

Wilhelm Salber Seelen-Filme

1. Analyse von Zusammenhang

Eine Psychologische Psychologie will sich ein Bild vom Seelischen machen; sie stellt nicht einfach Daten zusammen. Sie spricht mit Recht von einem Bild; denn das Hervorgehen seelischer Zusammenhänge selbst hat Bildcharakter. Es entwickelt sich in den Dimensionen 'bewegter Bilder' – als Strömung, Verdichtung, Anordnung, Abwandlung anschaulicher Wirkungsgefüge. Daher sind die Begriffe der Aufklärungspsychologie – Denken, Fühlen, Wollen – unangemessene Klassifikationen.

Aber eine 'Psychologie in Bildern' begründet nicht eine neue Bilder-Mythologie; sie setzt nicht eine Bilder-Schicht als unzerlegbare Letztheit an. Damit berücksichtigt sie, daß Bildhaftes – als Bildhaftes – nur unter bestimmten Konstellationen heraustritt, während über weite Strecken ein Erzählsammenhang im Blick steht. Unser Interesse ist darauf gerichtet, wie das funktionieren kann – durch diese Frage suchen wir an psychologische Prinzipien heranzukommen, die die Lebensformen und Lebensumstände bewegter Bilder bestimmen.

Die Bewegung der Bilder steht unter dem Gesetz von Gestalt und Verwandlung; seine Figuren treten uns in den Umgrenzungen und Entwicklungen der Bilder entgegen. Das ist ein 'lebendiger Kreis' von Gestalten in sich wandelnden Gestalten – eine Morphologie der Verwandlung seelischer Figuren. Dieses Ganze stellt seelischen Zusammenhang her – Zusammenhang entsteht nicht nur, wenn sich Geschichten oder Kausalbeziehungen erzählen lassen. *Wie ist das Verhältnis zwischen seelischem Zusammenhang überhaupt und der Tendenz zu Erzählungen?* Die

Frage gab den Anstoß zu einer Filmuntersuchung, die sich mit der Logik von Bildern und Geschichten, mit Notwendigkeiten und Konstellationen ihres Funktionierens beschäftigte.

2. Film-Werke

Als konstante Untersuchungsstrecke für das Bild-Erzähl-Problem bietet sich die Stundenwelt einer Filmvorstellung an. Film-Werke sind in sich verständliche Zusammenhänge bewegter Bilder; sie sind ein Ganzes vor jeder Aufspaltung in 'Rezeption', 'Nacherzählung' und ein Film-Ding 'an sich'. In den Metamorphosen von Film-Werken erfahren wir anschaulich und mitbewegend den Stellungswechsel der Figuren unserer Wirklichkeit – im Originaltempo bestimmter Drehungen und Wendungen hier und jetzt.

Daher sind Film-Werke nicht nur eine eigentümliche Form 'moderner' Kunst; sie vergegenwärtigen vielmehr in besonderer Weise die Eigenart seelischer Zusammenhänge vor jeder Trennung in Innen-Außen oder Form-Inhalt. Das Hervorgehen von Seelischem ist 'filmisch': es bildet seine Sinnzusammenhänge in Analogien und Übertragungen von Gestalten, in den Montagen eines Indem, in der Entfaltung eines Dazwischen, in den Ergänzungen von Entwicklungsprozessen.

Der Ablauf von Filmen zeigt, daß Werke immer etwas Werdendes sind. Mitgehen mit den bewegten Bildern läßt Formenbildung 'als solche' spürbar werden: Durch Bilder und Film-story hindurch erfahren wir das Wirken seelischer Gestaltung und Umgestaltung als eine Art Komplexentwicklung (Auf-dem-Weg-Sein; Umkehr; In-Zwickmühlen-Geraten; Er-

lösbar werden). Auf dieser Grundlage geht der Umsatz von Bild und Geschichte bei den meisten Filmen lebensanalog und wie von selbst vor sich.

Daher sind Kriminalfilme oder Liebesfilme für die Untersuchung des Problems von Bild und Erzählung weniger gut geeignet als Filme, die sich einer Miterzählung widersetzen. Wir haben sechs 'surrealistische' und 'artistische' Filme ausgesucht und im Rahmen eines Oberseminars im Sommersemester 1982 untersucht. Bei Auswahl und Diskussion der Filme halfen uns Helmut Banz, Alice und Gerd Berghoff (Cinematek Köln).

