

SONDERDRUCK AUS

JAHRBUCH FÜR ÄSTHETIK BAND V • 1960

Zur Psychologie des Filmerlebens

VON WILHELM SALBER

Ein Beitrag zur Psychologie des Filmerlebens muß zwischen zwei Möglichkeiten wählen. Entweder kann er die vorliegenden Aussagen sammeln und zu ordnen suchen. Oder er kann sich um Einsicht in „notwendige“ Zusammenhänge in einem umgrenzten Bereich bemühen.

Da Ansätze zu einer in sich geschlossenen Filmpsychologie fehlen, ließe das Sammeln und Ordnen hinaus auf ein Gruppieren um „Fragestellungen“ und um „Gegensätze“. Eine klare Aussage zur Psychologie des Filmerlebens ergäbe das nicht. Selbst zutreffende Einsichten und Beobachtungen wären nur schwer einzuordnen. „Erlebnisdrang“, „Passivität“, „Reizüberflutung“, die alten „Vermögen“, die beim Filmerleben beschäftigt sein sollen, und was sonst noch angeführt wird — das alles liegt auf so verschiedener Ebene, daß hier nicht zu ersehen ist, wie das Filmerleben „funktioniert“.

Gerade das wird aber angestrebt, wenn man sich für die andere Möglichkeit entscheidet: eine Psychologie, die auf eine seelische „Konstruktion“ hinweist, von der Filmerleben in seiner Eigenart letztlich zusammengehalten wird. Um eine solche Psychologie soll es denn auch im Folgenden gehen. Selbst auf die Gefahr hin, daß dabei nur ein paar Hinweise zustandekommen und nur eine besonders „ausgezeichnete“ Art des Filmerlebens diskutiert werden kann.

So wie das Problem jetzt liegt, bleibt auch nicht viel anderes übrig. Die Psychologie hat sich bisher nur wenig mit den kompletten Erlebniszusammenhängen beschäftigt, die sich über eine ganze Stunde und mehr erstrecken. Wenn sie das bisher tat, dann, um bestimmte Konturen des Geschehens zu verfolgen, etwa das Erreichen eines Zieles, das Zustandekommen von Leistungen, die Veränderung eines Anspruchsniveaus oder der energetischen Besetzung. Eine Psychologie jedoch, die ihr Prinzip der „Ganzheit“ ernst nimmt, kann auf die Dauer nicht darauf verzichten, sich mit den „kompletten“ Erlebnissen zu beschäftigen, die sich zusammenhängend längere Zeit hinziehen. Und

zwar mit allem, was in diesen Werdegängen eigentümlich „darin“ ist. Will die Psychologie nicht wie die vergangene Kunstpsychologie das Erleben in Einzelstücken präparieren oder in Gefühlsergüssen über die Ganzheit schwelgen (Stern), muß sie versuchen, die eigentümlichen Gesamtqualitäten des Erlebens von Bildern und Filmen in den Griff zu nehmen. Am besten geht das von einer grob formulierten Frage aus: „Was macht das Erleben beim Film?“ oder „wie wird das Erleben gemacht“? Weiter: gibt es so etwas wie das Filmerleben? Was kommt bei den Erlebnissen den einzelnen Filmen gegenüber ins Spiel, was setzt da ein, worauf bezieht es sich? Von solchen Fragen geleitet, bestimmt die Suche nach der „Konstruktion“ des Filmerlebens stets das Erfassen seiner Ganzheit und ihrer Züge. Diese drei Grundprobleme der Ganzheit, ihrer Züge und ihrer Konstruktion muß man immer wieder angehen. Beim festgelegten Hintereinander des Filmerlebens lassen sie sich leichter als beim Bilderleben verfolgen, auch, weil der Film nicht wie das Bild — wenigstens vorläufig — immer wieder dazu verführt, auf Kunst zu sprechen zu kommen.

A. DIE GANZHEIT DES FILMERLEBENS

1. Ganzheit und Werden

Was man sich unter einer Erlebniseinheit von mehr als einstündiger Dauer psychologisch vorstellen kann, erläutert vielleicht am ehesten der bewegte und bewegende Vorgang des Entschlusses. Sein Hin und Her, das Für und Wider hält uns in Atem, erregt und bedrängt uns. Nicht eher läßt diese Erlebnisganzheit des Sich-Entschließen-Müssens den Menschen aus ihren Klammern, als ihr Problem so gewandelt ist, daß neue Erlebnisse möglich werden und sich anschließen können.

Nun ist das Filmerleben keinesfalls einem Entschluß gleichzusetzen. Atmosphäre und Form sind deutlich unterschieden. Da das Gegeneinander möglicher Handlungen im Entschlußprozeß aber das bewußte Erleben wachruft, kann man sich an ihm klarer vergegenwärtigen, was ein seelischer Prozeß ist, der längere Zeit hintereinander das Erleben beansprucht. Die Analyse des Entschlußvorgangs zeigt, wie ein Spannungsbogen das seelische Geschehen zwischen Beginn des Prozesses und seinem „erfüllenden“ Ausgang (Husserl) umgreift. „Spannung“ heißt hier nicht spannend; damit ist nur ausgesagt, seelische Energien seien durch die Erlebnisganzheit gebunden und geschrieben dem Fluß des Erlebens eine Richtung vor. Der Spannungszustand

bleibt wirksam, solange die Forderungen des Anfangs-Problems nicht genügend erledigt sind (Lewin); bisweilen auch die Forderungen, die sich im Laufe des Geschehens „verselbständigen“ und eine neue Ganzheit anbahnten.

Daß ein solches Verselbständigen möglich ist, verrät allerdings, die Spannung sei nicht recht zu verstehen ohne einen „bedeutsamen“ Gehalt (Rothacker). Denn das Überhandgewinnen eines „neuen“ Gehalts ist dem Entstehen neuer Ganzheiten stets verbunden. Die auftauchenden Handlungsmöglichkeiten beim Entschließen konkretisieren häufig zwei Entwürfe, einen bestimmten Gehalt oder sein „Problem“ stilgerecht zu bewältigen, beide Entwürfe belebt von einem nur erfühlbaren, nicht im Letzten zu begründenden „Ich“. Mit Hilfe der beiden Entwürfe wird der Gehalt so lange umgebildet, bis er die Gestalt gefunden hat, die ein Fortführen des seelischen Lebens dem Stile des „Ich“ entsprechend zu verbürgen scheint. Der Gehalt wandelt sich über lockende Bilder, im Ausmalen bestimmter Formen des Tuns (Augustinus), in beispielhaften Stimmungsverläufen oder in ähnlichen aktuellen „Analogien“, die die beiden Entwürfe dem Entfalten von Richtungstendenzen bieten. Daher trifft es nicht zu, wenn von zwei „Welten“ gesprochen wird, die im Entschließen aufeinander stoßen. Beide Entwürfe werden als „ich-nah“ aufgerufen und jeder für die Weitergestaltung der Ganzheit und ihres Gehalts verwendet. Bis die eine ganzheitliche Durchgestaltung, der Entschlußprozeß, beendet ist, weiß man ja gar nicht, welches der passende Entwurf ist. Aus der Ausgangslage des einen ambivalenten Gehalts entwickelt sich im erlebten Hin und Her seine Endgestalt.

Diese Entwicklung, das ist Ganzheit im Werden, kennzeichnet ebenfalls den Entschluß. Wie eine Ganzheit wird und wie eine Entwicklung Verschiedenartiges durchzieht, verdeutlicht jedoch besser als der Entschluß das Phänomen des Tagtraums. Malt der Tagtraum auch nicht immer die „andere“ Seite in gleicher Weise aus wie der Entschlußvorgang, so tritt dafür im Tagtraum die einheitliche Entwicklung und ihr Werden überzeugender heraus. In dieser Entwicklung formiert sich eine Richtung, deren Gehalt, „Problem“, „Stimmung“ oder was immer man als Vereinheitlichendes nennen will, mehr und mehr auf eine Linie „Von-Weg“ und „Hin-zu“ gebracht wird. Die Materialien des Tagtraums werden ständig bearbeitet und korrigiert, um diese Linie „richtig“ herauszubringen. Wer solche Tagesphantasien erdenkt, kommt auf abweichende Punkte zurück und präzisiert sie,

steigert sie. Unverkennbar werden beim Prozeß eines Tagtraums — und ähnlich beim Entschluß — unumgängliche Widerstände in das durchgehende und vereinheitlichende Umbilden einbezogen als Positionen, die eigenen Regungen zu klären.

Spannung, Gehalt und Entwicklung kommen auch dem Filmerleben zu. Verglichen mit anderen seelischen Prozessen stellen diese Züge nichts besonders Eigentümliches für das Filmerleben dar, wohl aber eine Grundtatsache für einen solchen langdauernden Prozeß. Vorweg weist das Beispiel Entschluß und Tagtraum zugleich ein Vorurteil ab. Eine Psychologie des Filmerlebens braucht nicht notwendig in den Kategorien des Spiels und Gegenspiels zu denken. Auch in Gegensätzen vermag sich eine einheitliche Entwicklung voranzubewegen. Was sich am Ende des Entschlußvorgangs als das „Andere“ erweist, wird genau wie das, was nachher als mir Eigentümliches feststeht, vom Ich durchlebt. Eine ähnliche Gesetzlichkeit bedeutet daher auch beim Filmerleben nichts Außergewöhnliches. So sind die „Bösen“ bisweilen nur Stufen in der Entwicklung eines „immer besser“ werdenden; ein andermal kann der Zuschauer in den „Bösen“ eine gegensätzliche Position des „Sich-Verbessernden“ erleben, wobei er in der einen Position darf, was er in der anderen nicht darf. Dennoch kommt es zu keiner Spaltung.

Diese Zusammenhänge ergänzen und unterstreichen die Tagtraumphänomene, in denen Taten und Reden anderer Menschen unsere eigene Erhöhung oder Erniedrigung sind, ohne daß das ausdrücklich festgestellt werden muß. Hier lebt die Entwicklung unserer eigenen Gehalte durch die anderen hindurch, während sie beim Entschluß durch das — vom Ende her betrachtet — „Andere“ mitgestaltet wurde. Entgegengesetztes kann eng „verwandt“ und Fremdes Ausdruck des Eigenen sein; das ist seit Freud nicht mehr zu bestreiten. Wenn dabei das „kann“ betont wird, dann deshalb, weil im vorliegenden Umriß einer Filmpsychologie nur anhand einer Form des Filmerlebens unter anderen auf Momente des Filmerlebens hingewiesen wird.

2. Das „Mehr“

Nun ist ein Mißverständnis abzuwehren. Dem Filmerleben Spannung, Gehalt, Entwicklung zuerkennen, könnte bedeuten: das Erlebnis einer spannenden Geschichte, die zum „Siegen“ oder „Sich-Kriegen“ führt, sei charakteristisch für das Erleben im Kino. Aber ein

Blick auf den Tagtraum erweist diese Auffassung als oberflächlich und ungenau. Wir fabeln nicht wunderbare Geschichten, einen „dream of glory“ um ihrer selbst willen. Aus ihnen ziehen wir „mehr“: eine Entfaltung unserer Wünsche und Ängste, eine Stimmung, eine Steigerung unseres Lebensgefühls, die Entwicklung eines Gefühls-Rausches. Das nach Art von Inhaltsangaben erzählbare Geschehen ist, psychologisch gesehen, unwichtiger als dieses Etwas, das Tagtraum und Film über ihre story hinaus „mehr“ haben. Dieses „mehr“ ist durch seine sich wandelnden Stimmungsqualitäten gekennzeichnet, es ist aber auch an der Art des Erlebnisaufbaus und in der Form der Entwicklung des Gehalts zu erkennen. Ihm paßt sich die Gestaltung der Daten beim Tagtraum an, wenn von der Stimmungsführung aus präzisiert, neu entworfen wird, gesteigert und gemindert. Während beim Tagtraum gerade diese Korrekturen, die das Werdeganze stärker in bestimmter Richtung verdichten, die Art des „Mehr“ beleuchten, sind es beim Film die Züge, die von einer Position in die folgende transformiert werden durch Zuordnung, Wandlung, Steigerung, Verdichtung.

Das „Mehr“, das die Filmerlebnisse „ganz macht“, zieht sich durch die Erlebnisfolge hindurch. Es steht nicht irgendwo für sich isoliert wie ein König auf dem Schachbrett. Der Zuschauer erwartet daher Verweise und greift selber vor; die Art des Filmerlebens bedingt eine „rhythmisch“ sich immer wieder aufgreifende Entwicklung der Ganzheit. Denn der Film führt, ohne den Zuschauer eingreifen zu lassen. Das ist anders als beim Tagtraum. Die Werdeganzheit des Filmerlebens und ihr „Mehr“ baut sich gleichsam „aktualgenetisch“ (Sander) auf. Oft gibt schon der Vorspann, entsprechend von Musik begleitet, die Stimmung des ganzen Entwicklungsprozesses keimhaft vorweg. Den Gang eines Menschen in ein vielfach vergittertes Gefängnislabyrinth (Tor zur Hölle) oder Ritter, Flammen, Schwerter und Posaunen (Kreuzritter). Höhepunkte der Entwicklung wurden in frühen Filmen häufig durch stimmungshaltige Meereswellen, Wolkenballungen, welkende Blumen, die vordergründig gesehen „sinnlos“ einmontiert waren, auf die Eigenart der Erlebenganzheit bezogen. Das Ende des Films bringt bisweilen ähnliche Bilder wie der Anfang; aber infolge der Wandlungsprozesse haben sie dann eine ganz andere seelische Bedeutung.

Was ist das werdende „Mehr“? Um nicht direkt unter die Psychologen zu geraten, hierzu ein Zitat aus R. Clairs „Vom Stummfilm zum Tonfilm“: „Ein im Zeichen des Verlangens konzipierter Film muß dem

mit diesem Gefühl vertrauten Publikum gefallen. In ‚Heimkehr‘ steht Liebesverlangen für die Einheit der Handlung. Angefangen vom ersten Bild, wo zwei Gefangene von einer fernen Frau sprechen, bis zu jener packenden Szene, in der der Zurückbleibende begreift, daß er die Frau des andern besitzen wird, ist das Verlangen in einem Maße gegenwärtig, daß der feinfühligte Zuschauer peinlich berührt wird... Diese Tragödie des unbefriedigten Verlangens mit ihren ungemachten Betten und schönen Frauenarmen ist von grandioser und keuscher Sinnlichkeit.“ Ähnlich bemerkt Sadoul, „Caligari“ sei weniger ein Mensch als eine Gemütsstimmung. Balazs hat schließlich seinem Werk ein ganzes Kapitel angefügt, in dem er bestimmte Motive des Kleinbürgers als Grundlage der Filmproduktion aufzudecken sucht.

Mit diesen Feststellungen des Regisseurs, des Filmhistorikers und des Filmtheoretikers ist man schon mitten in der Motiv-Psychologie. Sie handelt von den Beweggründen des Erlebens, von komplexen, gefühlsbetonten Ganzen, die bedeutungsschwere Entwürfe — oder „Probleme“ — des seelischen Geschehens beinhalten. Abgrenzend gegen eine einseitige Triebpsychologie kann man von motivierenden „Komplexen“ (Lewin, Werner) sprechen; es ist nicht einzusehen, daß von „Komplexen“ nur bei „verdrängten“ Problemen oder Entwürfen die Rede sein soll. Ein motivierender Komplex kann sich wandeln und dennoch das Einende sein. Von solchen gefügekraftigen Komplexen — seelischen Spannungssystemen aus bedeutsamen Gehalten — wird die Bewegung und der Aufbau des Filmerlebens getragen.

Um ihre Wirksamkeit zu verstehen, ist allerdings noch einiges zu erläutern. Zuerst einmal, daß die Rede von Motiven nicht auf die banale Tatsache deutet, die Akteure des Films handelten aus Motiven und der Zuschauer bemerke das. Das wäre wieder ein vordergründiges Erfassen. Die Verbindung des „Mehr“ mit Komplexen besagt demgegenüber, es handle sich dabei um Komplexe des Erlebenden selbst. Zum anderen wird betont von einem Gefüge des Komplexes gesprochen, weil die entscheidende Rolle im Filmerleben ganzheitlichen „Stilen“ oder Entwürfen zufällt, nicht aber einem Haufen von Strebungen. Eine Strebungslehre helfe ja auch, Erlebnisabläufe, die über eine Stunde dauern, zu vereinheitlichen. Die Rolle des „Wie“ im menschlichen Erleben, die Verflochtenheit des Erlebens und seine „Fransen“ (James), die in den Strebungslehren oft zu kurz kommen, sind aber gerade beim Filmerleben nicht zu übersehen.

Beim Filmerleben werden die seelischen Abläufe getragen von der aktuellen „Geschichte“ oder dem aktuellen „Schicksal“ umfassender Komplexe. Ein seelischer Komplex macht in über einer Stunde eine Entwicklung durch; wie das in anderer Form beim Entschluß der Fall ist. Darauf kommt es an, auf seine Stufen der Klärung und Umgestaltung, auf die Gebärden, mit denen das vor sich geht, auf den Stil, der sich hier aufbaut, auf das „Muster“, das sich bildet. Die den Komplexen innewohnenden Tendenzen entfalten und formieren das Gefüge des Erlebens von Filmen. Aus dem Erleben-Können solcher seelischer Komplexe erwächst das „Verständnis“ der Filmgeschichte. Disney hat sich selbst für seine Naturfilme diesen Tatbestand zunutze gemacht.

Der Aufbau der Filmerlebnisse verdeutlicht, daß das, was man als „Stimmung“ bezeichnet, nicht alleine „subjektive“ Zutat ist. Mit Cornelius kann man die Stimmung allenfalls als ein „Prädikat“ des Entwicklungsprozesses bestimmter Komplexe bezeichnen. Sie entspringt unmittelbar beim Werden seelischer Gehalte und wendet sich mit ihnen. Wahrscheinlich könnte man genau so sagen, daß die Entwicklung einer Stimmung entspringt.

Der verschiedenartige Aufbau von seelischen Komplexen beweist, daß es das Filmerleben nicht gibt, sondern nur Formen des Filmerlebens. Wie bereits erwähnt, wird eine typische Form des Filmerlebens hier bevorzugt, die Form, durch die ein Entwicklungsprozeß seelischer Komplexe des Zuschauers in Gang kommt.

3. *Gefüge und Einheit*

Darauf zu kommen, daß der Mensch durch bestimmte Darstellungen angesprochen wird, bedurfte es nicht der Erfindung des Films. Bereits Augustinus sagt: „Es riß mich fort, das Theater mit seinen Spielen, voll von Bildern dessen, woran ich litt, und von Zunder für mein Feuer. Was ist es, daß der Mensch dort trauern und leiden will, indem er schwere, tragische Schicksale betrachtet, die er selbst nicht erleiden möchte? Und doch will er zuschauend Schmerzen daraus schöpfen, ja der Schmerz gerade ist dann seine Lust...“ Seine Beobachtung erscheint selbstverständlich. Dennoch ist es schwierig, sie psychologisch zu begründen, wenn man auf so verdichtete Begriffe wie Einfühlung, Nacherleben, Projektion, Mitgestalten verzichten will. Schwierig für das Theater und schwierig für den Film, der auf eine ganz andere Weise als das Theater und auch in einer ganz anderen Form seelische Gehalte in Bewegung bringt.

