles wird jedoch nicht einfach passiv hingenommen, sondern ist in mannigfache seelische Organisationsprozesse einbezogen; und damit wird ein weiterer Grundzug sichtbar. Das seelische Geschehen wird durchgliedert von Organisationsformen. Auch beim Gruselfilm sind verschiedene organisierende Gestalten zu beobachten. Es ist sogar wesentlich, daß hier verschiedenen Einordnungsgestalten um die Macht kämpfen, jede mit bestimmten Konsequenzen, mit Hierarchien der Über- und Unterordnung, mit Ausgliederungs- und Differenzierungsmöglichkeiten.

Im Typus des Vampirischen verdichten sich unüberschaubare Gefahren und Möglichkeiten; wenn wir diesen Typus einmal aufgespürt haben, erarbeiten wir uns zugleich jedoch auch einen festen Anhaltspunkt, von dem aus wir das Geschehen weiter vorantreiben und ordnen können. Insofern liegt in den Filmen, in denen Gestalten wie Dracula deutlich herausgestellt wer-

den, durchaus eine Unterstützung der Ordnungsgestalten vor, die uns das seelische Leben erleichtern helfen. Weil das in Filmen wie „Das Schloß des Schreckens“ – nach H. James’, „The turning of the screw“ – nicht möglich ist, werden solche Filme vom Publikum stärker gemieden. Im Heraustreten abgehobener Gestalten wie der Vampir geben wir den unanschaulichen Formen und Tendenzen des seelischen Geschehens einen Anhalt, um den sie sich kristallisieren und von dem aus wir auch eine gewisse Distanz und Ordnung in das eigene Erleben hineinbringen können.

Im Vampirfilm gewinnt die „andere Seite“ des Seelischen eine feste Form: sie verhilft Unausgesagtem zum Ausdruck und bietet Zeichen, System, Muster für das sonst Ungeformte an. Das erleichtert eine Gegenüberstellung, verschiebt allerdings auch die Probleme, indem es sie zu handlich macht. Der Vampirfilm erscheint als ein Versuch, sich von unbekanntem Seelischen ein Bild zu machen, eine Formung des Formlosen anzustreben und dadurch eine Auseinandersetzung zu ermöglichen. Form erweist sich als nötig für seelisches Geschehen; selbst die Tatsache, daß jede Form unzureichend ist, braucht wieder eine Form, um seelisch wirksam zu werden.

Auf seine Weise trägt damit auch der Vampirfilm zur Entfaltung seelischer Probleme und Formen bei. Er übernimmt Funktionen, die einst dem Teufel zugeordnet waren. Die Organisation verhilft dazu, die dunkle und die helle Seite wie zwei Typen nebeneinanderzustellen und miteinander zu vergleichen.

Wir erleben beim Vampirfilm die Entfaltung eines bestimmten Schicksals unseres aktuellen seelischen Geschehens. So etwas wie ein Geschick des Erlebens zeichnet sich ab durch einen Kampf von Gegenkräften, der im Sinne der Festsetzung endet, die uns als wichtig erscheint. In der Vampirgestalt, die als auflösend und auflösbar erscheint, konzentriert sich

das Dunkle, Makabre, Hintergründige, Unglaubliche, das „Hintenherum“. Die Abwehrmaßnahmen verdichten und erweitern sich demgegenüber um Züge wie Licht, Kreuz, Aufklärung, „Volksbewegung“, Erlösung und Wirksamkeit der Selbstbestimmung. Indem die Gegensätze sich in einem geschichtlichen Prozeß abklären, vertieft sich die Entwicklung des Seelischen auf einen Erlösungsprozeß hin, der eine Wirksamkeit gegenüber den Mächten der Finsternis einschließt.

Wenn man diese Zusammenhänge zu verstehen sucht, muß man berücksichtigen, daß das, was hier auffällig auseinander und nebeneinander tritt, in allen Formen des Seelischen eine Rolle spielt. Das Seelische lebt in Gegensatzeinheiten. Verwandlung, Zusammenwirken von Verschiedenem ist Voraussetzung für die Gestaltbildung. Aber im allgemeinen wird uns die Gestalt, die diese Züge vereinheitlicht und zusammenfaßt, deutlicher als die verschiedenartigen Momente, die sich in den Gestalten ergänzen. Im Vampirfilm ist das anders; daher ist der Vampirfilm auch für die Hypothesenbildung der Psychologie ein interessanter Ansatzpunkt.

Was hält nun die verschiedenartigen durchgängigen Züge beim Vampirfilm als strukturierendes Prinzip zusammen? Wir kommen an den Kern heran, wenn wir uns klarmachen, daß etwas wie eine umfassende „Perversion“ in Gang gebracht wird.