Malpertuis, Das Goldene Zeitalter, Der Prozeß, Excalibur, Mein Onkel aus Amerika, American Gigolo – das waren Filme, bei denen sich eine durchgehende Erzählung nicht so leicht einzustellen schien, während andererseits Bilder 'als Bilder' stärker in den Vordergrund traten. Damit war Veränderliches, und zwar in bestimmter Richtung, an der konstanten Strecke einer filmischen Stundenwelt eingegrenzt, und von der Beschreibung der Ablaufprozesse her konnte nun nach Entwicklungsanlässen gefragt werden, die sich Bildern und Erzählungen verbanden.

3. Malpertuis

Die Untersuchung begann mit dem Film Malpertuis: Es war wie bei der Ankunft in einer unbekannten Stadt – Fremdes, Rätselhaftes, 'Faktisches', Lockendes und Bedrohliches umstellen die ersten Schritte. Dann verwickelt und vereindeutigt sich das ganze in der Dramatik einer Hafenschänke – Sexualität, Rivalität, Niederlage durch Hinterlist.

Wieder zur Besinnung. Kommen ganz anderswo – war das vorher ein Traum? Suche nach einem Faden, der eine Erzähl-Kontinuität herstellt; aber das verliert sich im Hineingeraten in ein Hauslabyrinth, den Fuchsbau Malpertuis. Viel Interesse, die Bilderwelt zu durchschauen, die aus Keller, Kammern,

Gängen, Dachgeschossen, Winkeln entgegen-dringt – ein Bilderbogen, der literarisch-mythologische Erinnerungen weckt und sich nicht leicht auf einen Nenner bringen läßt. Dämonen? Irre? Erbschleicher? Furien? Frankensteine?

Mehr und mehr entfalten jedoch die Bilder ihre Dramatik: Gegeneinander, Verhältnisse, Verbindungen gruppieren sich zu 'Typen'. Mitgehen mit der brutalen Offenheit ihrer Schmähungen, Abrechnungen, ihrer sexuellen Wünsche, Racheakte auf der einen Seite – Versäpuren von Geheimnissen, Stimmungen, Verlorenheiten, Unausgesagtem als die andere Seite dieses Labyrinths. Von beiden Seiten her rückt der alte Fuchs, ihr Meister, ins Zentrum – aber er stirbt. Sein Tod zerstört die Hoffnung auf Enträtselung. Neigung, für eine entschiedene Nachfolgerichtung Partei zu nehmen. Doch wiederum dreht sich alles nur noch schneller – wobei es immer wieder so aussieht, als trete nun eine Lösung der geheimnisvollen Zusammenhänge ans Licht. Aber neue Spannungen, Gefahren von anderswo, neue Geheimnisse machen sich breit – Morde, verborgene Türen, Geheimwege in die Stadt. Die Verwirrung nimmt überhand, Unmögliches geschieht, weder heidnische noch christliche Beschwörungen können den Aufstand der (Un-)Wesen und ihre Vernichtungstendenzen bannen.

Hin- und Hergerissen werden. Ist das alles nur 'surrealistische' Verrätselung, ein absichtsvolles Verwischen in graulich-schönen Bildern, ein mythologischer Comic-Strip? Oder ist darin eine rätselhafte Realität am Zuge, ein tieferer Sinn, eine Entwicklung? Das läßt sich drehen und wenden, führt aber nicht aus dem Labyrinth heraus – allenfalls durch ein entschiedenes Ende: Jetzt ist alles aus den Fugen.

Nun ein neues Angebot: Das war das Romanmanuskript eines Wahnkranken – er hat die Personen seiner Umgebung umerzählt und in sein labyrinthisches 'System' eingefügt. Mit seiner Entlassung aus der Anstalt bricht diese Aufklärung jedoch noch einmal um: Die

dinglichen Anhaltspunkte – ein Farbladen zum Beispiel – sind Zugänge zu einem realen Malpertuis und seinen Dämonen in Keller und Dach. Da gibt es eine zweite Aufklärung: Der Meister hatte die entthronten Götter in seine Küche versetzt, zu seinem Gesinde gewandelt. Macht das einen besseren Sinn?

4. Formen-Bildung

Die Entwicklung der Stundenwelt dieses Films tritt uns als ein Ganzes entgegen, das durch seine labyrinthischen Wendungen gekennzeichnet wird. Insofern trifft der Titel: Malpertuis, der Fuchs-Bau, ist ein Bild, das durch seine Entwicklung verständlich wird. Allerdings ist das nicht ein Verständnis durch das Erzählen einer Geschichte. Es ist ein Wiederhall der Wirkungsgeschichte unserer Formenbildung, eine Art Selbsterfahrung unserer Behandlung dieser Wirklichkeit.