Es dürfte für eine Analyse sinnvoll sein, vom Gefüge oder der Formierung der Gehalte des Filmerlebens auszugehen. Pfänder machte darauf aufmerksam, daß bei der Wahrnehmung Nebenrichtungen oft die Hauptrichtung des Erlebens begleiten. Für Freud schien darüberhinaus die Nebenrichtung bisweilen die seelische Hauptsache zu beinhalten. Ohne Zweifel können im seelischen Geschehen mehrere Erlebensrichtungen nebeneinander laufen. „Nebeneinander“ trifft allerdings die Sache noch nicht genau. Es sieht so aus, als ließe jeweils nur eine bestimmte Art von Gefüge und Gehalt bestimmte ihr irgendwie „entsprechende“ Linien und Nebenlinien zu. Insbesondere das Filmerleben dürfte dies bestätigen. Sein Erlebnisgefüge vermag eine „äußere“ Filmerzählung und eine „innere“ Entwicklung, das „Mehr“, zu vereinen. Voraussetzung ist, daß die beiden Erlebnisrichtungen nach einem grundlegenden Plan entwickelt werden; oder, ganz im Gegenteil, daß sie so unzusammenhängend gelegt sind, daß man eine eigene Route verfolgen muß und ab und zu dabei auf die Fahrbahn des Films gerät.

Ist ein grundlegender „Plan“ gegeben, so gleitet der Schwerpunkt des Erlebens unmerklich von der Formierung der einen Erlebnisrichtung in die der anderen Erlebnisrichtung; wir spüren bald mehr die eine, bald mehr die andere und die Vertiefung der einen vertieft zugleich die andere Entwicklung; oft werden wir beider in einem inne. Der „Plan“ entspricht einer Komplexentwicklung. Eine ihm gemäßige umfangreiche rhythmische Gestalt trägt das „Gleiten“ des Erlebens und verleiht dabei den Einzelheiten ihren Sinn. Die nicht in einer Linie liegenden Filmerlebnisse und -ereignisse werden in dieser Weise „überdeterminiert“: Filmerleben ist eine Sache mit doppeltem Boden. Die Verschiedenheit und die Verwandtschaft der beiden Erlebnisrichtungen nötigt zur Frage nach ihren „Schnittpunkten“, nach den „Keimen“ des Geschehens, aus denen beide Richtungen sich entfalten, und nach den Hinsichten, die beide übergreifen. Dazu zählen eine Reihe von Stützen, die als filmische Mittel das Gleiten des Erlebens erleichtern; ferner Züge des Erlebens, die sich um das „Verstehen“ gliedern und der einende „Gefühlsstrom“.

4. Stützen der Überdetermination

Nach V. v. Weizsäckers Theorie der Einheit von Wahrnehmung und Bewegung bleibt der Kontakt mit der Umwelt nur erhalten, wenn die Bewegungsfolge nicht abreißt. Im Werden der Bewegung gewinnt et-

was Form, das selbst nicht Bewegung ist. Nun kann man sich eine Selbst-Bewegung ersparen durch das Wahrnehmen einer Bewegung; Wahrnehmen und Bewegen können einander vertreten. Der Zuschauer, der einen Film erlebt, wird also über das Wahrnehmen werdender Form am Entstehen von Etwassen beteiligt, als ob er selbst dabei agiere. Dadurch erfährt er nicht allein, was „da“ passiert, sondern auch in ihm entstehen Forderungen an das folgende Geschehen, in dem der Kontakt zwischen Vorher und Nachher sowie zwischen „Subjekt“ und Umwelt sich erhält.

Daß diese Forderungen im Filmerleben wirksam werden, erweist sich an verschiedenen Stellen. An den mehr oder weniger ausgeprägten Ansätzen zu Ausdrucksbewegungen, im Grien, Grimassieren bei peinlichen oder allzu erfreulichen Inhalten, im Zittern vor Erregung, im Mitgehen bei der „Abrechnung“, im Schaudern vor Bangigkeit. Dann an den Stellen, wo die eigenen Tendenzen mit dem Filmgeschehen zusammenstoßen. Etwa an der Stelle, wo man rufen könnte: „Knall ihm doch eine“ oder „nimm se dir doch endlich“. Das sind Zusammenstöße, wie sie ähnlich unser Wirklichkeitserleben tragen (Klages, Scheller). Auch lassen diese Stellen vermuten, daß das Etwas, das hier Gestalt gewinnt, wohl oft ein elementarer, emotional ansprechender Gehalt sein muß. Nebenbei erhält man einen Einblick in die „Arbeit“, die der Zuschauer leistet.

Im Filmerleben kann die Distanz zwischen Zuschauer und der wahrgenommenen Wirklichkeit aufgehoben werden. „Wir sind mitten drin“ (Balazs). Einmal im Sinne eines unmittelbar Dabeiseins. Die Kriterien des Bildes, welche Herma aufstellte — die Bewegungsparallaxe gilt nicht für das Bild, die Umrahmung schafft dem Bild Eigenraum und Eigenbeleuchtung —, gelten seiner Meinung nach nicht für den Film. Der Zuschauer erlebt den Kinoraum, der ihn von der Leinwand trennt, nicht als real. Ungenau, aber einprägsam formuliert, heißt das, der Zuschauer sehe mit dem Auge der Kamera.

Zum anderen meint das „mitten drin“: der Zuschauer ist selbst beteiligt, er sieht mit dem Auge des Handelnden. Die Katastrophe rast in Gestalt eines Autos unmittelbar bremsend, quietschend, schreiend auf uns zu. Mabuses Geschwindigkeit, verdeutlicht an der Bewegung der Baumkronen, macht uns direkt physisch schwindelig. Der Angstschrei einer Frau bricht sich in unserem eigenen Erleben des Entsetzlichen, das uns einen kalten Schauer über den Rücken jagt. Gerade die anschauungsvollen und eindringlichen Ganzheiten, in denen Über-

raschung, Schrei und Schock einem Gehalt entspringen, „kitzeln“ unsere Nerven ganz erheblich. Auf diesem Gebiet hat besonders Hitchcock die Psychologie um einige Lehrbeispiele bereichert.

Daß solche Effekte mit „Einstellungen“ und „Montagen“ gemacht werden, ist für die Psychologie des Filmerlebens wenig belangvoll. Denn der Zuschauer, der sich auf „Einstellungen“ nicht bewußt einstellt, erlebt sie gar nicht als solche. Er erlebt eine kontinuierliche Realität und sucht sie zu erhalten; eine Realität mit allerlei von ihm nicht klar und deutlich apperzipierten Nuancen und „Obertönen“. Diese Realität ist von Erwartungen, Enttäuschungen und Erfüllungen durchformt und ausgewählt — was gar nicht immer im Sinne des Filmschöpfers sein muß.

Das Filmerleben bezieht sich beständig auf echte Realität, auf wahrnehmbare Dokumente, auf eben vor unseren Augen geschehende unlegbare Tatsachen. Daher ist es auch unmöglich, wie in der Oper verschiedene Leute nebeneinander ihre geheimsten Gefühle äußern zu lassen, ohne daß das Konsequenzen hat. Der Film bietet Realität; das stützt die story wie unser eigenes Angesprochenwerden. Demgegenüber besagt es nichts, wenn man sich streckenweise oder nachher seines Engagiertseins schämt und sich von der „Scheinwelt“ des Films distanziert.

Und weil der Zuschauer einer derart wirklichen Realität inne wird, vermag der Film auch das Gespenstische so deutlich und körperlich nah hervorzurufen. Balazs glaubt, keine geschriebene oder gesprochene Dichtung könne das Gespenstische, Dämonische und Übernatürliche so ausdrücken wie der Film. Es liege im Wesen des Wortes, daß es unverständlich werde, wenn es unbegreiflich ist. Ein Anblick könne aber deutlich und verständlich, obwohl unfaßbar sein. Das sei es, was uns die Haare zu Berg steigen lasse. „Wenn sich die altbekannte Tür unseres Zimmers plötzlich langsam und geräuschlos öffnet und niemand tritt ein, wenn unser Vorhang ins Zimmer flattert und waagrecht in der Luft stehen bleibt und ein Gesicht zum Fenster hineinschaut, wenn die natürliche Natur unserer nächsten Umgebung ihre Physiognomien und Gebärden ändert, dann lernen wir das Gruseln kennen.“

Der Realitätsbezug und seine „Verschiebung“ ist jedoch nicht allein für die haarsträubende Wirkung von Gruselfilmen verantwortlich. Der Zuschauer wird im Kino in einen Erlebensstrom gezogen, dessen

Grundzüge erst allmählich entwickelt werden. Ein Werden, das er selbst mit-macht, packt den Menschen aber besonders heftig. Experimente von Sander über die „Aktualgenese“ von Gestalten demonstrierten, wie selbst der auf sachliches Erkennen Eingestellte durch bestimmte Formen des Werdens mächtig bewegt wird. Er ärgert sich, wird verwirrt, es kommt zu Gefühlsausbrüchen freudiger und auch aggressiver Art. Selbst in das Werden von Geschehnissen verwickelt sein, nimmt eben stärker mit, als nur eine Tür von selbst aufgehen sehen.

Der Film zeige das „Zeitdauergefühl“ der Darsteller, meinen Iros und Balasz; denn die Gefühle des Darstellers würden im „Originaltempo“ sichtbar. Vielleicht ist für das Filmerleben noch charakteristischer, daß auch der Zuschauer seine eigenen Gefühle im Originaltempo erlebt. Er gerät in einen Wandlungsprozeß, in dem seine Gefühle in der Begegnung mit der Wirklichkeit „original“ zu antworten beginnen. Neben heftigen Gefühlen dürften dabei besonders die „gemischten“ Gefühle wichtig sein. Das Langsam-auf-einen-zukommen, das Überwältigtwerden, das Zu-nahe-gehen, das Voneinander-Gehen — all das erlebt der Zuschauer in seinem Werden und in seiner ganzen Wucht. Die Erlebnisse, über die man nicht viel erzählen kann, sind häufig solche Werdeprozesse; und gerade sie entscheiden über die Atmosphäre und die „Gebärde“ der Entwicklung. Sowohl ein „Stil“ des Denkens (Die Geheimnisse des Pater Brown) kann über solche unsagbaren Werdephasen im Zuschauer entwickelt werden wie Gefühle der Wehmut oder der Freude, die aus einem scheinbaren „Abschweifen“ der Bilder entstehen, wenn sie unterwegs zu den Szenen der Film-erzählung sind, wo Könige, Millionäre, engelhafte Frauen klassische Worte und wunderbare Tätigkeiten von sich geben.

Überschaut man die eben beispielhaft aufgeführten „Stützen“ für eine Überdeterminierung, möchte man meinen, einige Formen des Filmerlebens sprächen betont Züge an, deren Abschwächung bei einer Kultivierung des bewußten Kunstgenusses gesucht werde. Eine aktuelle Komplexentwicklung in Gang zu bringen, ist wahrscheinlich ein nur dem Filmerleben zentraler Zug. Von ihm aus eröffnen sich für das Verstehen eigentümliche Hinsichten.

5. *Versinnlichung*

Der junge Mann, der mit seiner Freundin ins Kino geht, kann ihr, je nach Film, vieles sagen, ohne selbst zu reden. Der Film spricht für

ihn. Er kann bei ihm und ihr eine „Stimmung“ entwickeln, wie sie der junge Mann durch Worte nie zustande brächte. Gemeinsame Erlebnisse bauen sich auf, weil im Filmerleben seelische Komplexe in einer bestimmten Richtung „funktionalisiert“, besser noch: zum „Funktionieren“ gebracht werden. Gemessen an dem, was die Entwicklung seelischer Gehalte bedeutet, ist die vordergründige story dabei relativ bedeutungslos; Erwecken von Zuneigung bedarf keiner speziellen Liebesfilme. Wenn auch jede Änderung der konkreten Bilder zweifellos den Gesamtgehalt verändert, läßt sich dennoch nicht bestreiten, daß das „Prinzip“, das die einzelnen Bilderfolgen durchwaltet, das psychologisch bedeutsamere Glied des Erlebnisgefüges ist.

Seelisches lebt nur in den konkreten Handlungen und Erlebnissen, sie sind unerläßlich die Grundlagen jeder Psychologie. Aber das konkrete Geschehen durchwalten übergreifende Züge, und der Sinn und die Grundlagen des seelischen Geschehens werden erst bei deren Erfassung sichtbar. Die Einzelglieder sind gleichsam ihre „Gebärden“; Gebärden, die, wenn es sein muß, im Rahmen des Ganzen durch „analoge“ Gebärden ersetzbar sind. Das kann man nicht nach Belieben machen, und eine gewisse Veränderung des Gehalts wird immer damit verbunden sein. Aber es geht. In solchen „Analogien“ liegt ein wichtiges Verbindungsglied zwischen den Erlebens-Richtungen, die dem Gesamt-Gefüge des Filmerlebens entstammen.

Der Aufbau des Erlebens von Film und Oper wird nicht allein von der Logik bewußter Motivierungen getragen. Zwar ist ein gewisses Verständnis genau so wichtig wie das Gefühl, die Unsinnigkeiten bleiben in Grenzen. Doch kann man auch ohne vollkommenes Verständnis etwas vom Film haben, und sogar den „richtigen“ Sinn. Entscheidend sind umgreifende Ausdrucksgehalte, die seelischem wie nicht-seelischem Sein zukommen. Der Ausdrucksgehalt der „äußeren“ Begebenheiten, den der Zuschauer in großen Zügen aufnimmt, ergänzt sich mit den Tendenzen der „inneren“ Entwicklung. Die Wandlung der Gesamtstimmung hängt nicht vom genauen Erfassen der ins Einzelne gehenden Motivation der Filmerzählung ab. Von Erlebnisphase zu Erlebnisphase geht es oft ohne einen dem Bewußtsein deutlichen Zusammenhang. Nicht allein, daß vom ganzen Film häufig nur eine Stimmung weiterklingt, auch das Erlebte und Erinnernte kristallisiert sich oft um ein analoges „Wie er dann...“ und „Wie die dann“... und „Wie dann...“.

Das Hinübergleiten von der „inneren“ auf die „äußere“ Entwicklung, ihre kürzer oder länger andauernde Vereinigung wird durch ein Gefüge gehalten, das die Filmgeschichte wie direkte oder analoge Konkretisierungen der eigenen Komplexentwicklung erscheinen läßt. Entsprechend dem Tagtraumerleben, in dem die anderen etwas sagten oder taten, wodurch unser „Problem“ weiterentwickelt wurde, vermögen die versinnlichenden Geschehnisse der Filmerzählung unsere eigene Komplexentwicklung zu fördern. Durch diese Indirektheit des Erlebens gestattet man sich zweifellos mehr Gefühle als im Alltag, wie auch Kinder ihre eigenen Gefühle preisgeben, wenn sie erzählen, als hätten Tiere oder Erwachsene oder andere Kinder Gleiches erlebt. Die einzelnen „Gebärden“, die der Zuschauer eines Filmes wahrnimmt, werden vom Ablaufganzen der Stimmungen und dem umfassenden Entwurf seiner Komplexentwicklung interpretiert. Ihrerseits präzisieren sie wiederum das Aufkommen und die Folgen der Stimmungsbewegung.

Die Filmerzählung selbst entwickelt sich über Analogien weiter: die Einsamkeit eines Menschen wird verdeutlicht durch die Bilder von der Intimität anderer Menschen miteinander, seine Sehnsucht durch ein Erlangt-haben anderer oder durch eigenen Besitz auf anderem Gebiet. An Analogem entwickelt sich aber auch der eigene aktuell bewegende Komplex. Daß seelische Gehalte ambivalent sind, lebt häufig auf in den peinlichen Situationen eines Films; die Bestätigung dafür, daß die aktuelle eigene Entwicklung „erlaubt“ oder „gut“ ist, erfährt der Zuschauer, wenn die Retter nahen, oder wenn „sie sich kriegen“. Bis in einzelne Konkretisierungen geht die Analogie. Einigermaßen deutlich, wenn Lola Montez nach einem zwielichtigen Hin und Her ihrem Freund Lizst die Krawatte löst oder sich ihr Mieder vor Ludwig II. zerschneidet. Dem bewußten Erleben verdeckter ist die Analogie in Baby Doll, wenn man den Schatten eines Mannes sieht, der sich bei der Verfolgung des Mädchens im Kinderzimmer auf ein Schaukelpferd gesetzt hat und trompetet. Die Beispiele zeigen wiederum, daß die Bedeutung der einzelnen Analogie nur aus dem Ganzen der Komplexentwicklung zu verstehen ist. Nur der gesamte Prozeß vermag selbst klischeehaft gewordene Analogiegebärden zu erfüllen: etwa das „bewußte“ Ziehen des Colts, das der inneren Entwicklung Anfang, Ende, Wendung sein kann, die rasenden Pferde der Verfolgung, in denen Verwirrung, Steigerung, Erledigung leben kann. Ein ganzes Arsenal von Gruselanalogien hat Capra in „Arsenik und Spitzenhäubchen“ schaurig-schön zusammengestellt.

6. Vertiefung

Die Analogien haben einiges von den Verschiebungen und Verdichtungen des nächtlichen Traumes an sich, wenn sie im Filmerleben auch für das Bewußtsein widerspruchsfrei auf ihr Thema bezogen sind. Ihre nicht vom Erlebenden beeinflussbare Folge gewinnt nur dann Züge des Traumerlebens, falls die Unentrinnbarkeit einer Komplexentwicklung sich in lähmenden alptraumartigen Bildern verdichtet. An solchen Stellen ist es vielleicht am ehesten angebracht, von einem Erleben von Symbolen zu reden. Sonst fällt das schon schwerer. Denn achtet man beim Filmerleben auf Symbole, wird das übliche Erleben bereits von einer anderen Form des Betrachtens abgelöst.

Im allgemeinen kann man psychologisch nur feststellen, wir „spürten“ etwas, wurden „gepackt“, gelähmt, von bestimmten Zügen angezogen. Nur als Erklärungsbegriff hat das Symbol bei der Analyse des Filmerlebens wirklich seine Berechtigung; dann jedoch nicht allein bei Bildern, in denen sich bewegende Gehalte kristallisieren, sondern auch bei der Interpretation des ganzen Erlebensaufbaus (s. Formen). Die Symbolik der Form, des Ausdrucks wird im Fluß des Filmerlebens um so weniger beachtet, als der Zuschauer hier nicht „zurück“ kann wie beim Bild oder bei der Lektüre. Er kann nicht dem Film folgen und dennoch an einem Gegenüber Film von der Form zum Gehalt und vom Gehalt wieder zur Form zurückgewiesen werden.

Dennoch finden sich beim Filmerleben Entsprechungen für das Erleben von Symbolen. Bedeutet Symbol, in ihm werde dem Erleben etwas „mit“-gegeben über das hinaus, was vordergründig gegeben zu sein scheint, dann läßt sich Ähnliches auch im Filmerleben nachweisen. Nur daß hier keine Symbole als solche erlebt werden, und daß das Erleben nicht vertieft wird, indem man „freiwillig“ und „wann man will“ Eindrücken nachgeht. Vertieft wird das Erleben jedoch im Zuschauer; und zwar durch die Art und Weise, wie die Entwicklung der Tendenzen des Komplexes aufeinander folgt. Was vertieft wird, ist das Geschehen der Filmerzählung, die Entwicklung der eigenen Komplexe und das Erleben von „Welt“. Diese drei Richtungen des Geschehens vertiefen sich ineinander, und sie vertiefen sich gegenseitig.

Ineinander, weil durch den verschiedenartigen Aufbau eines Geschehnisnacheinanderns ausgezeichnete Formen einer Filmerzählung und Muster von Komplexentwicklungen gestaltet werden können; in

diesen Gefügen vertieft sich alltägliches Erleben, es gewinnt Fülle, neue Aspekte und Sinn. Gegenseitig, weil die „äußere“ Geschichte auf die „innere“ aktuelle Entwicklung hin vertieft wird, die ihr wiederum neue Züge und Werte zuerteilt, wenn die bildhaften Hinweise mit bestimmten Phasen der Komplexentwicklung zusammentreffen. Erst über die Vertiefung der Filmerzählung auf eine Komplexentwicklung wird von dieser inneren Entwicklung aus auch die Deutung von Mensch und Welt vertieft; nicht der Welt der Filmerzählung, sondern der Welt überhaupt. Ein derartiger „Umweg“ scheint ein Charakteristikum des Filmerlebens zu sein.