Die seltsamen Paradoxien des seelischen Geschehens sind im allgemeinen nicht auffällig; in Gestalt und Umgestaltung treten sie zugunsten vereinheitlichender Formenbildungen zurück. Hier aber werden sie in Richtung Perversion spürbar: die üblichen Formen seelischer Verhaltens- und Erlebensweisen kehren sich um, Akzente werden verändert, Gewichte verschoben sich.

Die Paradoxien, die vom Gesamtcharakter der Perversion aus akzentuiert werden, zeigen sich in mehreren Momenten. Im Vampirfilm sto-

ßen wir einmal auf den Zug des Unheimlichen, wie ihn Freud beschreibt. Das einst Heimliche wird gefährlich; was wir einst in der Kindheit für möglich hielten, dann aber in der Entwicklung des Seelischen als unmöglich erkannten, scheint sich auf geheimnisvolle Weise dennoch zu bestätigen. Die infantilen Welten werden neu belebt.

In einer erneuten Umkehr des Ganzen aber zeigt sich dann die damit verbundene Doppelwertigkeit wiederum in anderer Richtung entwickelt; es treten Umschlagmöglichkeiten ins Komische auf; in der notwendigen Verfestigung des zunächst Ungeformten, in der Ausbildung von Konsequenzen der Formenbildung entsteht die Möglichkeit, das Ganze abzuwerten, aus einer Distanz zu sehen und in Formen der Karikatur zu überführen. Zur Richtung auf Perversion gehört auch, daß die Wirklichkeit paradoxerweise spürbar wird in der Begegnung mit Verwesendem und Verfallendem. Das widerspricht dem Klischee, nur das besonders Schöne und Anziehende könne uns in Verwirklichungsprozesse einbeziehen, die uns die Natur und die Dinge deutlich machen. Intensiviert werden kann ein Wirklichkeitserleben auch in der Perversion des üblichen Erlebens, die uns das, was ist, deutlich macht von Ekelhaftem, von Zerstörerischem, von Unfestem und Verfließendem her. Die Bereiche, aus denen solche Erfahrungen erwachsen, sind anderer Art als die, die uns sonst zugänglich sind.

Perversionen liegen ebenso vor in der Umkehr unserer Beziehungen zu Freiheit und Gebundenheit oder in der Erfahrung des Bedrohseins durch Auflösung und Tod, mit der zugleich eine Legitimierung von Todeswünschen verbunden ist, die wir gegen dieses Bedrohende richten können.

Auch das Verhältnis von Aberglaube und Realitätsprinzip wird umgekehrt. Das Realitätsprinzip muß einer Realität des Aberglaubens

weichen, und im Laufe der Erlebnisentwicklung erfährt diese Beziehung eine Steigerung. Das Realitätsprinzip kann sich nämlich hier nicht ohne einen Gegenaberglauben durchsetzen. Eine Abhilfe ist nur möglich in einer Form, die sowohl das Realitätsprinzip als auch den Aberglauben berücksichtigt.

Eine ähnliche Perversion zeigt sich in der Begegnung mit in unserer Kultur Verbotenen, wie Sexualität, Mord, Perversion im engeren Sinne. Dieses Verbotene wirkt sowohl gegen als auch für Erlebnisendenzen des Zuschauers. Die Erlebnisform des Vampirfilms baut sich auf in einer Begegnung mit Geahntem, Verdrängtem, - einat - Gewünschtem und zugleich Befürchtigtem. Ihre Entwicklung wird weitergeführt mit Gegenmaßnahmen, die eigentlich ebenfalls in unserer Kultur als primitive Form anzusehen sind: kompletten Destruktionen, Aktionen wie Zerstören oder Bannen. Hierzu wird oft auch das Christliche eingesetzt, gebraucht und mißbraucht. Der Zuschauer erlebt Formen der Schwarzen Messe mit der Anrede „Meister“ für Dracula; Verwandlung von Ache und Blut in einen Geist; rituelle Opferung; Erlösung durch Pfählen mit Holzpfählen und ähnliches. Das Erleben sträubt sich gegen diese tabuierten Formen, die es mitvollziehen kann, und bleibt zugleich doch in ihrem Bann. Es wehrt den Mißbrauch ab und benutzt doch in ähnlicher Weise Anhaltspunkte als Gegenzauber.