Ihr verspürtes Problem hält uns im Film-Werk; ihr Zusammenhang beschäftigt uns; daher verlassen wir den Film nicht. Formenbildung spiegelt sich hier selbst auf labyrinthischen Wegen: nach oben, in die Tiefe, ins Banale, ins Verrätselte, als Wahnsystem, als Entlarvung, zwischen allen Versprechungen von absolut Sicherem und Eindeutigem. Davon hat das Seelische offenbar etwas.

Durch Malpertuis, mit seinen Gängen, Kammern, Wesen, Dramen wird eine eigentümliche Seelen-Empfindsamkeit befördert. Als steigere sich der selbstverständliche Umgang mit Wirklichkeit in Seele-Machen – als würden die Brechungen der Formenbildung nochmals in einer 'Überbeseelung' gebrochen. Wir sehen in dieses labyrinthische Gebilde, als nähmen wir den Wirkungsraum des Seelischen selbst wahr: Bilder, Gänge, Zentrierungen, Verrückungen, Verhältnisse, Figuren in anderen Figuren, Überdeterminationen. Das hält in sich zusammen – braucht keine ausformulierte Geschichte.

Wenn man diese (andere) Form von Zusam-

menhang der Erzählungskontinuität gegenüberstellen will, kann man sich an eine gesteigerte Bildhaftigkeit halten. Die Selbsterfahrung von Formenbildung, die auf einfache Erzählungen verzichtet, begünstigt das Material 'nichtliterarischer' Künste. Die Störung des glatten Verlaufs einer Erzählung gibt nicht allein einer besonderen Seelen-Verfassung Raum, sondern schafft auch Bildhaftem einen eigentümlichen 'Hof'.

Wie funktioniert es aber, daß Bilder selbständiger heraustreten? Kommen einfach 'reine' Bilder zur Wirkung oder sind es spezifische Figuren von Gestaltverwandlung, die Bilder als Bilder verspüren lassen?

Da fällt auf, daß bestimmte Entwicklungen das Aufkommen von Bildhaftem vorbereiten: unbestimmte Anfänge, Steigerung oder Lokalisierung von dramatischer Spannung, 'Sinnfremdes', Herumschweifen. Der Gesamtprozeß von Malpertuis macht auf einen Rhythmus zwischen Mitgehen und Hinblicken aufmerksam, der eher einen Austausch von Bildern zuläßt als eine geschlossene Erzählung das könnte. Noch kunatvoller wirken Schwebestände für ein Heraustreten von Bildern: Schwankendes, Hin und Her, Doppelsinniges begünstigt bei Malpertuis 'ästhetische' Figuren. Ein 'ganzes' Indem gerät in den Blick; unentschiedene Distanz rückt ein Mehr an Bedeutungen ins Bild.

Bildhaftes ist also nicht einfach irgendwo für sich anzusiedeln. Bilder kommen als Bilder heraus, indem bestimmte Konstellationen der Formenbildung sie begünstigen. In jedem Falle sind sie durch Figuren von Gestaltverwandlung bestimmt. Auch im Bildkern – Kellerwelt, Falle, Farbladen, Götter im Exil – sind Formtendenzen nicht zu übersehen. Bilder entfalten sich, sie stehen nicht still; sie sind nicht 'reines' Sosein ohne etwas anderes dazwischen. Sie sind in sich morphologisch bewegt: als Emanation, als Aufsaugendes, als Zentrierung, als Ausgliederung. Ihre Logik bildet sich in Figuren aus, die ein Indem oder einen Kreis oder Paradoxes ausdrücken – und

das sind Lösungsformen der Probleme von Gestaltverwandlung, wenn auch nicht in der Reihen-Folge einfacher Geschichten.

5. Zusammenhänge

Ein erster Überblick über die Malpertuis-Befunde zeigt, daß die Eigenart seelischer Zusammenhänge nicht von einer Verkettung einzelner Elemente her zu verstehen ist. Es ist notwendig, übergreifende Organisationsformen zu verfolgen, die Seelisches über mehr als eine Stunde hinweg zusammen- und in Bewegung halten. Dabei ist der verständliche Zusammenhang einer kontinuierlichen Erzählung nicht der entscheidende Gesichtspunkt. Die Entwicklung eines Film-Werks hält als 'Betriebsseinheit' auch ohne geschlossenen Erzählverlauf in sich zusammen.