Die „lebenden“ Bilder des Films stellen dabei nicht allein das Material der Vertiefung dar, sondern auch deren Keimzellen. Denn die bildhaften Gehalte drängen gleich einer Frage weiter, und indem dieses „Weiter“ wieder zu „Weiterem“ führt, konkretisiert sich der Lebensverlauf. Vom einsamen Schultyrannen Prof. Unrath, dessen toter Kanarienvogel einfach in den Ofen geworfen wird, bis zum Clown Unrath, der Kikeriki rufen muß, führt ein Stimmungsablauf, der — über die Begegnung mit der „Tollen Lola“ — in dem Entwicklungsprozeß unseres eigenen ungesagten „Problems“ uns zugleich einen Aspekt der Welt fühlen läßt. Unser Herz wird durch die Welt bewegt, und den Schlag unseres Herzens erhält das, was wir an Welt sehen. So unmittelbar, wie es sonst nur im Leben möglich ist, wird Ich und Welt zusammen in der einen Komplexentwicklung vertieft.

Die Eigenart der Vertiefung des Filmerlebens beruht darauf, daß Bewegung und Anschaulichkeit mit ihren nur teilweise verworteten Verweisen den Erlebnisprozeß tragen. Die Vollzugsentwürfe von Komplexen wie „Not“, „Geborgenheit“, „Angst“, „Sünde“, „Liebe“, „Herrschaft“ kristallisieren sich im Filmerleben nicht in Zeichen und magischen „Charakteren“, wie einige der bildenden Kunst zustrebende Regisseure anfangs zu glauben schienen. Sie offenbaren sich vielmehr in der anschaulichen Entwicklung eines „Von-weg“ und „Hin-zu“; bedeutsame Gehalte werden hier „gebannt“ (Lützeler) in der sich mehr und mehr anbahnenden gefühlhaften Vertiefung des Erlebens — in einer Vertiefung, die sich verwirklicht über Variation und Transponieren, im Gefüge der Wandlung und Umbildung von Erlebensgehalten.

Daher beeinflußt das „Wie“ der Bilderfolge und das „Wie“ der Komplexentwicklung unser Filmerleben. Daher ist am „Wie“ der Bilderfolge auch einiges über das Wie des Erlebens ablesbar. Und von da her lassen sich am Wie des Erlebens auch Eigentümlichkeiten der

Komplexentwicklung und ihrer Vertiefung erkennen. Irgendwie enthüllt jedes bildhafte „Gegenüber“ etwas von den seelischen Vorgängen, die es bewältigen oder hinnehmen. Das Erleben ist nicht zuerst „innen“ und geht dann aus sich heraus auf ein Gegenüber zu; es ist immer schon dabei (Heidegger). Dem Fühlen, Staunen, dem Bewältigen „entsprechen“ stets bestimmte Gegenüber. Die einander folgenden Modifizierungen des Gesamt-Gehalts, der jeweils in Funktion ist, betreffen aus diesem Grunde Grundzüge, die in gleicher Weise für das Gesehene und das erlebend „Getane“ zutreffen. Die Entwicklung des Komplexes formt sich aus über Erweitern und Verbreitern des Erlebens, über sein Verengen, sein Erheben, sein Verdichten und Verdünnen, seine Verspannung und seine Erlösung, wie sie sich ausformt über Hast und Behäbigkeit der Geschehnisse, die Schnelligkeit der Übergänge oder ihr Auskosten-können, über die Ausbreitung der Einzelphasen, die Kreise, die man durchschreiten, die Gliederung, die man erfassen muß, ehe die Wandlung des Komplexes erfüllt ist. Diese Bewegungen geben die Form ab, in der die innere Bewegung voranschreitet, und durch die bestimmte komplexhafte Regungen ausgelöst und getragen werden.

Die Erlebniswandlung offenbart die Bewegtheit und den gehaltlichen Beziehungsreichtum des Komplexes. Indem unser Erleben Zugum-Zug gedrängt wird, sich durch den schweren Gang des Geschehens belastet oder durch flotte Musik entlastet, werden wir des „Stils“ der Komplexentwicklung inne. „Atmosphärische“ Hinweise, die später wieder aufgenommen werden, gewinnen Bedeutung, man spürt, etwas sei im Kommen oder die Welt bleibe doch nicht stehen. Da bildet sich ein „Rhythmus“ des Erlebens, der dem Stil und den Phasen und Tendenzen des sich entwickelnden Komplexes entspringt.

Im Umbilden der Ausgangslage, in der man einen seelischen Gehalt „hat“, durch den Prozeß des Filmerlebens gewinnt das Erleben andere Qualitäten. Die aufeinander bezogenen, einander folgenden Formierungen bringen uns den Gehalt näher, sie verdichten unsere Beziehungen zu ihm, enthüllen seine Aspekte, offenbaren seine Macht, klären die Gestalt dieser unserer eigenen Gehalte. Wir werden immer tiefer ergriffen, von den Gehalten besessen, ausgefüllt und in den letzten Gründen unseres seelischen Seins bewegt (Klages, Rothacker, Wellek).

Zum Verständnis der „Konstruktion“ der Vertiefung fehlt aber noch ein wesentlicher Zug des seelischen Erlebens, wenn man den Form-

Charakter des Geschehensganzen übersieht. Im Gefühlsstrom ist eine Tendenz zur „Form“ zu erkennen; zur Form, die sich hier als Gerüst der Erlebensganzheit erweist. Eine solche Form, die der „Konstruktion“ des Erlebens Halt gibt, müssen die Komplexe entwickeln, wenn sie in der Realität des Seelischen nicht verpuffen wollen. Hanslick wies auf die Wirksamkeit der Form für das musikalische Erleben hin, wenn er sagt: „Der wichtigste Faktor in dem Seelenvorgang, welcher das Auffassen eines Tonwerks begleitet und zum Genusse macht, wird am häufigsten übersehen. Es ist die geistige Befriedigung, die der Hörer darin findet, den Absichten des Komponisten fortwährend zu folgen und voranzueilen, sich in seinen Vermutungen hier bestätigt, dort angenehm enttäuscht zu finden.“ Ungeachtet der andersartigen Voraussetzungen, Folgerungen und Begründungen Hanslicks, weist er damit auf eine seelische Größe hin, mit der man psychologisch in allen Geschehnissen zu rechnen hat: der werdenden „Form“, die dem Strom des Erlebens ihre Gesetze aufzwingt, die uns ahnen läßt, was jeweils ins Spiel eines Komplexes kommen kann und die auch die Grenzen setzt, was uns in einer aktuellen Entwicklung zugemutet werden kann und muß.

Auf Grund der Komplexentwicklung und ihrer Tendenz zur Form wird es möglich, „rührende“ oder „nervengerißende“ Passagen sogar als „Vertiefung“ in das Filmerleben einzubauen; die rührenden spekulieren auf die dem Komplex eigenen Entladungs- und Abschlußtendenzen, die nervenkitzelnden auf die Phasen angstvoller Erwartung und unvollendeter Form. Zu einer sentimentalischen Rühr- und Schauerszene, über die der Zuschauer sich ärgert, werden sie nur dann, wenn man spürt, daß durch solche Szenen die Form der Komplexentwicklung nicht aufrechterhalten wird, daß vielmehr die ansprechende Wirkung bestimmter Bilder, die auch außerhalb der Prozesse des Filmerlebens eintritt (Kindchenschema, Tierschema, Mutterleid, Abschied, Tod u. ä.) sich vielleicht noch einer bestimmten Stimmung anschließt, jedoch keineswegs aus der Ganzheit des bisherigen Erlebens entwickelt wurde.

Die Form macht sich in den Prinzipien des Erlebensaufbaus bemerkbar, die ein In-Gang-kommen, eine Vertiefung und Erfüllung grundlegender Tendenzen ermöglichen. Sie kann dabei durch bildhafte „Haltepunkte“ (James) gestützt werden. Gesten, denen eine besondere Betonung zukommt, wiederholen sich in Variationen durch den ganzen Film: ein Händedruck, der gewährt, nicht mehr gewährt und wieder

gewährt wird, oder ein bestimmter Erlebnisrhythmus, der den „Brand“ der richtigen, dann der irregeleiteten, dann der bekehrten Leidenschaften ausdrückt. Vielleicht läßt sich von hier die durchaus offene Frage nach dem Verhältnis von Form, Ganzheit und Komplex näher einengen.

Filme mit echter Erlebnisentwicklung reißen den „Zuschauer“ derart mit, daß viele Menschen sich den bewegenden Filmerlebnissen nicht aussetzen wollen. Mit reinem Zuschauen ist es eben kaum getan. Diese so intensiv „ansprechende“ Entwicklung hat ihre eigentümlichen „Stützen“, sie wird gestaltet über Analogien und lebt in den Vertiefungen, die ein Geschehensprozeß ermöglicht. Das Filmerleben ist wie ein Lied, bei dem der Text nicht direkt etwas über die Stimmung sagen muß, die sein Gesang hervorbringt. Das, was man nicht bewußt weiß, ist das wahrhaft Einende: die Tendenz zur Form, die Entwicklung eines Komplexes, die Vertiefung des Erlebens.

B. DIE EIGENSCHAFTEN DES FILMERLEBENS

1. Bildmetamorphose

Die Realität, die uns im Filmerleben gegenübertritt, hat weniger mit der naturwissenschaftlich entzauberten Realität zu tun als mit der Realität, in der wir mehr oder weniger unexakt leben. Die „Hinterwelt“ (Rothacker) sitzt schließlich nicht in einem Kasten für sich oder wird nur in fixierenden Zeichen erlebt, sondern sie ist stets „in“ der Realität. Insofern wird auch der Zuschauer dauernd mit bedeutsamen Lebensdokumenten konfrontiert, die ihn angehen, und die er nicht im Medium der Sprache, nicht in bildhafter Stilisierung vergegenwärtigt, sondern in der bewegten Anschaulichkeit, genau so, wie sie ihm auch an anderen Orten begegnen. Nicht von ungefähr hat C. G. Jung die Archetypen als bewegende Bilder und zugleich als „patterns of behavior“ definiert. Auch Klages spricht von seinen Bildern der Seele als Geschehnissen in der Realität; Bachofen bemerkte das gleiche in seinem Aufsatz über „Das Ei als Symbol“.

Statt eines allumfassenden „Charakters“, den ein Bild uns im Prozeß seiner Betrachtung sehen und erfassen lehrt, drängt das Filmerleben wie der Alltag eine Physiognomie nach der anderen auf. Im Filmerleben wird der Zuschauer von menschlichen Begegnungen, von der Stimmung der Gewässer, der Wärme der Behausung, dem Weben

des Waldes, der Vielfalt anderer Bedeutsamkeiten bewegt. Die Menschen und Vorgänge nötigen den Erlebenden zu einer bestimmten Antwort. Es fällt nicht leicht, jemanden zu veranlassen, in das Bild seiner Mutter mit einem Messer zu stechen; selbst mit simplen fotografischen „Aufnahmen“ kann man nicht machen, was man will. So ist auch die „Anima“ oder der „Schatten“ nicht ein allegorisches Figürchen, vielmehr eine „Wirklichkeit der Seele“ (C. G. Jung), die im Blick, in den Gebärden, im Denken einer bestimmten Frau lebt, die uns fasziniert und die in dem, der ihr begegnet, Entwürfe seines Leben-könnens, Stimmungen, bislang Verborgenes, die „andere“ Seite wachruft. Natürlich können wir auch die anderen Menschen erleben als Menschen, mit denen wir Mitleid haben, die unsere Neugier wachrufen. Es muß nicht alles auf letzte Hintergründe zurückgeführt werden. Daß jedoch die Frau im Film die tieferen seelischen Bewegungen nicht als Star XY, sondern als Glied einer bestimmten seelischen Entwicklung veranlaßt, ist zu beachten. Daran liegt es, daß der Filmstar meist nur in einer Linie verwendbar ist, daß er dann aber auch einen „Mythos“ verkörpern kann.

Für das Filmerleben ist charakteristisch, daß auf die Begegnungen etwas folgt. Mit dem Begegnenden wird im weiteren Verlauf des Films etwas getan. Es wandelt sich unter der Gewalt anderer Mächte, denen wiederum bestimmte Tendenzen der jeweiligen Komplexentwicklung entgegenkommen, die die eigene aktuelle Entwicklung trägt. Dadurch gestaltet sich die Begegnung um, aus der neuen Lage entstehen neue seelische Kräfte. Bild, Gefühl, Wunsch, Antrieb bedingen einander. Neue Bilder werden als innere Hilfe, Steigerung oder Hemmung gefordert, aufs neue Regungen und Wünsche weckend.

Man muß immer bedenken, daß die Bilder nicht Angelegenheiten einer „reinen“ Wahrnehmung sind, zu denen Denken, Gefühl und andere „Zutaten“ hinzukommen. Bildhaftes Erleben funktioniert als komplette „Schicht“ des Erlebens (Rothacker), in der alles drin ist. Das Hervorgehen „bebildeter“ Erlebnisse aus ähnlichen Erlebnissen hält den gesamten Ablauf des Filmerlebens in Gang; die Erlebnisganzheit entwickelt sich in einer Bildmetamorphose. Im Rahmen ihrer Komplexentwicklung stellen die Bilder motivierende und motivierte Glieder des Erlebens dar. Die sich wandelnden Bilder sind dabei nicht objektives Gegenüber, sondern Momente des Erlebens selber. Nie geht es um die Bilder an sich; immer nur um die umfassende Ganzheit, die dem Bild seine Stelle zuweist.

Der den Erlebnisablauf begründende Komplex formt sich in den anschaulichen Erlebnissen weiter. Die Richtung des Erlebens wird getragen durch die „Signale“, Tendenzen, Forderungen, Erfüllungen und Transponierungen, die die anschauliche Bewegung dem Komplex bietet. Wie der sich entwickelnde Komplex nur analog einem „Problem“ oder einer noch nicht abgeschlossenen Melodie verstanden werden kann, die auf eine „Erfüllung“ zugeht, so können auch die von den Entwicklungsgehalten belebten Bilder niemals nach Art stehender Bilder eingesetzt werden. Isolieren sie sich zu einem bildhaften Erlebnis, das nur um seiner selbst genossen werden will, sprengen sie die Ganzheit des Erlebens. Das ist der Sinn von Griersons Bemerkung über J. von Sternheim: „Wenn der Regisseur stirbt, wird er Photograph“. Der anschaulichen Entwicklung wegen können daher die einzelnen Bilder niemals ganz fertig sein. Einmal angenommen, Lang hätte durch seinen „Nibelungen“-Film eine Form des Filmerlebens wie die hier besprochene erreichen wollen, dann hätte er die seelische Entwicklung ständig zerrissen. Wald, Brücke, Domtreppe, Kemenate, das sind alles fotografierte Gemälde, die sich als etwas eigenes verselbständigten. Wie wenig das einzelne Bild — d. i. die in einer darauf gerichteten Beobachtung von jeder anderen anschaulichen Konfiguration unterscheidbare Einheit — als letzte Einheit des Filmerlebens gelten kann, demonstriert das bekannte Experiment Kuleschows. Er montierte das gleiche Bild eines Schauspielers in verschiedene Zusammenhänge und erlebte, daß die Zuschauer das Gesicht jeweils anders erlebten. Vom Filmerleben her sollten vielleicht nur Inhalte, die man als von anderen Inhalten unterschieden erlebt, für Einzelglieder des Geschehens gelten.

Nur im Zusammenhang dieser Glieder und darüberhinaus im Gesamtzusammenhang haben die Bilder ihre Bedeutung. Daher kann bisweilen auch das Umschneiden des Films bei objektiv gleichem Filmmaterial dem Erleben eine andere Richtung weisen. Balazs berichtet, Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ sei durch das Umstellen der Erschießungsszene vom Anfang an den Schluß zu einem anderen Film geworden. Das dürfte jedoch nicht oft gelingen; denn die Verweise und Anklänge der Entwicklungsganzheit lassen sich nicht ohne weiteres auf eine andere Werdeganzheit beziehen. So sind auch Schnitte meist keine Lösung, wenn ein Film geändert werden soll. Die entscheidenden Gesamtqualitäten ziehen sich durch den ganzen Film, und bestimmte Szenen müssen von der Metamorphose des Erlebens not-

wendig hervorgerufen werden. Sei es, daß bestimmte anschauliche Einheiten nach einer Wiederaufnahme in anderen Zusammenhängen drängen — absichtlich verdorbenes Essen, Züchtigungen, Geschenke —, oder daß Situationen eine Weiterentwicklung oder Umformung auf Grund des angesprochenen Gehalts fordern. Erst im „Von-weg“ und „Hin-zu“ offenbart sich der Sinn des Anschaulichen.

Bei der Besprechung der Atmosphäre des Films bringt Balazs ein Beispiel, das auch gut das Weiterdrängen der Inhalte demonstrieren kann. Ein Lahmer führt seine Braut auf den Jahrmarkt, und „nun folgt ein ganzer Akt voll kleiner flüchtiger Szenen, aus denen die animalische Vitalität des brausenden Jahrmarktstreibens sich zusammensetzt... Es ist ein dünnes Hageln kleiner Momente des materiellen Lebens, das den schwachen Mann zuletzt töten muß...“ Das Mädchen will dem Bräutigam später sagen, es heirate ihn nicht, „Doch die Wohnung ist schon zur Hochzeit geschmückt. Die Kränze und Sträuße, die Geschenke und die hundert kleinen materiellen Zeichen einer Zärtlichkeit werden nun einzeln gezeigt. Es entsteht dadurch ein dicker Dunst von Güte um das Mädchen, in dem sie den Weg verliert.“ In ihrem Nacheinander bewirken die bildhaften Gehalte etwas und rufen dabei neue Entwicklungen und Probleme hervor. Das läßt das Beispiel erkennen. Das Vorher und das Nachher sind gleichsam durch ein „Problem“ und die Andeutung einer Lösungsrichtung verbunden; sie machen darauf gespannt, wie sich das „Ganze“ entwickelt.

„Problem“ im Filmerleben und Problem im Denken sind etwas völlig anderes. Im Filmerleben wird eine Entwicklung in Gang gebracht, über die man sich keineswegs bewußte Rechenschaft ablegen kann. Was die anschauliche Metamorphose anspricht und fördert, wird nur selten auf die Ebene des Bewußtseins zu bringen versucht. Hier formiert sich etwas, das zwar den ganzen Menschen angeht, aber ihm nicht durch Setzung, Gedanken, Formeln des Bewußtseins einleuchtet, sondern durch den erfüllten „Stil“ eines sich in anschaulichen Bildern bergenden Gehaltes und seiner Entwicklungstendenzen. Die Worte, die in der Filmerzählung fallen, sind bisweilen sogar geeignet, die verborgene Entwicklung mehr unkenntlich als kenntlich zu machen. Daher lassen sich auch von den Gedanken und Worten her, die im Tonfilm die anschaulichen Bilder und Geräusche ergänzen, kaum Schlüsse auf das Gefüge des Filmerlebens ziehen. Was das anschauliche Bild als „Problem“ aufwirft, muß ein anderes Bild auch zu Ende führen. Ein moralisches Wort am Schluß des Films ist nichts gegen

den Bilderzug in seiner Ganzheit. Man behält daher auch nur wenig „Worte des Films“, am ehesten noch an Bildgebärden gebundene Stereotype: „72ste Straße“ (Marty). Selbst Bilder, die wie eine erotische Buchillustration wirken, scheinen im Strom der Bilder kaum so bedeutsam zu sein wie Andeutungen, scheinbar unwichtige Handbewegungen, Erwartungen. Bei Kriminalfilmen oder Western ist weniger die Maschinengewehrgarbe aus dem Revolver nach dem Muster der Umschlagseite von Dreigroschenromanen aufregend als die Türklinke, die langsam niedergedrückt wird, oder das Lockern des Messers, der Beginn des Auspeitschens. Wieder ist entscheidend, wie die anschaulichen Bewegungen vorbereitet und musikalisch untermalt sind.