Dabei wird dem Christlichen das Wissenschaftliche zur Seite gestellt. Beides wird dämonisiert und soll zur Entzauberung der Dämonen beitragen. So entsteht eine Sonderwelt zwischen Aberglaube und Realitätsprinzip, und nur aus dieser Sonderwelt erlebt man das Bedrohende und Perverse als zerstörbar. Die Erleichterung am Ende des Films, die aus der Bedrückung des Erlebens herausführt, ist keine vernunftgemäße Erleichterung, sondern eine Erleichterung durch ein Prin-

zip, das auf vernunftgemäß nicht erfassbare Züge aufbaut und das sie zu handhaben weiß. Diese Endphase der Formenbildung des Erlebens führt uns heraus aus der Spannung zwischen Lähmung und Alles-Können und der Spannung zwischen Willen und Gegenwillen: Einerseits konnte das Gute siegen, andererseits konnte der Filmbesucher erfahren, was er an Bösem aushalten kann.

Das Gemeinsame der verschiedenen Aspekte von Perversion im Vampirfilm tritt zutage - was sich schon bei der Beschreibung andeutete - im Gegeneinander zweier grundlegender Gestalttendenzen. Das Seelische erweist sich als Formenbildung, die einerseits immer Bezug nimmt auf Notwendigkeiten, Identität, Zusammenhang, Abgehobenheit, Begrenztheit. Diesen Formnotwendigkeiten stehen Ausbreitungstendenzen seelischer Qualitäten gegenüber. Ihnen kommt der Charakter des Wucherns zu, des Übersteigerns, des alles Überschreitens. Die Gestaltbildungen des seelischen Geschehens haben etwas an sich, das in Richtung Maßlosigkeit, Allmacht, Ungezwungenheit und Schrankenlosigkeit geht. Man gewinnt den Eindruck, seelische Einheiten verlören ihre Beziehung auf die Notwendigkeiten der Formenbildung im ganzen zugunsten ihrer Eigenlogik.

Diese Eigenlogik läßt sich als Hinweis auf Züge des Vampirfilms bestimmen, die zusammenhängen mit Faszination durch Formlosigkeit, mit Enthebung, Unberechenbarkeit, mit Sog, Ausleben, mit dem Genießen der Willkür, mit der Erweiterung des Genusses in Bereiche hinein, die sonst verschlossen sind. Dieses Ausleben umfaßt Züge, in denen bestimmte Identitätsbeziehungen verlorengehen und in denen die Notwendigkeiten praktikabler Formen aufgehoben werden. Das Aufgehen in anderem, die Allmacht, die Befreiung von Zwang, Mühen, Anstrengung - dieses Zauberrische ist etwas, das uns die Eigenlogik verdeutlichen kann.

Der Formzwang, der dem entgegenwirkt, wird seinerseits spürbar in den Phänomenen der Abwehr, des Ignorierens, der Umdeutung, der Verarbeitung, Weiterführung, Absicherung. Wir spüren, daß Form notwendig ist auch in Gefühlen der Beunruhigung, in Erlebnisformen, in denen wir uns auf etwas gefaßt machen, in Herausforderung, Stabilisierung, Grenzziehung, im Verspüren von Notwendigkeiten des Könnens.

Auf diesem Hintergrund kann man sagen, daß - psychologisch betrachtet - die Vampirfilme Durchhaltefilme sind; sie machen seelische Realitäten von „Perversionsmöglichkeiten“ her spürbar und demonstrieren in einem die Notwendigkeit, unserer Freiheit eine Form zu geben. Wir gehen durch etwas hindurch - mit dem Wissen, daß es ein Ende gibt. In den meisten Fällen bringt dieses Ende einen „Sieg“, offenkundig in „Blut für Dracula“, verschleiert bei Hitchcock, ironisiert bei Vadim. In der Entwicklung wird die „andere Seite“ deutlich und zugleich die Notwendigkeit, damit - mit jeder anderen Seite - fertig zu werden.

Jetzt können wir auch unsere ersten Fragen genauer beantworten. Was wir an Gefühlen beobachten können - Angst, Schauern, Ekel, Ahnung, Zusammenziehen -, sind Erlebnisqualitäten, die uns die Gestalt der eben geschilderten Entwicklung erleben lassen. Wenn wir durch Makabres fasziniert werden, hängt das mit unserer Tendenz zur Ordnung sowie unserem Ahnen von Notwendigkeiten des Verfehlens und des Zerfalls zusammen, die in einem Auflösung und hautnahe Aufforderung zur Wandlung sind. Die Schreckensgestalten und die Symbole markieren demgegenüber Haltepunkte einer Regulierung seelischer Gestalten; sie können sowohl das Gefüge unserer Erlebnisgestalten als auch eigentümliche Gesamtqualitäten versinnlichen, festlegen und in Bewegung halten.