Die Beschreibung einer solchen Organisationsform bei der Filmvorstellung von Malpertuis führt zur Einsicht in Gesetze seelischer Formenbildung: Seelisches versteht sich im Werden, in Bildungen und Umbildungen von 'wirklichen' Produktionen. Es entwickelt sich, indem es Gestalten in anderen Gestalten zur Wirkung kommen läßt; es hält in sich zusammen, indem seine Figurationen sich 'unterhalten' und etwas aus sich machen – darum geht es. Und dadurch fügt es sich ein in die Wirklichkeit bewegter Bilder – es nimmt teil an der Verwandlung, die immer wieder etwas entstehen und vergehen läßt. Malpertuis bringt das *Labyrinthische* der Wirklichkeit ins Spiel: das hält das Filmwerk zusammen – obwohl eine geschlossene Erzählung fehlt. Die Entwicklung findet jedoch in einer stärkeren Betonung von Bildhaftem anschaulichen Halt.

Bildhaftes spiegelt wider, was diese Wirklichkeit im ganzen charakterisiert – ihr eigen-tümliches Indem, Dazwischen, ihre Kreise, Verdichtungen und Übergangskonstruktionen. Aber es ist auch deutlich, daß die Entwicklung der Formenbildung nicht davon abzutrennen ist – die 'Dynamik' der Bilder folgt

den Figurationen der Gestaltverwandlung. Die Kurzberichte über fünf weitere Filme, die untersucht wurden, sind dementsprechend zentriert um die Frage, wie Formenbildungen organisiert sein können, die ohne kontinuierliche Erzählung in sich zusammenhalten.

6. Kurzbericht über die anderen Filme

Das Goldene Zeitalter

Das Bild vom Goldenen Zeitalter wird durch einen sehr seltsamen Entwicklungsgang ausgeführt. In der Destruktion normaler Erzählungen wird mehr und mehr deutlich, welche widersprüchliche Erwartungen mit diesem Bild verbunden sind und wie sie sich verkehren können – paradoxerweise auch in ein ganz fremdartiges Glück. Hier wird 'Surreales' beglaubigt, indem wir das Werden von seelischen Formen als Ausdrucks-Bildung verspüren: Das schwankende Verhältnis von Drängen, Sehnsucht, Vermittlung, Demonstration schafft Zusammenhang, ohne eine 'vernünftige' Folge von Geschichten herstellen zu müssen.

Sinnbildung ist: irgendetwas zum Ausdruck bringen, um jeden Preis – sich im Morast vor aller Augen lieben, Schoßhunde in den Hintern treten, Blinde zu Boden werfen, unfolgsame Kinder abschießen. Wirklichkeit ist das Rätselhafte, Unvertraute, Überdehnte, Herausfordernde, das Bildern Leben gibt – Bruch mit Normal-Sein, Kontrast, Gewalt, Sehnsucht treibt die Wirklichkeit weiter. Das steigert sich, wenn man Bilder so läßt wie sie sind, ohne sie mit dem üblichen Affekt zu begleiten – warum nicht eine Kuh auf dem Bett? Offenbar geht es um den Ausdruck von etwas 'ganz anderem'.

Das geht weiter in 'Unmöglichkeiten' liebender Vereinigung – Lutschen an einem Mar-mor-zeh – Sehnsucht nach Unmöglichem? Dann reißt wieder Entschiedenenes mit: Aus-dem-Fenster-Werfen von Christbaum, Giraffe, Bischof, Pflug. Am Ende: Christus verläßt

de Sade – ewige Wiederkehr universaler Ausdrucksdränge gegen Fortschritt einer Heilsgeschichte?

Aus all dem formte sich für die meisten Zuschauer ein nicht besonders bewegendes 'Egal' heraus; es kam nicht zu einer Steigerung von Wirklichkeit 'in sich', jenseits von Geschichten. Jedenfalls stellte sich so etwas nicht von selbst ein – als fehle eine Übersetzung oder als 'müsse das Verspüren von Ausdrucks-zusammenhang letztlich doch zu etwas 'Endlichem', das erzählbar ist, führen.