Die Einheit des sich entwickelnden Erlebens „übersieht“ hier Worte, gute Absichten des Regisseurs, Hinweise weiterzudenken. Denn die Erlebensrichtung, die auf Grund der Komplexbewegung in der Bilderfolge angekurbelt wurde, folgert und verknüpft auf ihre eigene Weise. Darin ist das Filmerleben wieder dem Tagtraum ähnlich. Ihm ist eigentümlich, daß sich eine gewisse Pedanterie in Nuancen mit schematischen Verknüpfungen, bewußtseinsfern gesteuert, verbindet. Das erträumte Geschehen wird nur teilweise sprachlich mitentwickelt, das Gesagte bleibt oft nebulos, perseveriert und erschöpft sich in Allgemeinheiten und Interjektionen. Dennoch ist das Erleben dicht, zentriert und steigerungsfähig bis zum Rausch. Für die Parallelen zum Film ist interessant, daß Kunz im Tagtraum das Gebilde sieht, in dem sich die „Phantasie“ am reinsten zeigt, und Freud, Jung, Stekel glauben, im Tagtraum quelle die Phantasie unverhüllt aus den tiefsten Schichten des Seelischen.

2. Die Aktualität der Komplexentwicklung

Der Zuschauer sieht die Entwicklung seines eigenen Erlebens nicht. Es ist paradox, der Film provoziert komplette, aktuelle Erlebnisabläufe, ohne sie, wie sie sind, zu zeigen. Außerhalb des Filmerlebens liegt die Eigenart von aktuellen Erlebnisabläufen natürlich deutlicher zutage. Da sehen wir vielleicht Gefahren auf uns zukommen, mit denen wir uns auseinandersetzen, die wir von der oder jener Seite zu nehmen suchen, oder es kommt zu Begegnungen, die uns ungeahnte Möglichkeiten erkennen oder erfahren lassen. Selbst wenn wir daran denken, werden wir erregt, schwitzen, rauchen, laufen hin und her. Oder wir geraten in beschwingte Laune, könnten die ganze Welt umarmen und versteigen uns in die tollsten Gedanken. Oder eine Tren-

nung steht uns bevor, oder es ergeben sich allerlei Perspektiven, ein Ziel zu erreichen, es kommt uns immer näher, und wir müssen doch das Sinnlose unseres Bemühens erkennen. Immer bewegt das Seelische dabei ein Komplex und seine Entwicklung — seine aktuelle Entwicklung.

Denn die bedeutsamen Gehalte entwickeln sich ja auch während unseres ganzen Lebens. Das ist aber nicht mit der Komplexentwicklung im Filmerleben gemeint; auch nicht, daß wir dann ein Beispiel des ganzen menschlichen Lebens nachvollziehen. Vielmehr entwickelt sich im Filmerleben ein aktueller Erlebnisablauf, wie die oben erwähnten, nur in einem Gefüge, das von einer Filmerzählung mitkonstituiert wird. Die Bildermetamorphose macht das „Schicksal“ eines Komplexes in ein bis zwei Stunden erlebbar. Sie klärt ihn auf ihrer Ebene. Von daher stammt die Geschlossenheit des Stimmungsablaufes.

Die aktuelle Entwicklung bestimmter seelischer Regungen im Zuschauer selbst trägt das Verständnis, sie verbindet die einzelnen Phasen und läßt uns „mehr“ als eine Filmerzählung inne werden. Gleich dem Tagtraum und dem Sichentschließen geht auch im Filmerleben etwas vor sich, zu dessen Kennzeichen gehört, daß hier ein bedeutender Gehalt „auf einem Sitz“ gewandelt wird. Gegenüber dem Entschluß fehlen die bewußten Konfrontationen mehr oder weniger, es fehlt meist das sprachgebundene Zusammenfassen, die Freiheit des Aufgreifen-Könnens; letztlich stehen dort auch Komplexe in anderer Form zur Debatte. Dem Filmerleben eignet dafür ein Gefüge, das eine von der Filmerzählung gesteuerte und eine ichhafte Erlebnisrichtung trägt. Dennoch ist Filmerleben, Tagtraum und Entschluß in der Aktualität der Komplexentwicklung ein Zug gemeinsam, der sie von den seelischen Abläufen bei der Lektüre, der Betrachtung von Bildern, dem Lösen sachlicher Probleme unterscheidet.

Im Filmerleben ist der aller Kunst eigene Scheincharakter (Lützeler) durch diesen aktuellen Prozeß aufgehoben, ebenso die Gebundenheit des Erlebens nur durch ein objektives Gegenüber, hier die „Filmerzählung“. Nicht als übersähe der Zuschauer das Geschehen der Filmerzählung, oder als schlüpfte er in Clark Gable hinein. Das widerspräche den beschreibbaren Phänomenen. Man erlebt die Filmerzählung zumindest streckenweise in einer eigentümlichen entfremdeten Qualität; immer wieder wird diese Qualität, auch das Erleben der Darsteller und ihres Schicksals aber vom Gesamtprozeß verschlungen. Wie der Tagtraum das Ich und die anderen reagieren „sieht“ und darin einem

„Gefühl“ eine bestimmte Richtung gibt, so sind auch die Aktionen, Situationen, Menschen, wie bereits erwähnt, Phasen des aktuell erlebten Entwicklungs- und Klärungsprozesses unausgesprochener eigener Regungen. Ein Komplex entwickelt sich in dieser Zeitspanne in einer bestimmten Richtung, auf eine bestimmte „Fassung“ seines Gehalts, auf eine bestimmte Gebärde zu. Und wie beim Tagtraum und beim nächtlichen Traum liegt Gemeinsames zwischen der vielleicht Jahrzehnte umfassenden Filmerzählung und dem aktuellen Prozeß in der Stimmungsentwicklung, in den „Obertönen“ (James), im „Stilistischen“, Ausdruckhaften, in der Gliederung, in der Beziehung zwischen Symbolisierendem und Symbolisiertem, schließlich im angesprochenen Komplex und seinen Phasen, Aspekten, Verknüpfungsregeln. Die Entsprechungen zu bemerken ist zweifellos einfacher als das Wesen der in diesem Zusammenhang als Erklärungsprinzip verstandenen Symbolik zu erfassen, die sich auf der realitätsähnlichen, anschaulich-bewegten Ebene erfüllt. Eine „Bannung“ in die Symbole der bildenden Kunst hat demgegenüber, so scheint es, schon selbst ein größeres Stück Arbeit an der „Erkenntnis“ geleistet.

Die Praxis arbeitet auf einem Teilgebiet der Symbolik gern mit dem Begriff der Identifikation. Der Zuschauer soll sich gleichsam in den Helden hineinversetzen. Dabei übersieht man jedoch völlig, daß die aktuelle Entwicklung eigener Regungen sich mit allem „identifizieren“ kann: mit tanzenden Füßen, rasenden Rädern, entlaubten Bäumen. Man übersieht ferner, daß man sich in einem Film sowohl mit der „einen“ wie mit der „anderen“ Seite zu identifizieren vermag — und nicht nur, wenn sie sympathisch erscheint —: mit der Wucht ihrer Zerstörung, mit ihrer Macht, ihrer Aggression. Das liegt an der Geschlossenheit der sich abspielenden „inneren“ Entwicklungsprozesse und der Ambivalenz eines sich entwickelnden Komplexes. Ohne das zu berücksichtigen, kommt man an die erklärende Symbolik nicht heran.

Da sich ein Komplex stets Schritt um Schritt in den aktuellen Erlebnisganzheiten ausfaltet und verändert, kann man auch von einer das Gefüge des ganzen Erlebnisnacheinanders durchziehenden symbolischen Verflechtung sprechen. Die in der Film-„Aufnahme“ gegründete anschauliche Symbolik muß daher auch Züge bergen, die der Werdeform verwandt sind, sowohl was Einzelheiten wie übergreifende Formungen angeht. Es scheint weiterhin wesentlich, daß infolge einer Wandlung des Kompromißcharakters des Erlebens im Filmerleben bei

aller Charakterisierung durch Details die anschauliche Realität in „typischen“, bedeutungsträchtigen Situationen aufgesucht wird: ritterliche Helden, Burgen und Höhlen, Urwald und Schlangen, die ganze mythologische Menagerie, Prinzen und Dirnen, „Vollendetes“ in jeder Hinsicht spielen eine viel bedeutsamere Rolle als im alltäglichen Leben. Wir erleben durch ihr Auftreten, wie sich der in ihnen versinnlichte Komplex nach und nach herausarbeitet: im Aufbrechen und Bewältigen unserer eigenen aktualisierten Ängste, im „Reigen“ eines Gefühls, in der Gebärde, die einen „Trieb“ befreit oder ihn mit einer persönlichen Haltung vereint. Daher vermag der Film auch den zu verwirren oder zu enttäuschen, dessen Entwicklungsstand bestimmte Gehalte überfordern. Das zeigen die Reaktionen von Heranwachsenden gegenüber Szenen, in denen sie innerlich nicht „mitkommen“. Sie können die konkrete Situation sogar oft intellektuell einordnen, aber sie können nicht ihren Sinn als Phase einer spezifischen Komplexentwicklung erleben.

3. Komplexe und ihre Entwicklungsprinzipien

Bei einer Gegenüberstellung von Stummfilm und Drama wies R. Petsch darauf hin, daß die wortende Gestaltung des Dramas in Sphären führe, in denen die eigentliche Problematik unseres Daseins wurzelt. Der Film führe nicht dahin, sondern wende sich an Schichten, zu denen das Drama nicht gelange: an den naturverbundenen Menschen, an den Menschen als Trieb- und Gesellschaftswesen. Alle jene Schichten, die das bewußte, sinnschwere und durchformte Wort erforderten, blieben der Dichtung vorbehalten. Doch auch der Mensch als Triebwesen strebe nach künstlerischer Erlösung im Ganzen und nach einer fast lyrischen Umgestaltung der Welt von sich aus — wie wenn der Kosmos nichts als Spiegelung seiner eigenen, vielleicht bis ins Grotteske, Grausige, Ekelhafte und Überwältigende, Schmelzende gesteigerter Erregungen wäre. Das geistnahe Wort reiße uns aus jener naturnahen Haltung heraus; das Drama sei kaum imstande, das Natur- und Triebhafte im Menschen in seiner eigenen Bewegtheit wirklich auf künstlerisch befriedigende Weise darzustellen.

Die Auffassung Petschs erinnert an die orthodoxe Auffassung der Komplexe. Sie werden darin als unbewußte und starre Vorstellungen angesehen, die sich um massive Triebe, meist sexueller Natur, gruppieren, als Triebe, die dem „Geist“ entgegenstehen. Aber diese Auffassung der Komplexe dürfte sich gewandelt haben. Komplexe sind

weder feste Vorstellungsgruppierungen noch Gebilde, die geistfernen Trieben entstammen. Was sie mit den orthodox verstandenen „Komplexen“ gemeinsam haben, ist die Art ihrer Lebensweise. Sie leben nicht in einer Gestalt, die das bewußte Ich klar und deutlich erfaßt; insofern sind sie der anschaulichen Welt und dem Lebensstil des „Es“ im Sinne Rothackers verbunden.

Komplexe sind stets Angelegenheiten der ganzen Persönlichkeit. In ihnen hat man gleichsam die bewegenden Grundprobleme und Grundkonflikte des Menschen vor sich, Urbilder und Ursituationen des Menschen, die nach Verwirklichung streben. Für die Erlebnisverläufe stellen sie funktionale Strukturen dar, die auch die aktuellen Verläufe bestimmen, Funktionen, die in Bewegung geraten beim Alleinsein, in der Geborgenheit, im Weiserwerden, im Herrschen, in der Befreiung — in der langen Reihe tragender Motive und Probleme des Lebens. Ihnen entsprechen die „Imagines“ der Mutter, des Vaters, des Helden, des Weisen, die Bilder der Höhle, der Schlange, der Fee usw., die immer zugleich „patterns of behavior“ sind (C. G. Jung). In unseren Wünschen und Handlungen suchen diese Komplexe sich zu entwickeln und Gestalt zu gewinnen: wenn wir ein Auto kaufen, einen Beruf ausüben, eine Reise machen.

Die Komplexe sind immer im Werden. Sie streben nach Umwandlung und „neuen“ Aktionen. Das Filmerleben speist sich daher auch aus den Prinzipien, die diesem Werden zugrundeliegen. Einmal in der Hinsicht, daß das Filmerleben an der Stelle vollständiger Aktionen analoge durchführen läßt, zum anderen in der Hinsicht, daß bestimmte Tendenzen und Verknüpfungsregeln der Komplexe für die Komplexentwicklung im Filmerleben wirksam sind. Was Klages im „rhythmischen“ Auf und Ab der „Triebe“ erfaßte, läßt sich von den Komplexen und ihrem „Stil“ aus erfassen als eine aktuelle „Geschichte“ des jeweils Angesprochenen. Was wir nur ahnen, gewinnt Gesicht; neue Seiten, neue Aspekte eines seelischen Gehalts werden uns vertraut; verschiedenartige Regungen geraten in Bewegung. Ein Ziel wird angestrebt, „Vorlust“ kommt auf, die „andere“ Seite wird sichtbar, eine „Abfuhr“ wird verhindert, das angelaufene Erleben wird frustriert, es entsteht eine Aggression, ein „Ersatz“ bietet sich an oder eine endgültige Erfüllung. Die im aktuellen Erleben wirksamen Komplexe entwickeln und klären sich mittels der hier sichtbaren Verknüpfungsprinzipien. Die für das Filmerleben so charakteristische Stimmung beeinflußt diese Vorgänge und wird wieder beeinflußt von den Phasen des

Erlebens, die dabei entstehen. Das im Komplex gründende „Gefühl“ ändert sich durch die Entwicklung und in der Entwicklung: auf Grund der Frustration, der sich eröffnenden Möglichkeiten und Risiken. Es schwächt sich ab, wird gesteigert, vertieft, gesättigt, übersättigt, es versandet und verflacht, wird aufgenommen oder gewandelt — aber immer ist es im Fluß.

Das Gefüge des Erlebens ist daher nicht allein „doppelgleisig“ und „überdeterminiert“. Es besitzt auch einen Aufbau in sich, der Höhepunkte, Wendepunkte, ein Zum-Zuge-Kommen und ein Zusammenströmen von vielen angebahnten Richtungen in Eins erkennen läßt. Psychologisch ist weniger die Verknüpfung der aufeinander folgenden Einzelschritte interessant als die Überordnung und Unterordnung, das Übergreifen und Durchgliedern, die Beziehung zwischen Ganzheit — Gefügen — Einzelschritten. Wobei man immer bedenken muß, daß es sich um Vorgänge handelt, um Formierungen, um „Aufrufe“, in bestimmten Richtungen etwas zu tun oder zu erleben, nicht um simultane Gefüge. Darüber hinaus verweisen die aktuellen Vorgänge auf die lebensgeschichtlichen Prozesse — Sublimation, Kompensation, Rationalisierung, Regression, Verdrängen, Flucht auf verschiedenste Art, Flucht in die Phantasie u. a., in deren Richtung der Komplex sich entwickelt. Wenn die Verknüpfungsregeln der aktuellen Komplexentwicklung von der Tiefenpsychologie noch nicht so gründlich erforscht wurden wie diese „Mechanismen“ der lebensgeschichtlichen Entwicklung, so lassen sich doch in den aktuellen Prozessen analoge Verknüpfungsprinzipien vermuten. Zum Verständnis des Ablaufsgefüges tragen ebenfalls die psychologischen Analysen der Ganzheitspsychologie bei (Hippius, Klemm, Sander, Volkelt). Ihr sind Verweise auf den Aufbau und die Formen des Erlebens zu verdanken, insbesondere aber auf Transformation und strukturell gegründete Tendenzen, die sich in den Entwicklungsprozessen auswirken.

Die Komplexentwicklung bewirkt, daß im Zuschauer seelische Vollzüge lebendig werden. In ihnen wird der Komplex gewandelt und aus seiner Ausgangslage transponiert, vielleicht zu einer verharmlosten, vielleicht zu einer überwältigenden Erlebnisqualität. Fehlende Geborgenheit z. B. ruft seelische Regungen auf, die eine neue Bergung erstreben; aber sie setzt auch Aktionen in Gang, die auf eine Unabhängigkeit zielen. Beide Wege schließen Risiken ein, und der Prozeß des Filmlebens zeigt das. Er bringt uns dadurch den Komplex, seine Aspekte, seine Verbindungen näher; er verdichtet und vertieft unser

Erleben und zieht uns durch die Art der Umgestaltung in einen bestimmten Stil hinein. Alleinsein ruft Regungen der Angst wach. Daraus entwickelt sich Aggression, dann Sehnsucht nach anderen, dann vielleicht Verachtung. Gemäß den Verknüpfungsprinzipien baut sich damit ein Entwicklungsgefüge auf und gewinnt allmählich eine Richtung. In dieser Bewegung gliedert sich die Ganzheit eines Komplexes aus. Die Frage nach der „Konstruktion“ des Filmerlebens findet so von den ganzheitlichen Prinzipien der Komplexentwicklung her eine Antwort.

Vergleicht man Filme, deren Thema die fehlende Geborgenheit ist, etwa „Panik“, „12 Uhr mittags“, viele Chaplin-Filme, sieht man, wie unterschiedlich sich eine Komplexentwicklung aufbauen und versinnlichen kann. Ein verlassenes Haus, eine anrückende Bande, Obdachlos-Sein können in uns Bewegungen wachrufen, die Folgen haben. Ein Lied, eine Frau, eine Gebärde können „Obertöne“ unseres Erlebens anklingen lassen. Unsere innere Bewegtheit fordert auch notwendig konkrete Einzelheiten der Filmerzählung, um weiterleben zu können. Aus aufkommender Freude leitet sich notwendig eine Aktion ab, ohne die unser Gefühl einfach nicht mehr existieren kann. Was Chaplin tut, ist vielleicht absurd, eine sinnlose Zerstörung, und doch ist es vom Gefühl und der Komplexentwicklung her ein Erhalten oder eine Steigerung.

Das hat aber vielleicht schon den Keim zu einer neuen Formierung in sich. Solche Stellen, in denen sich mehrere übergreifende Züge treffen, sind besonders wichtig. In „12 Uhr mittags“ ist es der „Gang“ des allein auf sich gestellten Sheriffs. Er dient nicht allein der Spannung. Vielmehr erlebt der Zuschauer hier den Komplex als „werdend“, in der Bewegung Von-weg und Hin-zu, von der Frustrierung zur Abfuhr. Ein Ausleben der gestauten Aggressionen ist da besser als eine sentimentale Verschleierung: im Kampf mit den Banditen erfährt eine bestimmte Komplexentwicklung ihre Erfüllung. Beachtenswert ist in dem Zusammenhang, daß gewisse gefühlshafte Passagen bisweilen die bewußte Verarbeitung ausspannen lassen und dadurch ihren Rhythmus, dem der Zuschauer sich hingibt, um so stärker zur Geltung bringen.