Der Prozeß

Ein Rechts-Prozeß wird als Schema – durch alle Wendungen von einer Verhaftung bis zum Ende – durchgehalten. Aber das wird in seiner einfach ('logisch') zu erzählenden Gestalt völlig umgebildet: indem zugelassen und beschrieben wird, wie sich ganz verschiedenartige seelische Figurationen darin ausbreiten möchten. Dadurch kommt auch eine Bilder-Welt zum Vorschein, die sich linearen Geschichten entzieht – sie vergegenwärtigt paradoxe, gleichsam 'vierdimensionale' Zusammenhänge. Der Entwicklungs-Prozeß dreht sich hin und her, um das Rechte zu packen; Sich-Sträuben gegen ein Hineingezogenwerden ins Ungewollte und Fasziniertsein zugleich.

Die 'normale' Geschichte bricht zusammen, indem der Prozeß Austauschbarkeit und Stel-lungswechsel als solche spürbar macht. Verabredungen bei Gesprächen zerfallen durch Wörtlich-Nehmen, Kontext-Übersehen, Nur-Hintersinniges / Kränkendes - Heraushören. Das Voranschreiten des Prozesses fördert ganz anderes heraus durch Ausbreitung von Banalem, durch Abhebung von sonst Eingebundenem, durch ein Zugleich von Bemerkenswertem (Gleich-Berechtigung); durch Ernstnehmen von Metaphern (schmutzige Wäsche im Gericht waschen). Vertiefung der Spannungen zwischen erhofften Verrechnungsmöglichkeiten und Nicht-packen-Können.

Dabei geht das Schema eines Prozesses unbeirrbar weiter: Daß er Gewalt hat, unterliegt keinem Zweifel – ohne daß jedoch sicher ist, worauf es ankommt. Diese beunruhigende Prozeß-Entwicklung jenseits aller Geschichten hält im Bann: als Verspüren geheimer Konstruktionszwänge – irgendein Zusammenhang, irgendeine Verrechnung muß doch sein in dieser ungeheuer wirksamen Vielfalt – trotz der Fehlgriffe unserer Geschichten.

Die Gegenwart von Bildern stellt das Total vor Augen: Angestellte, Verfolger, kichernde Mädchen sind überall real zugegen. Alles, auch das 'Höchste' (Gericht, Schuld, Erlösung) geht durch die Realität von Sexuellem, von Essen, von Unaufgeräumtem hindurch; umgekehrt lauert in Banalem, Gerümpel, Akten, Speichern mehr als man denkt: Unfaßbares, ein 'tieferer' Sinn, etwas Mythisches. Betroffenheit, weil unsere verabredeten Erzählungen höchst fragwürdig zurechtgemacht sind – wir werden gezwungen, einmal für eine Stunde ganz andere Bilder am Werk zu sehen.

Excalibur

Der Film schreitet in einer Doppelbewegung voran. Einerseits breitet sich da ein Materialgedränge sinnlicher Bilder von Wolken, Nacht, Wasser, Kampf aus – bewegende Bilder ohne klare Erzähl-Linie. Andererseits sind da Ansätze zu literarisch-menschlichen Geschichten, zu einem 'Psychologisieren' i.e.S. (Motive verstehen, Charakter erfassen).

Das Materialgedränge wirkt immer wieder wie ein Sog, gewinnt einen Beigeschmack von Urzeugung, kippt ins Komische – und berührt sich darin mit dem Abrutschen der literarischen Geschichten in Helden- und Ritterwelt-Klischees. Indem sich das Film-Werk zwischen Bildsog und fester Erzählung einzurichten sucht, bildet sich ein Zusammenhang, der auf einer Rotation zwischen zwei Polen beruht: Ein Gespür für das Hervorgehen der

Wirklichkeit von zwei Enden aus hält das Ganze zusammen.

Es sind wiederkehrende Bilderwelten, die sich auf Erzählungen verengen und dann wieder ausbrechen: Bilder von Urwelten, Bilder von Festungen, Bilder von sexuellem Begehren, Bilder von Töten – darin beginnt sich Haben-Wollen, Verwandeln-Wollen, Gestalt-werden-Wollen zu strukturieren. Ein sinnlicher Austausch, mit seiner Logik von Indem, Übergang. Dazwischen hält den Fluß der Dinge zusammen (Sexualität = Burg einrennen; der Tod des 'anderen' = seine Frau besitzen; Veränderung der Situation = auf Drachen reiten).

Aber es hält immer nur ein Stück zusammen: Beim Verfolgen von Folgen drängen sich Geschichten auf. Sie stellen Gestalten her mit 'motiviertem' Anfang - Ende, mit Erklärung von Wendungen und Störungen, mit Höhepunkten, mit 'psychologisierenden' Zwischentücken. Aber sie helfen nicht nur weiter, sondern sie verfehlen auch Bild-Material – literarisch gefärbte Bilder werden komisch, indem sie ungenau, zu individuell, zu sehr Kunst-Stil werden (König Artus als 'Hippie').

Daher ist die Wiederkehr von Bildwelten wichtig: Festungen, Treue - Untreue, Sexualität, Glanz. Immer wieder fordern die Bilder aber auch Entwicklungen heraus – bis ins Auserzählen: Der Höhepunkt, die Tafelrunde, zeigt die Unhaltbarkeit eines 'reinen' Bildes. 'Im' Bild schreit es nach Verquerung, Verwandlung, Bruch, Feindbild – Herumirren der Ritter, Ehebruch-Geschichte, Gegen-Zauber sind einfach nötig. Bildhaftes hält sich nur in neuen Bildwelten am Leben (Wetter, Wälder, Zauberreich, Gegenwelt, Ritter-Dämmerung, Zu-Ur-Brei-Zurückkämpfen). Wie schwierig es ist, da einen Schluß zu machen, zeigt die 'selige' Entrückung von Arthur – sie ist ein Theater-Bild.

Mein Onkel aus Amerika

Mein Onkel aus Amerika beginnt mit einem

Mosaik, das Stück um Stück angestrahlt wird: Gegenstände (Kaffeemühlen, Tintenfläsker, Pflanzen) zusammenmontiert mit Texten über Geburtsdaten, über Kindheit, über wissenschaftliche Auffassung 'ewiger' Gesetze des Verhaltens. Ein Austausch macht sich als Zusammenhang breit: Erwachsenenschicksale und Kindheitssituationen, Stationen eines Lebenslaufs im Übergang zu Stationen aus anderen Lebensläufen, Individuelles und Nachahmen filmischer Vor-Bilder; das wird ständig bereselt durch eine Nervensystem-Mythologie – ist das der Wissenschaftsonkel aus Amerika?

Nach einiger Zeit laufen drei Lebensgeschichten in einer Art Erzählung mit Finden, Trennen, Überkreuzen, Neurotischwerden zusammen – sie erscheinen zugleich wie Illustrationen eines behavioristischen Lehrbuches (wissenschaftliches Geschichten-Machen). Das beginnt sich nun zu drehen: Ironie? Unfreiwillige Ironie? Aberwitz von 'Verbildlichungen'? Können Menschen mit Rattenkopf-Masken bezeugen, die Welt sei Abklatsch einer experimentellen Versuchs-Anordnung?

Offensichtlich schlägt jede Geschichtenbildung notwendig in Ironie um, wenn das Indem seelischer Transfigurationen ausreichend ins Bild gerückt wird. Die Überdeutlichkeit wissenschaftlicher Festlegungen ('Geschichten') dreht sich ins Komische: Hier beginnt das Sichtbare selbst zu lächeln. Die Verabsolutierung wissenschaftlicher Mythen erweist sich als Verkehrung; die Wirklichkeit der Bilder setzt sich frei gegen jede Verengung auf Kausal-Erzählungen.

American Gigolo

Der Beginn des Films entfaltet eine 'Stil-Welt' als Mythologie von heute: Bauhaus-Burgen, Innen-Architektur-Leben, Farbräume, Moden-Schauen, Beleuchtungs-Stimmungen, Kunst-Zitate. Darin ist Geschehen passend und widerständig zunächst eingebaut –

als sei das Tun Ausdruck bestimmter ('ästhetischer') Wendungen dieses Wirkungsraums. Musik von heute hebt Entwicklungsqualitäten heraus, ohne durchformte Geschichten zu bemühen.

Aber nach den ersten Bildwelten beginnt sich eine Geschichte anzubahnen, die den 'architektonischen' Zusammenhang mehr und mehr aus dem Blick drängt. Sie kommt auf durch ein Verspüren von Konflikt-Keimen im Bildhaften, wird verstärkt durch Ahnungen von Verstricktwerden in schlimme Folgen. Setzungen, Umkonstruktionen, Entscheidungen grenzen Bildhaftes ein: einen Kampf aufnehmen müssen, in ein Schicksal geraten, Siegen oder Untergehen, einen 'Sinn' finden.

Damit gerät die Entwicklung in den Erzählzusammenhang von Liebe- und Kriminalfilmen – gibt es ein Happy-End oder nicht? Der ganze Wirkungsraum wird darauf hin umgepolt. Von den Zusammenhängen des Anfangs ragt nur noch eine Frage ins Happy-End: Ist das nun wieder das vertraute Klischee oder soll das Camp sein?