Mit der Analyse solcher aktueller Komplexentwicklungen dringt die Psychologie auf ein Gebiet vor, das für die ganze psychologische Theorie zentral ist, weil sich überdauernde Strukturen und die kurzlebigen Gehalte des verfließenden Geschehens hier treffen. Von da her sieht es aber auch so aus, als sei der Zuschauer im Kino sich selbst viel näher, als er es ahnt und wahrhaben will.

4. Vereinheitlichung der Bedeutungen

Die Aufbauvorgänge im Entwicklungsprozeß der Komplexe geben verschiedenen Erscheinungen des Films einen psychologisch eigentümlichen Sinn. So tragen Rückblenden, Einschachtelungen stets die Entwicklung nach vorn weiter. Denn sie stehen im Dienste von Phasen der aktuellen Bewegung, deren Rolle nicht von den Techniken der Filmerzählung zu bestimmen ist. Noch wichtiger ist, daß die Komplexentwicklung und ihre Gegliedertheit verständlich macht, wieso Gegner im Film zwei verschiedene Tendenzen eines einzigen Gehalts darstellen können. Tendenzen eines Komplexes liegen keineswegs nur auf einer Linie; die Tiefenpsychologie fand, gegensätzliche Regungen seien im Grunde häufig verwandt. Man könnte das Filmerleben oft direkt als Spiel mit der Ambivalenz seelischer Gehalte bezeichnen. Dem entspringt ein Gutteil der Spannung und der „Bereicherung“ durch das Filmerleben. Jedoch ist von der Gesamtentwicklung aus immer genau zu analysieren, welche Rolle eine bestimmte Seite eines Komplexes für die jeweils aktuelle Entwicklung spielt. Ob sie neue Möglichkeit, Entschuldigung, „indirekte Charakterisierung“, Verharmlosung, Drohung oder etwas anderes ist. Von den Gegnern geht eine Reihe über die beliebten „gespaltenen“ Persönlichkeiten zu den sich ergänzenden Freunden. Auf diese Weise kann der Zuschauer seine seelische Alltagsgarderobe hassen, ohne es zu wissen, und er kann lieben, wo er hassen sollte. Er kann beteiligt sein, wo er nicht zuschauen möchte, und zusehen, wo er nicht beteiligt sein will.

Geht man weiteren Beispielen nach, stößt man in ihnen auf eine Eigenschaft des Filmerlebens, die wiederum aus der Komplexentwicklung abzuleiten ist. Bedeutungen, welche den Gliedern des Filmgeschehens für sich isoliert zukämen, werden nur so weit berücksichtigt und zukunftsfruchtig, als sie der Gesamtentwicklung dienen. Die Gesamtentwicklung vereinheitlicht alle Bedeutungen gemäß ihrer eigenen Gerichtetheit. Die Einheit des seelischen Prozesses vermag das Heterogenste einzuschmelzen, wenn es das Geschehen weiterzutragen vermag. Voraussetzung ist, daß die seelische Bewegung sich in analogen Bildern findet. Daher bedeutet die Vereinheitlichung des Heterogenen auch nicht ein Hineinziehen der Dinge in den „Brei des Gefühls“. Im Gegenteil, sie ist ein Zeichen für das reich differenzierte Gefüge des Filmerlebens, das verschiedene Erlebensrichtungen miteinander verflcht.

So drückt Galopp oft mehr Erregung aus als eine Miene (Balazs), der einsame dunkle Bahnhof, die flackernde Lampe, die rollenden Räder in „Anna Karenina“ sind das Sterben der verlassenen Frau, ein Tanz im Kostüm der Zeit Napoleons I. ist das Erwachen von Erotik in einem Mädchen, das gar nicht an dem Tanz beteiligt sein muß. Landschaften, Dinge, Menschen verbinden sich miteinander ohne die Klammern folgerichtiger Gedanken nur auf Grund der Einheit, die sie in der seelischen Dimension verbindet. Von solchen Phasen des Erlebensprozesses aus schrumpfen Raum und Zeit zusammen. Das Historische oder das Geographische werden in ihrem eigenen Gewicht gar nicht beachtet. Daß Elisabeth von England Königin wird, ist im Film nur wichtig, damit sie richtend und strafend eine bestimmte Komplexentwicklung rechtfertigen kann. Macht sie das historisch getreu und ohne Blutvergießen, kommen durch diese Frustrierung verwirrende Aggressionen oder Verstimmungen auf. Der Film hat das Recht, in seiner Geschichte allein den Hinweisen der sich entwickelnden Gehalte zu folgen. Von der Komplexentwicklung aus ist völlig gleich, wie viele Jahre jemand braucht, um König oder alt zu werden; wichtig ist nur, daß er zur rechten Zeit eine Position erreicht, die zu der eben jetzt notwendigen Phase der aktuellen „Geschichte“ paßt. Wechseln räumlich ganz entfernte Schauplätze unvermittelt miteinander ab, hat das nicht allein dann Sinn, wenn es sich darum handelt, mehrere Bewerber einer Krone, mehrere Damen einem Herrn, mehrere Hunde einer Wurst zustreben zu sehen. Weit bedeutsamer ist das Zusammenschneiden von Raum und Zeit gemäß einer seelischen Bewegung des Zuschauers. Durch ihre Position im Gefüge des ablaufenden Prozesses unterliegen die verschiedenartigsten Einzelheiten der vereinheitlichenden Deutung.

Das Vereinheitlichen der Bedeutungen gemäß der seelischen Entwicklungsrichtung läßt sich am Beispiel der Vorschau besonders gut verdeutlichen. Die Vorschauen gehören zu den Filmstreifen, die ansprechen. In ihnen bahnt sich oft eine Stimmung an, die trotz der Heterogenität der Einzelheiten einheitlich ist, weil hier in einem gut abgestimmten Rhythmus angedeuteter Gehalte der Keim zu einer Komplexentwicklung gelegt werden kann. Der Erlebnisprozeß soll aber nicht über eine erste Phase hinauskommen: die Vorschau möchte den nächsten Filmbesuch veranlassen. Und selbst das hindert nicht eine Vereinheitlichung. Die in der Vorschau ausgesprochenen „Gedanken“ dienen meist nur als äußere Anhaltspunkte, geben aber in Anbetracht

der rational nicht sehr modifizierten Themen kaum spannende Rätsel auf.

Die vereinheitlichende Deutung macht verständlich, daß die Psychologie nicht wie die Filmwissenschaft nach Komponenten des Films wie Licht, Kostüm, Darstellung, Schnitt ordnen kann. Bei einer psychologischen Ordnung gehen sie auf in den Charakterisierungen des Erlebnisaufbaus, der Gesamtatmosphäre, des Stils.

5. Die Wandlungen des Kompromißcharakters der seelischen Wirklichkeit.

Die Komplexentwicklung im Filmerleben gibt dem Zuschauer manches „mit“, was er nicht annahm oder aufsuchte, wenn es ihm offen und mit klaren Worten gesagt würde. Abgesehen davon, daß dieser Sachverhalt einiges über Motivation und Rationalisieren des Filmbesuchs verrät, rührt er nochmals die eigentümliche Verbindung von realistischem Dokument und Mythologie im Film an.

Ein Gegensatz ist Mythos und Realität sowieso nur für den rationalistischen Psychologen, der glaubt, die Realität sei für den Menschen immer eine „entzauberte“ Wirklichkeit. Tatsächlich wird aber nur für einen bestimmten Wirklichkeitsbereich durch entsprechende Denkformen eine versachlichende Reduzierung erstrebt.

Die psychologische Erforschung unseres alltäglichen Umgangs mit Gegenständen und Menschen, mit Kleidung, Küchenartikeln, Autos, Bürochefs und Nachbarn, kommt notwendig darauf, daß es schon in der zweckhaft durchgestalteten Welt gar nicht allein um das rational Vernünftigste geht. Männer wie Frauen trachten vielmehr danach, ihre emotionalen Gehalte, ihren ganzen Lebens„stil“ beim Umgang mit den Gegenständen im Rahmen des Zweckmäßigen gleichsam „mit“ zu erleben. Formgestaltung und Werbung zielen auf Grund dieser Erkenntnisse darauf ab, dem Menschen die Zweckmäßigkeit des Gegenstandes als gegenständliches Mittel zur („stil“-vollen) Lebensgestaltung zu verkaufen. Erkenntnisse, die die unterschiedliche Bedeutsamkeit des uns Begegnenden oder den Symbolgehalt unseres Tuns und unserer Umgebung betreffen, werden hier konsequent erweitert (Freud, Jung, Rothacker, Uexküll). Einen Freudschen Begriff erweiternd, könnte man davon sprechen, daß alle Orientierung — psychologisch gesehen — „Kompromißcharakter“ hat.

Der vom Bewußtseinsstandpunkt konzipierte Begriff des „Kompromisses“ beinhaltet die Einheit von sog. bewußten und unbewußten seelischen Regungen. Eigentlich stimmt der Begriff nur unter der Voraussetzung, Realität und Wunsch, Denken und Phantasie seien zuerst getrennt und vereinten sich dann nachträglich. Aber wenn man auch dieses Vorurteil abwehren muß, ist es doch ganz praktisch, von einem seelischen Kompromiß zu sprechen, weil dabei die Vielschichtigkeit des Seelischen deutlich wird. Was wir als Haltepunkte im seelischen Geschehen festlegen, erweist sich bei einer Analyse meist als „Zwischengegenstand“ (Brunswik), in dem sich mehrere Intentionen treffen.

Während man vom Kompromißgegenstand sagen kann, im alltäglichen Leben verberge er, daß die Geschehnisse und Sachen noch einen anderen Sinn haben, als die rationale Überlegung erkennt, tritt im Film-erleben eine Wandlung des „Kompromißcharakters“ ein. Ohne den Ansatz an den „Kompromißgegenständen“ des Alltags gleich der „Realität“ im Film aufzugeben, vermag der Film diesen Alltag in einem Rahmen zu zeigen, der sonst verborgene Hintergründe unverhüllt auftreten läßt. Wenn wir sonst Alexanderzüge mittels Wallungen erleben (Benn), erleben wir im Filmerleben Wallungen mittels Alexanderzügen. Wir erleben nicht „geheim“ unsere Handlung als „letzter Ritter“. Sondern: indem wir den letzten Ritter handeln sehen, konkretisiert sich unsere innere Entwicklung in einer offen ritterlichen Tat. Auch aus diesem Grunde wird die Historie entwertet.

Der Kompromißcharakter der seelischen Wirklichkeit wandelt sich im Filmerleben, indem der Zweckmäßige-Rahmen unserer Alltagshandlungen gegen den mythischen Rahmen ausgewechselt wird. Das bedeutet keineswegs, damit werde der Kompromißcharakter bewußt gemacht und der Zuschauer erlange Wissen von der „Hinterwelt“. Damit wird auch nicht behauptet, im Film sei blasse Idealisierung oberstes Gesetz. Gerade das Einzelne, Einmalige vermag erst das bewegte Anschauliche in seiner ganzen Gewalt zu zeigen; das Typische am Individuellsten, das Ganze an seinen Gliedern, einen „Oberton“ in einem unwiederholbaren Blick zu erleben dürfte für das Filmerleben in seiner eigentümlichen Werdeform charakteristisch sein. Es geht hier um die Rahmen-Strukturen, die die anschauliche Bewegtheit ordnen und ihr Sinn verleihen. Die sind „befreit“ von der Not rationaler Zweckmäßigkeiten, von Zufälligkeiten, von der Last des Einmaligen und vermögen daher eindeutiger Komplexentwicklungen zu ent-

sprechen. Die innere Bewegtheit gewinnt in den anschaulichen Analogien und den sie umfassenden Rahmenstrukturen erst richtig „greifbare“ Gestalt.

Von daher erhalten sich der wilde Westen, Ritterfilme, Gesellschaftstragödien, Prinzen, Sklaven, Seeräuber, Künstler, daher erhält sich die Spielbank, Paris im Film. Daher die Kokotte, die Scheinehe, der Mord, daher all die Dinge, die als Traumwelt oder Wunschwelt bezeichnet werden. Sie sind die anschaulichen Strukturen seelischer Komplexentwicklung, die unsere geheimen Regungen in ihren ausgezeichneten „Entsprechungen“ versinnlichen, klären, wandeln können. Die Zuschauer werden nicht wie Don Quichotte versuchen, diese Welten wieder aufzubauen. Aber sie werden die Entwicklungen, die ihre Regungen durch die Bilder aus diesen Welten erfahren, in ihren „Kompromissen“ aufzugreifen suchen. Zwischen den Kompromissen dieser Welt und der Öffnung der wahrhaft seelischen Wirklichkeit, in der die Filmerzählungen spielen, spinnen sich Beziehungen, die als „allgemeine Nachahmung“ in Erscheinung treten.

6. Fesselung und Entfesselung des Erlebens

Kafka glaubte, das Kino störe das Schauen. Die raschen Bewegungen und der schnelle Wechsel der Bilder zwingt den Menschen zu einem beständigen Überschauen. Der Blick bemächtigt sich nicht der Bilder, sondern diese bemächtigen sich des Blickes. Das Kino bedeutet nach Ansicht Kafkas eine Uniformierung des Auges, das bis dahin unbekleidet war. „Filme sind eiserne Fensterläden“.

Kafka spricht hier einen durchgängigen Zug des Filmerlebens an einen Zug, der mit der Fesselung und Entfesselung des Erlebens und seiner tragenden Komplexe verbunden ist — mit Fesselung, weil der Film das Erleben in seine Richtung steuert, mit Entfesselung, weil er dazu innere Gehalte des Erlebenden in eine mehr oder weniger produktive Bewegung bringt. Der Zuschauer kann sich bei bestimmten Formen des Filmerlebens einfach nicht aus den Fesseln der angesprochenen Richtung und ihres Nacheinanders befreien. Er muß hinsehen, und das, was er noch alles sehen muß, wird ihm vorgegeben. So etwas gehört zum Film hinzu. Kinder, die das noch nicht „gelernt“ haben, verlangen bisweilen das gleiche noch einmal, oder aber sie schließen die Augen, sie setzen sich unter die Stühle des Kinos, weil sie nicht sehen wollen, was sie sehen sollen. Die Versuche, sich aus dem Filmerleben durch ein „Aus-dem-Felde-Gehen“ zu befreien, sei es durch Abbrechen des

Filmbesuchs oder durch forcierte Distanzierung — „ist ja nur Film“, „ist ja nur Clark Gable“ — das sind Beweise für das Gefesseltwerden und nicht Tun-können, was man will. Andererseits kann man daher auch von einer Flucht in den Film reden, dahin, wo dem Erlebenden innere Entwicklungen „gemacht“ werden.

Das Wechselspiel von Fesselung und Entfesselung des Erlebens tritt dann klar hervor, wenn man das nicht erleben möchte, was der Film als wesentlich herausakzentuiert, aus der Befürchtung, der Film könne den Forderungen des angeregten Erlebens nicht gerecht werden. Der einmal vom Film entfesselte Komplex des Zuschauers entwickelt sich nämlich keineswegs immer mit der Richtung, die der Film einschlägt. Wie schon angedeutet, fällt dann die eigene Tendenz und die Richtung der gefesselten Entwicklung auseinander. Der Erlebende hat unter Umständen das „Gefühl“, der Sieg des Guten werde angesichts der notwendigen „Stimmung“ nicht lange genug ausgekostet, oder das Fehlen des Sich-zur-Wehr-Setzens sei unerträglich für unser Realitätsprinzip (Lockende Versuchung mit G. Cooper). Dadurch kommt es auch beim Ansehen pazifistischer Filme manchmal zu unberechneten heftigen Affekten. Nun kann man nicht ohne weiteres aus dem Filmerleben aussteigen, auch nicht, wenn man befürchtet, es gehe in die falsche Richtung; der Film nötigt, zwingt; „fesseln“ heißt dann: er nötigt den widerwilligen Zuschauer.

Für die Filmpsychologie ergeben sich aus dem Fesseln und Entfesseln des Erlebens wichtige Einsichten in den Erfolg von Filmen, die, als Kitsch oder Schnulze verschrieen, den Markt beherrschen; aber auch Einsichten in die Bedeutung der „harten“ Filme, die den Beschauer zwingen, gegen seine Tendenzen oder auf Grund uneingestandener Tendenzen mitzumachen. Das Ganze erinnert ein wenig an „Zwing mich, dann tu' ich kein' Sünd“. Denn ein Sich-wehren gegen bestimmte Entwicklungen, die man doch erleben muß, kann wieder ein schöner Kompromiß sein, der unsere bewußte Haltung und unsere unerlaubte Haltung einträchtig auseinanderhält.

Gefesselt und entfesselt ist das Filmerleben aber noch in einem viel umfassenderen Sinn. Es scheint, im Filmerleben werde eine seelische „Konstruktion“ in Bewegung gebracht, die teils fesselnd, teils entfesselnd möglichst viele Bereitschaften für seelische Vollzüge aufruft. Getragen von einem Erlebnisstrom, dem der Erlebende nicht selbst eine Richtung zu schaffen braucht, kann sich eine Vielfalt von seelischen Tätigkeiten entfalten. In unserem von lockenden Realitäten ge-

fesselten Erleben entfesseln sich Denk- und Phantasieprozesse, innere Produktivität, Wünsche und Träume; das vom Schicksal anderer Menschen gefesselte Beobachten entfesselt unser eigenes Erleben.

Fesseln und Entfesseln vollzieht sich in gegenwärtiger Verborgenheit. Weizsäcker hat die gegenseitige Verborgenheit von Bewegung und Wahrnehmung durch das Prinzip der „Drehtür“ verdeutlicht. Es handelt sich um ein gesetzmäßiges Verhältnis, das der Einheit von Bewegung und Wahrnehmung entstammt. „Drehtür“ besagt, beim Wahrnehmen seien uns die dabei durchgeführten Bewegungen, beim Bewegen die notwendigen Wahrnehmungen verborgen. Auf Fesselung und Entfesselung des Filmerlebens bezogen, weist das Drehtür-Prinzip darauf hin, in der Ganzheit des Erlebnisprozesses begründete, einander ergänzende Vorgänge erlebe man nicht gleichzeitig. Wie das eigentümliche Gefüge des Filmerlebens und die umfassende Organisation seelischer Tätigkeiten bietet die „Drehtür“ eine Erklärung für manche widersprüchliche Aussage über das Filmerleben. Doch sollten „Drehtür“ und „umfassende Organisation“ nie verdecken, welche entscheidende Rolle den Formierungen des Erlebens zukommt, die im Großen und Ganzen als „eshaft“ zu bezeichnen sind. Daher ist der Film auch eine Schleuse für jede Propaganda.

C. FILMERLEBEN ALS WERDEFORM

Mit dem Aufsuchen von Gesamtqualitäten und Grundzügen der „Konstruktion“ des Filmerlebens ist die psychologische Analyse nicht getan. Ohne die umfassenden Züge sind die einzelnen Bewegungen des Erlebens zwar nicht zu verstehen: von ihnen aus erhalten sie ihre Rolle zugewiesen. Aber die Einzelschritte, in denen sich die Werdeganzheit formiert, und die mehr formalen Kategorien des Nacheinanders sind für eine Analyse des Filmerlebens ebenfalls aufschlußreich. Am Faden des Dann-und-dann, der vom Anfang bis zum Ende führt, läßt sich das „Ganzheitliche“ überprüfen, im einzelnen präzisieren und ergänzen.

1. Ausgangslage und Basierung

Die seelische Ausgangslage des Filmerlebens wurde, verglichen mit den weiterführenden Zügen, häufiger psychologisch analysiert. Unbemerkter übertrug man allerdings oft auch die in der Ausgangslage zu beobachtenden Züge auf das ganze Erleben.