7. Rekonstruktionsansätze

Ein kurzer Bericht über eine Untersuchung kann auch im Hinblick auf Erklärungsprinzipien nur knappe Hinweise bringen. Dennoch soll die Rekonstruktion außer der Frage nach dem Verhältnis von Zusammenhang überhaupt und Erzählzusammenhang auch die Frage aufgreifen, was Bildhaftes und Geschichte klarstellen können, wenn man beides auf Formenbildung bezieht.

Schon bei der Analyse von Malpertuis war Formenbildung als Produktionsgeschichte in den Blick gekommen: Seelisches findet 'befriedigenden' Zusammenhang, indem es sich als etwas erfährt, das sich entfalten und verwandeln kann, das dadurch Anteil an der Vielfalt der Wirklichkeit gewinnt und alles dennoch in Bildern 'vom Ganzen' zusammenhält. Das Labyrinthische bei Malpertuis, die Kon-

stellation einer Ausdrucksbildung beim Goldenen Zeitalter, das sich so oder so durchsetzende Prozeß-Schema, die Wellenbewegung von Aufgehen und Abheben bei Excalibur, das Ins-Rotieren-Kommen beim Wissenschafts-Onkel aus Amerika, das erlösende Erzählen des Gigoloschicksals – das sind Entwicklungen der Formenbildung in Bildern.

Formenbildungen bestimmen, wie sich seelischer Zusammenhang bildet, erhält und weitergestaltet. Das können sie, weil sie in ihrem Problembereich des Labyrinthischen oder der Ausdrucksbildung seelischen Transfigurationen Spielraum bieten – ohne das immer auf Erzählebene bringen zu müssen.

Nun läßt sich Transfiguration vereinfachend zergliedern: unter dem Gesichtspunkt eines Stellungswechsels zwischen Entwicklungsspektrum und Werkbedingungen – dabei kommt eine wirkungsgeschichtliche Entscheidung zustande. Die kontinuierliche *Erzählung* rückt die Vereindeutigung, die in diesem Entschiedenwerden liegt, besonders heraus; daß sie alles auf eine Linie bringt, spiegelt Formenbildung von Seiten ihrer Vereinheitlichungstendenz und Konsequenz. Kausalbeziehungen, Polizeiberichte, Motivationsketten greifen Ähnliches auf. Demgegenüber betonen die *anderen Formen* des Zusammenhangs stärker die Vielfalt der Kompositionsmöglichkeiten des Entwicklungsspektrums.

Das Heraustreten von Bildhaftem im Film hängt oft damit zusammen, daß zwei oder drei Versionen des Entwicklungsspektrums zugleich als wirksam verspürt werden. In Sicht-Entwickelndem hebt sich ein Dazwischen 'bildhaftig' heraus; das erinnert an die Vorgehalten bei SANDER, ist aber anschaulich-material kompletter ausgestaltet. Bildhaftes kann durch Weiterentwicklungen bekräftigt und bereichert werden: indem sich erweist, daß seine Modellierung den ganzen Entwicklungskreis zusammenhält. Dadurch stellt sich schließlich die Verbindung zu den Werk-Bildern her, die auch ausdrücklich – als Bild – dargestellt werden können.

Je ausgeprägter der Dazwischen-Charakter des Bildhaften ist, desto ausgeprägter ist die Gegenposition zu festen Erzählfolgen. Sie wird durch entschiedenes Erzählen provoziert, bedrängt, bewegt; sie wirkt dem entgegen durch Freisetzen, Dehnen, Auflösung, Schweben. Aber auch das Bildhafte kann sich paradoxerweise dem Entschiedenwerden auf die Dauer nicht entziehen. Das hängt mit dem Entwicklungsgesetz der Formenbildung zusammen – Verwandlung ist nicht aufzuhalten. Umgekehrt braucht jede Erzählung den Stellungswechsel des Entwicklungsspektrums, um mit der Bewegung der Bilderwirklichkeit Schritt halten zu können.

8. Bewegungen und Ergänzungen

Was wir mit der Polarität von Erzählung und Entwicklungsspektrum in den Griff nehmen können, zeigt sich, wenn dadurch Konstruktionsprobleme und Ergänzungs-/Gegenbewegungen herausgehoben werden. Das deutet sich bereits in Formulierungen wie „je ... desto“ oder in den verschiedenen Ausprägungen von Bildhaftem an. Damit werden Angaben über Funktionsverhältnisse und Reihenbildungen bei der Entwicklung von Produktionsformen gemacht.