Deutlich hebt sich die Ausgangslage beim Filmbesuch vom Besuch eines Konzerts oder des Theaters ab. Hier braucht man vorher kein Drama zu lesen, wir bringen höchstens eine Bildung mit, die fehl am Platz ist. Ordnungsbegriffe wie Fuge, Oratorium, Symphonie, Drama, Roman hat man beim Film (noch) nicht. Von der Geschichte der Filmdекoration oder der Regie wissen nur diejenigen etwas, die sich von Berufs wegen mit dem Film beschäftigen; und sie erleben sowieso den Film in einer anderen Werdeform als der „normale“ Filmbesucher. Für den Filmbesuch lassen sich die verschiedenartigsten Gründe anführen; der Wunsch, sich zu zerstreuen, sich abzulenken, sich zu belehren, zu vergessen, zu entspannen. Man könnte die Tendenzen beliebig vermehren.

Es trifft auch heute noch zu, daß das Kino ein „Paradies der Naivität ist, wo man nicht gescheit sein muß“ (Balasz). Richtig bemerkt Clair jedoch, der Kinobesucher geniere sich häufig, wenn es hell wird. Entgegen dem Bemühen der Filmästhetik, dem Filmbesucher das Genieren durch einen bewußten Genuß — d. h. durch eine besondere Form des Filmerlebens — abzugewöhnen, stellt die Psychologie fest, daß das Paradies der Naivität in der Eigenart eines bestimmten seelischen Erlebens begründet ist, das anders einfach nicht zu „haben“ ist. Und daß daher das Genieren auf eine mangelnde Einsicht in diesen Tatbestand rückführbar sein kann.

Filmerleben scheint wie Jahrmarkerlebnisse, Zirkusbesuch, Promenade aus der Situation des „Gaffens“ hervorgehen zu können. Man geht irgendwohin, um „Andersartiges“ auszukosten. Dabei gerät man wie von selbst in eine seelische Bewegung, in der innere und äußere Abläufe, wie sonst selten, einer Entwicklung folgen. Mit allen Risiken, daß es nichts wird oder daß sich „alles“, Ungeahntes erfüllt. Hier können sich unterdrückte und unerfüllte Tendenzen in „erlaubter Form“ ans Licht wagen.

Insgesamt läßt sich die Ausgangslage des Filmerlebens als „eshaft“ charakterisieren. Auf diese Grundlage ist der Aufbau des Filmerlebens abgestimmt; er sucht sie in der Basierung und den Übergängen aufzunehmen und umzugestalten. Der Fluß des seelischen Erlebens wird nicht ständig durch Besinnungsakte und Steuerungsvorgänge zu unterbrechen gesucht. Gedankliches Ausformen und Einordnen in Gefüge entsinnlicher Bedeutungen braucht nur in Ansätzen aufzutreten. Das ist auch der Grund, der zu der Annahme verleitete, das Filmerleben habe nur mit dem Gefühl zu tun. Unter dem Druck, eine Kritik schrei-

ben zu müssen, oder beim Streben nach ästhetischem Genuß ändert sich natürlich Ausgangslage und Werdeform. Dann ist der Zuschauer auch bereit, den Vorspann mit seinem ellenlangen Register von Namen ohne Ärger zu betrachten.

Man hat dem Filmerleben Willens- und Urteilsmomente abgesprochen (Iros). Das ist genau so schief, wie das Filmerleben als Willens- oder Denkvorgang zu bezeichnen. Solche Verallgemeinerungen sind viel zu grob, um die entscheidenden Kriterien von seelischen Vorgängen erfassen zu können. Betrachtet man die Formen und Verknüpfungen des Filmerlebens, so lassen sich in den Bemühungen, Distanz zu gewinnen, bei Vorgriffen und Erwägungen in unklaren Situationen durchaus intellektuelle Operationen aufweisen. Gesamtvorstellungen werden gebildet, man befreit sich aus der perspektivischen Bindung an das Anschauliche und bezieht Sachverhalte, die nicht gegenwärtig im Bilde zu sehen sind, auf das je-Gegenwärtige, ohne es in seinem Ablauf zu unterbrechen. Gleichfalls findet man Qualitäten, die der alten Klassifikation gemäß zum „Willen“ gezählt werden müßten: eigene Anregungen wie „Los“, „Mehr!“, „Fest!“, ferner das bewußte und „gewollte“ Aufsuchen von Zusammenhängen, ein Sich-aus-allem-zurückziehen-wollen u. ä.

Dennoch sind die Filmerlebnisse eshaft, weil das Erleben von anschaulichen Bildern getragen wird und das Erleben sich nach Verknüpfungsgesetzen aufbaut, die nicht Gesetze des Besinnens und der bewußten Steuerung sind, sondern Prinzipien der von Anschauungen geführten und auf der Umbildung gefühlhafter Komplexe beruhenden Metamorphose. Psychologisch ergiebig ist hier nicht aufzuzeigen, was an Denken, Willen, Gefühl am Filmerleben beteiligt ist. Weit interessanter ist, dem nachzugehen, wie es von anschaulichen Erlebnissen (Wiederholungen, Verschärfungen, Umformungen) zu Feststellungen und Überlegungen kommt. Wie unklare Situationen zu gefühlhaften Fermenten werden können, wie es von „sachlichen“ Dokumentationen zu Stimmungen kommt, wie Verwirrungen sich wandeln in Feststellungen, wie aus Erleben „Phantasieren“ entsteht — oft neben dem Filmgeschehen — wie aus Beeindrucktsein Tatbereitschaft wird. Diese Fragen sind den Problemen der werdenden Ganzheit verbunden, sollen aber hier gegenüber einer mehr formalen Betrachtung von Verknüpfungen zurücktreten.

Deren Eigenart läßt schon die Basierung der Erlebnisse erkennen. Die einleitenden Erlebnisse eines seelischen Prozesses sind naturge-

mäß für die Ganzheit und die Einstimmung in ihr Werden besonders wichtig. Sie erweisen sich auch als Erlebnisse, die in andere übergehen „wollen“ und damit eine Bewegung einleiten, indem sie „Probleme“ der Komplexentwicklung anschneiden und einen bestimmten Stil im Anschaulichen andeuten. Dem entsprechend gibt es eine Fülle von Einleitungsprozessen; nur zur Verdeutlichung einige Beispiele. Ein „Stil“ kündigt sich in „Fanfan der Husar“ an durch einen Sprecher, der zu einigen „Idyllen“ eine ganze Reihe ironischer Bonmots erzählt — aufschlußreich zu sehen, wie dieser illustrierende „Stil“ im „Stil“ der Bildmetamorphose aufgenommen und modifiziert wird. Verglichen mit der gesprochenen Einleitung zu „Kind hearts and Coronets“ oder zum „Untertan“ erweist sich jeweils eine ganz eigentümliche Andeutung des Bildstils durch den Sprecher. Oder die üblichen Basierungen aus dem Anschaulichen heraus. Einmal mehr ausgehend von diffus-turbulenten Ereignissen: man ist mitten drin und weiß nicht recht, worum es geht. Aus ganzheitlich-vagen Eindrücken profiliert sich eine Figur, die durch diese Art der formalen und inhaltlichen Behandlung dem Erleben einen charakteristischen Zug verleiht, etwa im „Höllentor“, wo aus Kampfszenen, Durcheinander, Irreführung der Verfolger sich eine anschauliche Gestalt herausarbeitet: der von oben gesehene Ameisenzug der Bewachungsmannschaft einer Kutsche, ihr Umzingeltwerden durch die Verfolger, die Wendung der Bewacher gegen sie in einer geschlossenen Kurve, in einer Schwertreihe, in einem Zurücktanzen und schließlich in einem Kämpfer, dessen Aktion dann das weitere Geschehen einleitet. Hier läuft das Geschehen aus einer „Verwirrung“ in jeder Hinsicht auf eine bestimmte Ausgliederung zu. Dem steht eine Basierung des Filmerlebens gegenüber in einer klaren Orientierung über Land und Leute, aus der dann wie im „Blauen Engel“ auf eine zwielichtige Gestalt verwiesen wird, die inneres und äußeres Geschehen zu bewegen vermag. Klare Gestalt zu Anfang als Ruhe vor dem Sturm findet sich in manchen Western, wenn die Reiter, von deren Qualitäten man noch nichts Rechtes zu halten weiß, in die leblose Stadt einreiten. Das zeigt aber auch wieder, daß man nicht allein vom Formalen her systematisieren kann; erst in der Beziehung auf bestimmte Gehalte wird die Analyse sinnvoll. Demgemäß können alle Hinweise auf Einzelzüge einer Werdeform eben nur Hinweise sein, die Glieder des Gesamterlebens als solche erkennen lassen.

2. Übergänge

Die Psychologie kann — wie gesagt — auch nicht von einer Psychologie des Schwenks, der Einstellung und Montage ausgehen; denn je nach ihrer Stellung im Ganzen haben sie eine verschiedene Bedeutung. Von den verschiedenen Einheiten des Erlebens her erscheinen sie — wenn sie vielleicht auch bei einer nur formalen Behandlung zusammengehörten — als entgegengesetzt oder gleichgültig gegeneinander. Daher ist erforderlich, von den seelischen Übergängen auszugehen.

Die Übergänge des Erlebens finden sich bei psychologischer Sicht an den Stellen, die so etwas wie Scharniere des Entwicklungsgefüges der seelischen Regungen darstellen. Auch Übergänge, die anscheinend nur „wahrnehmungsartig“ sind, haben eine motivierende Bedeutung oder drücken doch Stufen der Entwicklung der Grundmotive aus. So dienen sie auch stets umgreifenden Tendenzen, etwa um eine Phase in ihrem Sinn abzurunden oder zu verdeutlichen oder auch zu relativieren.

Daran muß man sich erinnern, wenn jetzt von Untereinheiten gesprochen wird. Um ihre Beziehung zur Werdeform aufrechtzuerhalten, geht man zweckmäßig von den Fragen aus, wie sich bestimmte Tendenzen oder Phasen der Entwicklung des Komplexes am Leben erhalten, wodurch das Erleben in der angebahnten Richtung bleibt. Da sich das Filmerleben nicht auf ein fertiges und bleibendes Gegenüber bezieht, an dem die Gleichgerichtetheit von Gefügezügen abzulesen ist, heißt das, vom Beibehalten oder von der Änderung der Richtung im Nacheinander ausgehen. Verglichen mit dem Bilderleben, wo ein „bestehendes“ Gerüst sukzessiv erobert und in Zusammenhängen überblickt werden kann, wird das Gefüge im Filmerleben an den Transformationen erfahren. Dadurch gewinnt das Aufgreifen, Erhalten, Präzisieren und Verändern seine Bedeutung.

In den erhaltenden Übergängen kann die angelaufene Tendenz weitergeführt werden einmal durch eine Art Verdichtung: vereinzelte Gestalten vereinigen sich zu einer mächtigen Bewegung; in dem, was sie erst nur andeuten, verkörpert sich immer fühlbarer eine bedeutsame Position der Komplexentwicklung (Paracelsus). Erhalten wird eine Richtung auch durch mehr und mehr verschärften Kontrast: so bei der Charakterisierung der freudlosen Hochzeitsnacht in „Ekstase“, in der eine erregende Ruhe vertieft wurde durch den Kontrast von Mann und Frau; sie wurde durch das Einfügen des Kontrastes in eine Tanzcafé-Atmosphäre in der folgenden Einheit in eine sehnsüchtige Ruhe über-

führt. Soll der Zuschauer sich nicht in einer Richtung verlieren, die der Regisseur vermeiden will, kann er versuchen, durch i. e. S. formale Mittel den Zuschauer an einen gleichbleibenden Inhalt zu fesseln oder ihn hinzuhalten.

Übergänge, die sowohl der Erhaltung wie der Wandlung dienen können, erlebt man oft im Wechsel der Zentrierung des Auffassens. Wenn man Bewegungen in verschiedener Richtung folgt, wenn man nach einem „Oben“ das „Unten“, nach einem „Rechts“ das „Links“ beachtet oder von rechts nach links, zurück und in die Mitte „geschmissen“ wird: die Sukzession bildet Gestalten. Dabei kann der Ausdrucksgehalt der Bewegungen den Inhalten eine unausgesagte Bedeutung verleihen. Ein Versuch, hier mit den Kategorien zu arbeiten, die Strehle für das menschliche Gebaren aufzeigte, führt zum Beachten der Variationen der Geschwindigkeit, der zentrierten und gelösten Spannung, des Bewegungsumfangs und der Bewegungsrichtung, der runden oder eckigen Verlaufsformen der Bewegung.

Einen weiteren Beitrag zur Form-Gehalt Beziehung bringt die Beibehaltung der Zentrierung bei Wandlung der Inhalte. Vom Gesamtprozeß aus kann sich jeweils mehr eine Verbindung oder ein Abschluß darin andeuten: aus einem schwankenden Kronleuchter im Schloß wird der Silberbeschlag eines Zigeunerwagens (Pakt mit dem Teufel), aus der Brust von Proudhons entführter „Psyche“ im Treppenaufgang die Bluse des verführten Mädchens in einer Studentenbude (Untertan), aus festem Schuhwerk werden Füße von Lumpen umwickelt, dann wundgelaufene Füße (Heimkehr), das Ticken einer Höllenmaschine geht über in das Aufklopfen eines Eies (Testament des Dr. Mabuse).

Die gestalthaften Züge des Nacheinander wurden vereinzelt ohne ersichtliche Beziehung auf die Darbietung eines Inhalts verwendet; beispielsweise in den Filmen Ruttmanns oder McLarens, wo allein Formbeziehungen angestrebt werden. Andererseits ist eine betonte Formalisierung oft mit Bedeutungsüberladung ohne Erlebnisentwicklung gekoppelt (Nicht mehr fliehn). Im allgemeinen aber ist es umgekehrt. Die Folge der Inhalte trägt die Entwicklung. Sie können — immer ein Inhalt nach dem anderen — hintereinander folgen, ohne durch figurale-gestalthafte Bindungen darin unterstützt zu werden, so daß eine gestalthaft durchformte Darbietung der Inhalte und eine auf diese Gestalten bezogene Umformung stets eine „Klärung“ des Inhaltlichen bedeuten dürfte. Im Anschaulichen können die Inhalte präzisiert werden; dadurch ermöglichen sich „geheime“ Beziehungen, gleitende

Übergänge, eshafte Wandlungen und eine Entlastung des „Denkens“ von anschaulichen Gestaltbildungen aus.

Zu starkes Betonen der anschaulichen Gestalten und ihrer Verbindungen um ihrer selbst willen wird jedoch dem Verständnis von Inhalten abträglich. Die Bewegungsverschleifungen im „Don Quichotte“ von Pabst, bei denen der Bewegungsansatz der einen Figur von einer anderen in der gleichen Richtung weitergeführt wird, machen es bisweilen schwer, zu erfassen, wer gerade etwas tut, und was er tut; ohne daß es eine Vertiefung des Erlebens bedeutet, verwirrt so etwas unsere auf die Erhaltung von „Substanzen“ bezogene Erfahrung (Erismann). Die Gestaltgesetze geraten auf diese Weise bisweilen in eine Art Konkurrenz mit Inhalten und ihren Folgen. Meistens setzen sich die Inhalte durch. Beispiele für mehr auf Inhaltliches bezogene Übergänge sind der Schock, der überraschende Umschlag, die enttäuschte Vermutung, das erlösende „Aha“.

3. Formierung

Schock, Überraschung, „Aha“-Erlebnis bedeuten nun häufig nicht allein einen Übergang, der der Erhaltung oder Wendung dient. Sie sind meist auch Umschaltstellen im Gefüge des Erlebens, von denen aus sich der Erlebensstrom in eine neue Etappe hinein bewegt. Die Übergänge führen stets auf bestimmte Positionen zu. Überschaubar man sie von Fall zu Fall, erkennt man, daß hier übergreifende Formierungen des Werdeganges sichtbar werden. Wie die Analogien in solche übergreifende Formierungen einbezogen sind, so sind auch die Übergänge Glieder dieser richtungweisenden Vorgänge des Erlebensaufbaus. Gegenüber dem Ganzen stellen die Formierungen wiederum Phasen der Komplexentwicklung dar und damit Verdichtungen, Steigerungen, Erweiterungen der Position, die der Komplex zu Anfang innehatte. Auch in den übergreifenden Zügen präzisiert sich die Werdeform des Gehalts durch Umwandlungsvorgänge, die eine Gestalt sichtbar werden lassen. Diese Gliederung erkennt man nicht während des „normalen“ Erlebens, wohl aber in der darauf sich richtenden Betrachtungsform. Im normalen Erlebnisverlauf kann man wiederum nur von einem „Innewerden“ sprechen, das sich in gefühlsartigen Erlebnis-„Wellen“ anzeigt.

Der Begriff des „Rhythmus“ hilft hier vielleicht genauer das Erleben erfassen als der Begriff der figuralen Gestalt. Denn er entspricht besser der Metamorphose des Erlebens, deren Nacheinander sich nur bildlich

in einer figuralen Gestalt auf einmal anschauen läßt. Darüber hinaus umgreift Rhythmus auch die Formierungen, die sich ohne besondere anschauliche Klärung nur aus dem Zueinander von Inhalten ergeben, und die dennoch eine Formung verraten.

Clair hat die maßvolle Bildwiederholung als einziges rhythmisches Mittel bezeichnet. Das dürfte psychologisch nicht ganz zutreffen, wenn es als Wiederholung des gleichen Bildes verstanden werden sollte. Die Wiederholung ist nur die einfachste Art, zu rhythmisieren, allerdings eine sehr eindrucksvolle Art. Von der Formierung aus muß jedoch auch die Abwandlung und die Umformung im Rahmen einer bestimmten „Hinsicht“, das Beibehalten einer bestimmten Richtungstendenz in Steigerung oder Erweiterung als Rhythmus bezeichnet werden.

In aufeinander abgestimmten Folgen der Inhalte kommt es zu Phasen, weil durchgängige Züge eine Zeit lang trotz der dauernden Bewegung anklingen, verstärkt oder erlebbar vermindert werden. Dieses Beibehalten einer Richtung wird von seelischen Formierungen getragen, die auf „Rhythmen“ aufbauen. In ihnen wird jeweils ein gewisser „Endpunkt“ seelischer Metamorphosen angestrebt, der eine Modifizierung des in der vorangegangenen Phase erreichten Endpunktes bedeutet, zugleich aber „Problem“ für die folgende Entwicklung (Duncker). Im Vergleich zu Filmen, die auf ein Genießen von Möglichkeiten angelegt sind, die aus dem kontinuierlichen Fotografieren stammen, bezieht der Rhythmus, der einer Komplexentwicklung entstammt, den Erlebenden in einen emotionalen Fluß ein. Er baut Spannungen auf, regt „tänzerische“ Stimmungen an, drängt aggressive Gebärden auf. Und das nicht durch manifeste Aggressionen der Filmerzählung, sondern vielleicht durch ein Auftürmen von Schwierigkeiten, Frustrationen, von „salzlosen“ Situationen, peinlichen Szenen. Gerade die Beachtung der von bestimmten Rhythmen getragenen Formierungen demonstriert wieder, daß man sich nicht allein an die vordergründigen Abläufe der Filmerzählung klammern kann, wenn man etwas über Filmleben erfahren will.

Würde die Formierung und Transponierung nur nach „Gestaltgesetzen“ erfolgen, wären die übergreifenden Züge weniger schwer zu erfassen. Aber die seelischen Gehalte haben ihre eigenen Wesensgesetze, und von ihnen aus muß man zu erfassen suchen, wie bereits Erfahrenes in neue Situationen „mitgenommen“ und modifiziert wird. Dieses Mitnehmen ist weniger ein Sich-erinnern als ein „Spüren“ neuer Perspektiven und Vertiefungen des sich entwickelnden Kom-

plexes. Natürlich kann die Wandlung des Anschaulichen ein bewußtes Erinnern oder ein Überdenken der Situation der Filmerzählung wachrufen. Aber es scheint, als werde für die Gesamtentwicklung insbesondere die „Farbe“ des Erlebens und ihre Veränderung in Rechnung gestellt. Pointiert ausgedrückt: weniger, was man im Einzelnen denkt oder sich zumutet, als daß man in einer bestimmten Angelegenheit zu denken beginnt oder sich etwas zumuten muß. Über die Bewegung des Erlebens stößt man allerdings dann auch auf das kaum weniger bedeutsame „Gesicht“ des Anschaulichen, das erst die innere Bewegung verkörpert werden läßt.

Die Art der „Arbeit“ des Erlebens trägt den Rhythmus. Daher macht es etwas aus, ob aufkommende Gefühle ausgespielt oder nur angedeutet werden. Der „Stil“ des Filmerlebens wird durch die entstehende „Kühle“ oder „Erhitzung“ entscheidend beeinflußt. Auch Überdeterminierungen, die Nachdenken, Zuhören und Mitgehen in einem veranlassen möchten, prägen den Stil; ebenso Beschränkung auf übersichtliche Situationen, auf Einlinigkeit der Komplexentwicklung u. ä. Damit sind bereits Züge angedeutet, die den Rhythmus der Formierungen umgreifen und die Werdeform im Ganzen bestimmen.

Die Transformationen sind für das Filmerleben besonders wichtig, da das Nacheinander des Erlebens durch sie einheitliche Züge erhält. Sie verbinden das Vorher mit dem Nachher, das schon Erfahrene mit dem Geahnten und Kommenden. In der „Trapp-Familie“ wird ein Vater „erzogen“; die Werbung dieses Vaters um eine (halbe) Nonne verdichtet sich in der Szene nach ihrer Unterredung mit ihrer Äbtissin. „Er“ wartet und schaut immer wieder auf die Uhr, seine Kinder schleichen sich heran; dreht er sich um, ducken sich die Kinder; wenn er zur Uhr schaut, kommen sie näher; als es endlich zur Umarmung kommt, springen die Kinder mit Indianergeheul hoch. In diesem Wechsel formiert sich eine Phase der Komplexentwicklung, die von der milden Aggression gegen das Vaterbild zur „rührenden“ Dominanz von „Mutter und Kind“ führt. Der Rhythmus der Warteszene rührt Vergangenes an, deutet auf Zukünftiges hin und steigert die Gegenwart zu einem leichten Rausch, der sich aufbaut in einer Transformation von Momenten der Erwartung, des Beteiligtseins, des „Unterliegens“, des Erreichens. Eine solche Metamorphose des Gehalts unterscheidet sich deutlich von einem Erleben, das auf Assoziationen aufbaut. In alten Buster-Keaton-Filmen oder in der „Hose“ wird gleichsam trotz Stummfilm von Stichworten her transformiert: eine Tür geht

auf — eine andere zu, eine Frau flirtet mit dem Untermieter — man sieht ihren Mann tätig im Büro. Hier werden weniger „Obertöne“ modifiziert als Gedankenketten gebildet.

Eisenstein sprach von „Obertönen“ der Montage, die durch den Kontrapunkt verschiedener Sphären entstünden. Psychologisch kann man diesen Begriff, den schon James verwendet, aufgreifen, um übergreifende Qualitäten zu bezeichnen, die mit der Komplexentwicklung zusammenhängen. Die Transformierungen innerhalb der einzelnen Formierungen und die Umwandlung der Formierungen ineinander lassen diese „Obertöne“ anklingen. Im Aufgreifen der Stimmung, im Hinweis auf eine sich wandelnde Atmosphäre, im Zusammenkommen von zuerst Getrenntem, in der Transformation des zuerst erlebten Rhythmus bestimmter Geschehnisse in einen anderen. Ohne dieses Aufbauen und Wandeln ließe sich keine Erlebenseinheit über ein bis zwei Stunden hinweg aufrecht erhalten.

Doch nicht nur auf bestimmte zeitlich fixierbare Umschaltstellen des Erlebnisgefüges zustrebende Erlebnissvollzüge sind für die Erfassung der Formierungen und ihrer Obertöne wichtig. Auch Qualitäten der Formierungen, die über ihre „Stoffnatur“ (Pfänder) etwas aussagen — „eisig, hölzern, warm“ — versinnlichen die Komplexentwicklung und lassen immer wieder „Obertöne“ erkennen. Schließlich muß man beim Erfassen der Obertöne beachten, daß es nicht nur Verwandtschaften des Nebeneinander gibt, sondern auch Verwandtschaften, die erst in einer „höheren“ Einheit erkennbar sind. Ein „Oberton“ kann mehrere Formierungen, die ohne ihn nebeneinander stünden, umgreifen und sie dadurch auf die Komplexentwicklung beziehen.

4. Gefüge

Der Hinweis auf Züge, die die einzelnen Formierungen umgreifen, führt zu den verschiedenen Gefügen, deren Bild von den Formierungen geprägt wird. Die Gesamtheit der Gefüge verkörpert wiederum die tragende Werdeform des Erlebnisprozesses.

Im Zueinander von Abschied und Wiederfinden, in der Transformation des Geschlagenwerdens zum endgültigen Zurückschlagen, in der Umwandlung der „Obertöne“ und den einzelne Formierungen umgreifenden Aspekten der Komplexentwicklung offenbart sich, wie den seelischen Gehalten an sich schon Ansätze zu Gefügen innewohnen, zu Gefügen, deren Gesamtrhythmus diese Gehalte zu vertiefen und

zu klären vermag. Ein Gefüge kann verdeutlicht werden durch eine Transformation anschaulicher Bilder, die in ähnlicher Weise wiederkehren, oder auch durch die sich verändernde Bedeutung eines „leitmotivischen“ Details; doch ist das keine Bedingung. Denn das Gefüge tragen vor allem die sich verändernden Erlebensqualitäten, ein „Weg“ von bestimmten Formierungen und ein „Hin“ zu anderen. Aus der Beziehung von Formierungen entsteht ein Gefüge; es baut sich vielleicht auf in der Beziehung einer Einengung auf ein Ängstlich-Werden, auf die folgende Entmutigung und dem daraus aufbrechenden Mut, alles auf eine Karte zu setzen. Darin „ergreifen“ wir den sich in der Wandlung vertiefenden Komplex und seine Tendenzen. Die Begegnung mit wechselnden bedeutsamen Gesichtern spricht unsere Innerlichkeit an — wie sie ihrerseits durch bestimmte Gefüge gefordert wird —, macht sie vernehmbar und wandlungsfähig. Indem sich unser Erleben in diesen Prozessen formt, gewinnt das Erleben Gestalt.

Für die Erfassung des Gefüges lassen sich auch die Stellen heranziehen, in denen unser Erleben stärker „beansprucht“ erscheint, oder an denen wir besonders ergriffen werden. Da jedoch nicht zu übersehen ist, daß gerade die Passagen, an denen sich das Erleben zu „erholen“ scheint, häufig wegen ihrer „ohne weiteres“ eingängigen, sich einschmeichelnden Stimmung für den Stil des Erlebens und damit wiederum für den Aufbau des Erlebensprozesses genau so wesentlich sein können wie ergreifende Stellen, dürfte eine Analyse des Gefüges von den Vorgängen und Verknüpfungsprinzipien seelischer Entwicklung aus fruchtbarer sein. Es sei daran erinnert, daß wir in einer aktuellen Komplexentwicklung etwas über unsere Tendenzen, Möglichkeiten, Risiken, Ziele erfahren, wie wir auch durch die ihr eigenen Prinzipien, seelische Folgen hervorzurufen, bewegt werden.

Von den Gefügen aus sind Verweise und Erfüllungen eindeutig zu ordnen als Vorahnung, Erwartung, als Umschlag ins „Gute“, als Auslösung, Sublimierung, als Auslaufen. Ebenso erklärt sich von ihnen aus, wieso im Nacheinander der Filmerlebnisse Verschiedenes in Eins zu kommen vermag. Die Erlebensgefüge machen den Sinn der Filmerzählung sichtbar, die ja auch mit Verweisen und „Zusammenkommen“ arbeitet und in ihrem Stil dem Stil des Erlebens analog ist. Wie beispielhaft der Aufbau von „Intolerance“ zeigt — ein Film, von dem Sadowl meint, seine vier Teile „Fall Babylons“, „Passion Christi“, „Pariser Bluthochzeit“, „Die Mutter und das Gesetz“ seien durch keine Verbindung geeint außer dem verschwommenen Thema der die Liebe

und Barmherzigkeit bekämpfenden Intoleranz. Der Regisseur des Films, Griffith, verdeutlicht das Ineinander von „Subjektivem“ und „Objektivem“ selbst am besten: „Meine vier Geschichten werden sich abwechseln. Anfangs werden ihre Wellen getrennt, langsam und ruhig fließen; aber allmählich werden sie einander näherkommen und immer schneller anschwellen, bis zur Lösung, wo sie sich in einer einzigen Flut gewaltiger Erregung vereinen.“

In diesem Zusammenhang sei noch eine Bemerkung von Balazs angeführt. Er beobachtete, daß die Länge und Kürze der Szenen nicht nur eine (i. e. S.) rhythmische Angelegenheit ist, sondern auch ihren Sinn bestimmt. Von da aus fragte er sich, welche psychischen Gesetze des Tempos wirksam seien, wenn zu kurze Filme seelenlos wirkten, während zu lange langweilig seien. Eine Antwort auf diese von Balazs unbeantwortete Frage dürfte von den Erlebnisprozessen aus zu geben sein, die auf einer aktuellen Komplexentwicklung aufbauen. Eine aktuelle Komplexentwicklung braucht ihre Zeit; für die erforderliche Zeit erhält sie auch die Spannung aufrecht. Der kurze Fernsehfilm beweist die Zeitbeziehung. Er gibt keine aktuelle seelische Entwicklung, sondern „erzählt“ sie. Da liegt ein echter Unterschied der Form des Erlebens. Wenn ein Schrank einfach umfällt, kann man das nicht miterleben, meinte Kerr schon für das Theater. Selbst für die umfassenden Gefüge gilt damit, was für die Übergänge und Formierungen galt: ihren letzten Sinn lassen die Gefüge nur von der Gesamtentwicklung her erkennen.

5. Formen des Erlebens

Die Formen des seelischen Erlebens sind nicht dürre Gerippe, die mit dem Fleisch der Filmerzählung bekleidet werden. Sie sind „Seelenlandschaften“, in denen es uns ans Herz geht, in denen wir erfreut, erschüttert, geängstigt oder gerührt sind. Wenn man psychologische Formen besonders herausanalysiert, sucht man vor allem bestimmten Gesamtqualitäten des Werdens näher zu kommen, einem „Stil“ und tragenden Einheitsprinzipien einen Namen zu geben, schließlich der Gegliedertheit des Werdens gerecht zu werden.

Einblick in das Wesen der Form erlaubte schon die Tatsache, daß das Ganze des hier besprochenen Filmerlebens mit einer Komplexentwicklung zu tun hat. Die grundlegende Stimmung und die Tendenzen des jeweils „funktionalisierten“ wesentlichen Gehalts schienen zu verschiedenartig aufgebauten Erlebnisganzheiten zu drängen und sich auf

bestimmte bewegende Bilder zu beziehen. Die Form erscheint weiterhin als eine werdende Form, deren Konturen in Vorgängen der Spannung, Konzentration, Steigerung, Befriedigung, Abfuhr, Sättigung, Sublimierung Gestalt gewannen. In all dem wurde ein Stil des Erlebens sichtbar, der Qualitäten der „Arbeit“ des Erlebens und dessen, was auf das Erleben eindrang, einbezog; die Anreize, nachzudenken oder Formales zu beachten, sind hier genau so einzusetzen wie die Turbulenz oder die Bleiigkeit oder die Beschwingtheit, Helligkeit, Dusterheit des Wahrzunehmenden. Schließlich ist für den Formcharakter aufschlußreich, daß in der Form, die einer Komplexentwicklung verbunden ist, und die die Eigenschaften aufweist, die in diesem Zusammenhang besprochen wurden, nur eine unter anderen Werdeformen des Erlebens besprochen wurde.

Formen sind organisierende Strukturen des Erlebens; sie machen die Erlebnisse, so wie sie sind, von einem Umfassenden her begreiflich. Sie sind die Strukturen, die der Erlebnisfolge ein „Selbstverständnis“ ermöglichen. Mit Rücksicht auf die Formen des Erlebens kann man den seelischen Gehalten und dem „Stil“ ihres Werdens einen Namen geben. Von einer Ordnung der Formen aus läßt sich auch ihre Eigenart noch näher bestimmen.

Für eine Analyse der Beziehung von Formcharakter (i. e. S.) und Komplexentwicklung finden sich neben dem Ansatz an Entsprechungen und „Wiederholungen“ weitere Ansätze an den Stellen, wo Komplex und „Form“ auseinanderzufallen scheinen. Denn bisweilen verläßt der Zuschauer die vom Film vorgezeichnete Bahn, weil die Abfolge der Erlebnisse oder aber ein bestimmter Komplexanreiz, der nicht in die Erlebnisganzheit eingefügt ist, ihn zu einer Art „Innenkonzentration“ (Geiger) verleiten. Das kann an einer Schwäche des Formcharakters (i. e. S.) liegen. Die seelischen Formen streben stets nach einer „Erfüllung“ bestimmter Ansätze des Geschehens; die gefüghafte Erfüllung bezieht sich dabei auf die werdenden Gehalte, deren Tendenzen und Funktionalisierungen. Entfernt sich die Form von den aus dem Gehalt keimenden Notwendigkeiten, so kann das Erleben des Zuschauers zu einer Weiterverarbeitung gedrängt werden, die sich folgerichtig von der vorgegebenen Filmentwicklung entfernt.

Wenn man die Erlebnisformen zu ordnen sucht, muß man zuerst berücksichtigen, ob eine Komplexentwicklung erstrebt ist oder nicht. Handelt es sich nicht um eine Komplexentwicklung, wäre zu fragen, welcher anderer Form-Typus die Filmerlebnisse vereinheitlicht. Man

kann sich eine Vorstellung von den verschiedenen Typen machen, beachtet man die Unterschiede, die sich daraus ergeben, ob man den gleichen Film als naiver Zuschauer, als ein Kritiker, ein Film-Genießer oder als ein Zuschauer besucht, der sich auf jeden Fall nur auf die Beachtung äußeren Geschehens konzentrieren will. Die Ausrichtung auf Züge, die als wesentlich für Filmkritik, Filmästhetik oder auch eine weltanschauliche Bewertung angesehen werden, hat hierbei nicht allein eine aussondernde, sondern auch eine distanzierende Funktion. Doch kommt es auf diese Modifikationen des Erlebens auf Grund von Einstellungen weniger an. Der Hinweis auf Unterschiede der Erlebenganzheiten, die durch Einstellungen bedingt sind, erscheint nur als der kürzeste Weg, auf die Typen zu verweisen. Denn die Unterschiede können natürlich auch darauf beruhen, daß solche Verarbeitungsweisen von der „Sache“ her gefordert werden. Eine Explikation der verschiedenen Typen von Werdeformen würde den Rahmen eines Aufsatzes jedoch völlig sprengen.

Was eine Form des Erlebens ist, wird am Typus „Komplexentwicklung“ verdeutlicht, insbesondere durch die Antwort auf die Frage, welcher Gehalt Seelisches in Bewegung bringt, und in welcher Richtung er das tut. Läßt er etwa die seelische Bewegung abgleiten ins Tändelnde, oder macht er dem Erlebenden einen Gehalt in seiner ganzen Schwere klar? Die seelische Bewegung kann hinauslaufen auf ein Scheitern, auf eine Entladung. Sie kann von der Angst zur Befreiung führen und vom Schwankend-Bewegten zum Festen und Geschlossenen. In dem einen Falle kann der Gehalt völlig umstrukturiert werden, in einem anderen wird ein gleichbleibender Gehalt immer aufs neue umspielt. Es ist charakteristisch für die Werdeform, ob die Entwicklung in Kreisen vor sich geht oder in gerader Linie; ob plötzliche Umschläge eine Rolle spielen, oder ob es weitergeht von einer in sich abgeschlossenen Stufe zu einer anderen; ob die seelischen Erlebnisse eshaft ineinanderfließen, oder ob die Gliederung dauernd unser Erleben zu Akten der Besinnung führt. Betont die Entwicklung die Gegliedertheit des Erlebens, gibt sie Hilfen für eine Distanzierung oder wird alles in einen unaufhaltsamen Strom gezogen? Schließlich kann man beim Erfassen der Werdeform beachten, wie seelische Tendenzen aufeinander folgen, und welche Erlebensphasen sich ablösen, wann das Erleben sich steigert, wann es verflacht, neue Aspekte zeigt.

Es ist möglich, einen Gehalt nur wenig zu verändern und dennoch das Interesse durch eine rastlose „Variation“ des mehr oder weniger

allgemeinen Zuges der Entwicklung wachzuhalten. Bewegte Filme sind häufig nur wenig bewegende Filme — die Komplexentwicklung beansprucht uns nicht sonderlich und überläßt uns daher ganz dem Stil, in dem sie sich vollzieht. Auch hier deutet sich eine bestimmte Werdeform an. Robin Hood, die Mantel- und Degen-, Prunk- und Pomppfilme sättigen uns durch die reiche Illustration einfacher seelischer Entwicklungen. So schreibt Clair über Robin Hood: „Man muß die Anekdote vergessen und den Film wie ein Ballett oder Märchen betrachten . . . für mich ist Robin Hood eine Heersäule wogender Oriflammen, Hufschlag galoppierender Rosse, Tanz freier Männer im Wald, Jagd durch ein gigantisches Schloß und schwindelndes Hinwegsetzen über Gräben, Flüsse, Wälder, Länder . . .“.

Unmerklich wird man auf diese Weise von der Form wieder zur „Einzelheit“ geführt. Denn beide sind im Seelischen einfach nicht zu trennen. Und nur wenn man immer aufs neue ihren Zusammenhängen nachspürt, darf man hoffen, an das „Leben“ heranzukommen, das den Ablauf der seelischen Geschehnisse durchwaltet. Infolgedessen scheint es am sinnvollsten, nicht mit abstrakten Aussagen, sondern mit zwei Beispielen zu enden.

ZWEI BEISPIELE:

1. „WEG DER HOFFNUNG“ (P. GERMI, 1951)

Filmerzählung:

Arbeitslose sizilianische Bergleute versuchen sich trotz Auswanderungsverbot nach Frankreich durchzuschlagen; man hat ihnen erzählt, dort sei Arbeit zu finden. Ein betrügerischer Führer läßt sie in Rom sitzen, die Polizei nimmt sie fest; sie gehen auf eigene Faust weiter nach Norditalien, werden bei der Suche nach Arbeit zu Streikbrechern. Ein Teil kehrt um; der Rest der Männer mit ihren Frauen und Kindern versucht dennoch über die Grenze zu kommen. Eine Grenzstreife faßt sie, läßt sie aber unbehelligt. Sie erreichen französischen Boden.

Komplexentwicklung:

Wie viele Filmtitel ist auch der Titel dieses Films psychologisch sinnvoller, als man zuerst denken könnte. Um das einzusehen, muß man allerdings mehr auf die Stimmungsbewegung der Komplexentwicklung als auf die Filmerzählung achten.

Der Erlebensprozeß gliedert sich im ganzen um eine seelische „Wanderung“, die von einer urtümlichen Sehnsucht getragen ist. Der Komplex, der dabei in Bewegung kommt, ist dem Mythos des Kampfes mit dem Drachen verwandt. Seine Entwicklung entspricht ebenso einem Nicht-weiter-können in den gewohnten Bahnen, den Versuchen, sich zuerst durch Tribute, dann aber durch ein echtes Risiko aus der gegebenen Lage zu befreien, wobei das wahre Selbst des Menschen zum Vorschein kommt.

Die Entwicklung kriecht aus dem Gefühl der Unbewegtheit, Lähmung, Not hervor; Räder stehen still, eine Mondlandschaft mit Frauen wie Statuen, bewaffnete Miliz. Man ahnt, aber weiß nicht recht, was los ist; erst die Fahrt mit einem Grubenwagen durch einen völlig dunklen Schacht bringt Licht: untätig sitzen die Männer im Schacht, sie streiken, um weiterarbeiten zu dürfen.

Die Sinnlosigkeit des Streiks, sein erfolgloser Abbruch, das Herumlungern der Arbeitslosen verwandelt das Erleben der Not in Ratlosigkeit, Unruhe, wir werden „nervös“. Die Angst vor dem Schicksal und der nicht zu ändernden heimischen „Ordnung“ veranlaßt etwas zu tun; aber es ist ein „Griff nach rückwärts“: die Arbeiter unterwerfen sich der „Ordnung“ eines Fremden, eines Pseudo-Vaters. Sein Auftritt bewegt uns, über ihn nachzudenken, er fördert ein zwiespältiges Gefühl; freudlose Zeichen stehen über der Abfahrt. Unfrohe Stimmung, nur schwach von Hoffnung durchzogen, verdichtet sich bei der Eisenbahnfahrt. Die Zweifel lösen sich in das Gefühl verstärkter Gefährdung, als der Fremde seine Schäfchen heimlich verläßt. Ein Ganove, der mit einem Mädchen — seinetwillen von ihrem Dorf verstoßen — zum Unbehagen der anderen die Fahrt mitmacht, fängt ihn ab, schlägt ihn zusammen. Die angstvolle Stimmung kann sich in einer Aggression entladen; doch sie führt nur zu einer inneren Leere. Die Leere verbreitet sich zur Entmutigung; veranlaßt durch einen Trick des Betrügers, greift die Polizei ein und setzt die illegalen Auswanderer gefangen. Dunkle Bahnhöfe, das helle Licht des Verhörs, die Frau eines Arbeiters, die in der großen Stadt verlorengelassen, das stellt die bisherige Entwicklung in Frage. Eine sinnlose Frustration durch die bestehende „Ordnung“ erdrosselt zukunftssträchtige Regungen, stimmt traurig, vertieft im Erleben der drohenden Ordnung das Gefühl der Ausweglosigkeit. Die Ausgangssituation ist in verstärkte Hoffnungslosigkeit gewandelt, verfestigt, verfahren.

Die anfängliche Not brachte den Komplex „Recht auf eigenes Leben und Freisein“ in Bewegung. Der Weg bis zur jetzt erreichten Position hat einiges gekostet; die Arbeiter haben vieles verloren, was ihnen wert war, sie wurden enttäuscht. Ihr falscher Vater, zu dem sie eine bestimmte Tendenz der Komplexentwicklung führte, ist abgesplittert, wie der Ganove, die Frau, deren Mann. Wenn sie zurückkehren, riskieren sie nichts mehr, die Polizei gab ihnen Fahrbefehle „zurück“.

Da kommt es zu einer „heldischen“ Tat, die unserem Erleben nicht ohne weiteres willkommen ist. Die „geklärte“ Verlassenheit schlägt um in ein echtes Riskierenwollen; die Leute zerreißen ihre Rückfahr-scheine. Jetzt ist man völlig auf sich gestellt, man nimmt die Sache „selbst“ in die Hand: eine „heldische“ Tendenz bricht alle Brücken hinter sich ab; der Weg geht nach „vorn“. Die Komplexentwicklung vertieft sich nach der neuen Seite; ein neues Gefühl der Welt gegenüber taucht auf; die „heldische“ Tendenz steigert ihre Berechtigung, wenn die Leute eine vorläufige Arbeitsstelle finden; Verbrüderung mit anderen Arbeitern, Tanz, Musik, Liebesszenen, Gespräch — nicht ganz ohne Sorge, doch Raum für neue Möglichkeiten.

Dann ein Rückschlag: das Selbständigwerden verletzt andere Gefühle und macht sich dabei wehrlos; die ohne Absicht zu Streikbrechern Gewordenen müssen mit den Streikenden kämpfen, ein Kind wird schwer verletzt. Die Stimmung verdüstert sich, verspannt sich; einem Teil der Arbeiter sinkt der Mut, sie kehren um. Aber sie finden es richtig, daß die andern es weiter versuchen. Trotz der Schwierigkeiten wird das Wagnis nicht aufgegeben; die Tendenz, selbst sein Schicksal in die Hand zu nehmen, klärt sich, verschärft sich, wird bestätigt; eine junge Frau reißt sich von ihren Eltern los und folgt ihrem Mann, das verfernte Mädchen, eine lebenverheißende Anima, bleibt bei einem Mann mit drei Kindern, der noch nicht weiter kann, sie fahren gemeinsam zum Treffpunkt an der Grenze.

Noch einmal drängt sich eine bestehende alte Ordnung zwischen das Ziel der Hoffnung und den Mut der selbständig Gewordenen; der Ganove taucht auf, die Polizei droht. Es kommt zu einer Entladung der aufgestauten Regungen, man läßt sich um keinen Preis mehr von dem als richtig erkannten Ziel abbringen; der Ganove, der das Mädchen holen will, wird im Zweikampf erstochen, trotz Schneesturm die Grenze erreicht. Und nun die Bestätigung dafür, daß man das Schicksal selbst „gemacht“ hat: die Ordnung auf den Höhen stellt sich der

„Selbstwerdung“ nicht in den Weg; die Grenzpolizei läßt die illegalen Auswanderer passieren, der Führer der französischen Patrouille lacht den Kindern zu.

Die Form des Erlebens hat die Tendenzen eines Komplexes so entfaltet, daß die Ausgangslage und ihre „Keime“ sich in einer Entwicklung „erfüllen“ konnten. Sie tat das in der Richtung einer Umgestaltung in Phasen, in deren Nacheinander sich zuerst einmal die Lage völlig klärte und dann eine neue Möglichkeit immer mehr in einer Richtung verwirklicht wurde. Einer Lähmung des Erlebens folgte Verwirrung, Enttäuschung, Riskieren-wollen, Fehlschlag, Steigerung und Bestätigung. Bestehendes wird geopfert, verletzt, durchbrochen, auf neuer Ebene erfolgt neue Begegnung. Es ist ein Weg, der absplitteln läßt, was nicht zu halten ist, der konzentriert, verengt, vertieft. Die einzelnen Menschen, Orte, Zeiten sind nur Glieder dieser einen Bewegung, des „Weges der Hoffnung“.

2. „BABY DOLL“ (E. KAZAN, 1956)

Filmerzählung:

Ein Mädchen ist mit einem viel älteren Manne nur dem Namen nach verheiratet. Dessen geschäftlicher Niedergang dient dem Mädchen dazu, ihn sich immer wieder vom Leibe zu halten. Hierdurch verärgert, „reagiert“ er sich ab und steckt den Betrieb eines erfolgreichen Konkurrenten an. Der verschafft sich die ihm fehlenden Beweise für die Täterschaft durch die Verführung des verheirateten Mädchens. Der Betrogene greift zum Gewehr und wird von der Polizei festgenommen.

Komplexentwicklung:

Verglichen mit dem „Weg der Hoffnung“ schafft „Baby Doll“ eine sehr heikle und komplizierte Form des Filmlebens. Bereits der Untertitel „Begehre nicht des Anderen Weib“ täuscht. Psychologisch betrachtet, handelt es sich hier weniger um die Verführung der Frau. Die Entwicklung bewegt sich um einen anderen Komplex: um das Problem der seelischen Verjüngung und den Versuch, es über eine Belebung unterdrückter und unangepaßter Wünsche zu lösen. Verjüngung durch Beziehung zu einem jüngeren Partner. Freud hielt sich hier an den äußeren „Jargon“ (Adler) und sprach von einem Inzest. Aber eine solch massive Interpretation nimmt die Analogie für die Grundlage; sie ist daher kaum zu halten.

„Baby Doll“ verkörpert eine Komplexentwicklung auf „schiefer Ebene“. Das macht das Erleben höchst kompliziert, die Analyse schwierig, aber auch aufschlußreich und reizvoll. Der Erlebensprozeß wird dadurch bestimmt, daß die Komplexentwicklung in der hier festgelegten Richtung niemals glatt vor sich gehen kann. So treten die Tendenzen, sie dennoch zu verwirklichen, in zweierlei Gestalt auf, und von einer ähnlichen Ausgangslage und Endphase hebt sich eine andersartige Phase in der Mitte ab.

Die Ausgangssituation weckt das wache Interesse des Zuschauers durch die klaren, prägnanten Bilder im Stile der exquisiten Modephotographie; die Bilder zeigen aber Trägheit und schmierige Sinnlichkeit. Man hat etwas zu sehen, zu lachen, und kann einiges „Pikante“ hören, irgendwo fühlt man sich ein wenig peinlich berührt; ein verwehrlostes großes Haus, eine Kind-Frau in ihrem Kinderzimmer, ihr geiler, whiskysüchtiger Mann. Die ganze Angelegenheit verdeutlicht sich in einer Tyrannei des erotischen „Kindes“ und der Unterwürfigkeit, Gier und Angst des Mannes; Baby Doll blamiert ihn, hetzt ihn, er sucht den Arzt auf, seine Möbel werden gepfändet. Der Gegensatz vertieft sich zur Unüberbrückbarkeit. Wir schauen zu — die Bilder klären den Inhalt und die Worte — wir sind halb dabei, aber wir warten auf etwas: Es scheint, da sei nichts zu ändern und wir fühlen uns irgendwie zum Narren gehalten, aber wir möchten doch, daß es weitergeht. Diese Zweispältigkeit bei aller Klarheit, zu der sich die ganze Sache entwickelte, ist ein Ferment.

Es kommt zu einer Explosion; der Betrieb eines erfolgreichen Konkurrenten wird in Brand gesteckt. Irgendwie kommt das Erleben des Zuschauers dabei auf seine Kosten, man spürt wenig Mitleid mit dem Betroffenen, fühlt dumpf, daß es weitergeht, und schlittert in ein seltsames Fluidum von Tätigsein und Vertuschenwollen hinein. Verwundert sieht der Zuschauer einen „anderen“ Mann nach der affektiven Explosion in das Leben von Baby Doll treten; der Geschädigte sucht die Tat im Hause seines „Feindes“ zu klären, bringt ihn unter Vorpiegelungen falscher Tatsachen aus dem Hause. Dem Kenntnisnehmen, dem „Angekränktwerden“ des Erlebens folgt Verwunderung und Ablehnung des Vorhabens der Konkurrenz; man ist für den alten Zustand.

Und jetzt beginnt die Phase, die auf einer neuen Ebene spielt. Man spürt, wie etwas auf Baby Doll zukommt, gegen das sie kein Mittel

hat, man erlebt jetzt alles von dem Mädchen aus. Wie ein Teufel wirbt und bedroht der Konkurrent; man darf sich hier durch die zwei Darsteller nicht täuschen lassen — beide verkörpern Tendenzen einer in einer Richtung fortschreitenden Komplexentwicklung.

Der Teufel erscheint wie eine Verkörperung unserer negativen Tendenzen, er schwemmt unsere infantilen Wünsche nach oben. Der ganze Komplex, wie er sich hier zu entwickeln beginnt, mutet an wie eine Parodie auf die Beziehung Faust — Margarete. Wobei der „Vater“ Faust seine Bestrebungen im Gewande Mephistos fortsetzt.

Nachdem der Affekt par force die Barrieren des Erlaubten zerstörte, setzt sich die Richtung der Komplexentwicklung mit neuen Praktiken fort. Das Gespräch und die Bilder klären uns auf, daß jetzt alles weniger komisch als bedrohlich wird. Man wehrt sich gegen das Kommende, ärgert sich trotz des Gefühls, es müsse weitergehen, über das Entschwinden des Alten. Eine Mischung von Drohung und erotischen Gebärden, das lange Gespräch, ein „Phantasiespiel“ führt die Abwehr allmählich von den Peinlichkeiten und Drohungen weg auf eine interessierte Betrachtung des neuen Zustandes. Das „Unmöglich“ der gewandelten Ausgangslage der Komplexentwicklung strukturiert sich über affektiv ablehnende und verwirrende Formierungen um in eine neue Form, der Jugend nahekommen; über „unverbindliche“ Gespräche wird das Ganze in einer „annehmbaren“ Form serviert.

Dann eine veränderte Repetition, der bisherige Rhythmus nochmals modifiziert: Im anschließenden Gefüge wird das Gespräch zur Aktion verengt: über halb belustigte Abwehr — der Mann erschreckt in hinterlistiger und komischer Weise die Kind-Frau —, über Erleben von Peinlichem — er stellt ihr nach —, über eine Mischung von Angst, Pein, Interesse, Lust des Quälens und Gequältwerdens, Rausch — eine tolle Verfolgungsjagd durch das Haus, ein Wirbel, Kichern, Ernst-Spiel, Kindertrompeten und Schaukelpferd, er setzt den Fuß auf das am Boden liegende Mädchen. Jäher Umschlag vom Spiel in Ernst, man kommt nicht mehr recht mit, kann nicht mehr alles auseinanderhalten; das Mädchen wird auf die Bretter des morschen Speichers gejagt, Zusammenbruch, Tränen, Verlorenheit, Angst. Und sie kommt nicht aus ihrer Angst, bis sie unterschreibt, was der „Teufel“ haben will. Darauf folgt ein zärtlich-galantes Trösten, eine beruhigende Entspannung. Der Spuk ist vorbei, der gesteigerte Rhythmus, der Rausch verklingt; der Mann ruht sich im Kinderbett aus. Das Erleben hat eine „Lösung“ er-

fahren, durch die die völlige Verlagerung der Komplexentwicklung auf eine andere „Tour“, gleich ob man diese Verlagerung Phantasieren, Spaltung, Entthemung nennt, abgeschlossen wird.

Der letzte Akt; die Verlagerung wird aufgelöst. Die Wirklichkeit zeigt den Komplex wieder in einem trüben Licht; der „Teufel“ kann nicht bleiben, das alte Elend kommt zurück. Man fühlt sich von neuem zum Narren gehalten. Was man sieht, erscheint traumhaft, spukhaft; die Bilder werden fast expressionistisch, die Bewegung im Bild hat aufgehört, die Menschen treten einander unwissend-wissend gegenüber. Dann wieder Küsse im Flur; man muß nachdenken. Eine heftige Auseinandersetzung, der Mann greift zum Gewehr, der „Teufel“ flieht, es ist erbärmlich, wie der Mann brüllt, eine Streife nimmt ihn fest. Es bleibt nichts als vage Verheißungen, eine leere Gebärde. Das erregte Gefühl ist Stück um Stück wieder abgebaut, bis das Peinliche, Sinnlose, affektiv Träge des Anfangs wieder da zu sein scheint; man fühlt sich frustriert und geblufft, endgültig.

Einige gedankliche Verweise gehen einem, als der Film zuende ist, nach; dann entschließt man sich zum Vergessen oder zum Schreiben einer Kritik. Die Komplexentwicklung, die Richtung, die sie nahm, ihre halboffene, halb verdeckte Form, ihr Absacken nach einer seltsamen Steigerung, die vergeblichen Intellektualisierungsversuche, — das dürfte alles dazu beigetragen haben, eine mißliche Stimmung gegenüber den Erlebnissen zu erzeugen, die der Film hervorrief. Es ist, als steige das Ganze aus einem halb getrockneten Sumpf auf, bewege sich auf einer illusionären Ebene und sinke wieder in den aufgeweichten Morast zurück.

LITERATUR

- Augustinus:** Bekenntnisse und Gottesstaat. KTA 80.
- J. J. Bacholen:** Mutterrecht und Urreligion. KTA 52.
- B. Balazs:** I. Der Geist des Films. Halle 1930.
II. Der sichtbare Mensch. Halle o. J.
Vom Stummfilm zum Tonfilm. München 1952.
- R. Clair:** Vom Stummfilm zum Tonfilm. München 1952.
- H. Cornelius:** Psychologie als Erfahrungswissenschaft. Leipzig 1897.
- K. Duncker:** Zur Psychologie des produktiven Denkens. Berlin 1935.
- Th. Erlmann:** Archiv f. d. Gesamte Psychologie. Bd. 100. 1938.
- S. Freud:** Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. 11. Aufl. London 1950.
- M. Geiger:** Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses. Halle 1922.
- J. Grierson:** Regisseure der dreißiger Jahre. In: F. Hardy: Grierson und der Dokumentarfilm. Gütersloh 1947.
- E. Hanzlck:** Vom Musikalisch-Schönen. 9. Aufl. Leipzig 1896.
- M. Heidegger:** Sein und Zeit. Halle 1929.
- H. Herma:** Bildkriterien und Filmkriterien (Vortrag). Zit. in: J. Lhotsky/O. Pözl: Der Film als Experiment und Heilmethode. Wien 1950.
- E. Husserl:** Logische Untersuchungen. Bd. 2. 4. Aufl. Halle 1928.
- E. Iroa:** Wesen und Dramaturgie des Films. Zürich/Leipzig 1939.
- W. James:** Psychologie. Leipzig 1909.
- C. G. Jung:** Symbole der Wandlung. 4. Aufl. Zürich 1952.
- L. Klages:** Der Geist als Widersacher der Seele 2. Aufl. Bonn 1953.
- O. Klemm:** Motorik. Neue Psychologische Studien. Bd. XII. 2. Aufl. 1953.
- K. Lewin:** Vorsatz, Wille und Bedürfnis. Psychologische Forschung. Bd. 7. 1926.
- H. Lützel:** Einführung in die Philosophie der Kunst. Bonn 1934.
- R. Petsch:** Jb. d. Freien Dt. Hochstifts 1927.
- A. Pländer:** Zur Psychologie der Gesinnungen. Halle 1922.
- E. Rothacker:** I. Die Schichten der Persönlichkeit. 4. Aufl. Bonn 1948.
II. Kant-Studien. Bd. 48. 1956/57.
III. Jb. f. Ästh. u. Allg. Kunstwiss. Bd. II. 1954.
- F. Sander:** Experimentelle Ergebnisse der Gestaltpsychologie. X. Kongreß d. Dt. Gesellsch. f. Psychol. 1927. Bonn-Jena 1928.
- G. Sadoul:** Geschichte der Filmkunst. Wien 1957.
- M. Scheler:** Die Stellung des Menschen im Kosmos. 2. Aufl. München 1947.
- W. Stern:** Allgemeine Psychologie. 2. Aufl. Den Haag 1950.
- J. v. Uexküll:** Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen, Bedeutungslehre. rde 13. Hamburg 1956.
- H. Strehle:** Mienen, Gesten und Gebärden. 2. Aufl. München 1954.
- H. Volkelt:** Grundbegriffe der Ganzheitspsychologie. Neue Psychologische Studien. Bd. XII. 2. Aufl. 1953.
- V. v. Weizsäcker:** Der Gestaltkreis. 3. Aufl. Stuttgart 1947.
- A. Wellek:** Die Polarität im Aufbau des Charakters. Bern 1950.