Als Gegenpol zur Erzählung stellt sich der Sog oder die Ausstrahlung des Entwicklungsspektrums dar. Dessen Problem ist, daß das Gesetz der Gestaltverwandlung notwendig zu Entschiedenheit führt – was kann dazu beitragen, mit der Schwierigkeit fertig zu werden, daß sich Stundenwelten in entschiedener Richtung zu Ende bringen wollen? Die Entfaltung von Bildhaftem wirkt gegen ein Zu-Ende-Erzählen; sie stützt Formenbildungen ab, die die Wirkungen des Entwicklungsspektrums als Sog oder Ausstrahlung zu erhalten suchen – indem sie der Faszination von Bildern einer unerzählten Welt Raum geben, indem sie Erzählungen aufbrechen durch Bildwiederholung, Bildverkehrung, Bild-Ästhetik, Bildzuspietung, Bild-Ekstasen, wie bei Malpertuis oder im Goldenen Zeitalter.

Darin kann sich die Formenbildung ausdehnen und in verwickelten Organisationsgefügen entfalten. Aber völlig umgehen läßt sich der Zwang des Entwicklungskreises nicht. Das Dazwischen der Bilder – als Bildhaftes – bleibt immer auf verschiedene Ergänzungen des Verwandlungskreises bezogen; alles findet nur in Entwicklungen Widerhall, Bestätigung, Qualifizierung, Transfiguration.

Daher sind in jedem der Filme Erzählansätze zu finden, und sie bestimmen die Entwicklungsgestalt der Formenbildung notwendig mit. Die Figurationen von Bildzuspietung oder Bild-Ekstasen drehen sich daher ins Dramatische; Bildwiederholung oder Bildverkehrung können zu Werkbildern werden, die das Ganze der Wirkungsgeschichte umfassen; Bild-Ästhetik gewinnt im Kunstwerk den Charakter eines beschaulichen Dings, das in bestimmten Entwicklungen der Wirklichkeit seine Modellierung erfährt.

Umgekehrt fällt sich das Erzählen in seiner Einheit immer als Bild – als Erlösungsgeschichte, als Erzählung vom Niedergang, als Befreiungsversuch, als Götterdämmerung. Infolgedessen läßt sich die Entwicklungsgestalt eines Films mit Erzählspur jeweils durch ein Bild klären, auf das die Werdeform, wie ein Steckbrief, notwenig hinweist. Bei dem Film „E. T.“ rückt ein solches Bild heraus, sobald man die Folge der Entwicklungsqualitäten im ganzen zusammenstellt: Was kommt auf uns zu – in zunächst Unformigem, nicht zu Berührendem, 'fies' Erschreckendem? Was kommt auf uns zu, wenn man mit Mut an das herangeht, was die anderen unter den Tisch kehren wollen – etwas, dem man trauen sollte, das nicht allein läßt; ohne sich dadurch beirren zu lassen, daß es schwankend, fremdartig, uralte auftritt, mal kindlich, mal dem Kindhaften ganz fern, ungeheuer überlegen. Dabei wirkt das alte Wesen zutiefst dem Jungen 'gleich', in untrennbarer Einheit.

Es ist ein zugleich überweltliches und ängstlich-komisches Etwas – ein Schutzengel, dem man helfen muß; dabei immer vertrauter, nicht mehr

aufzugeben ohne 'Herzbruch'. 'Einer für alle, alle für einen': jeder zum Opfer für den anderen bereit – die Jugend für das Alter, der Alte für den Jungen. Ganz konsequent geht das bis zur 'Himmelfahrt': zugleich unvermeidliche Trennung und 'immer bei Euch sein'. Das heißt, diese Genese entfaltet das verlorene Bild eines kompletten Vaters – der auch ein Kind und ein Mensch ist, nicht nur eine abstrakte Moralinstanz, gegen deren Zwänge wir revoltieren. Hier zeigt sich, daß jede Formenbildung 'inhaltlichen' Sinn gibt und daß es dabei um Wirklichkeiten geht, zu denen man sagen kann „ich liebe dich“.

9. Ausgestalten von Formenbildungen

Nachdem wir Problem und Bewegungskreis der Konstruktion herausgehoben haben, versteht man, welche Figurationen die Entwicklung der Formenbildungen halten und ausgestalten, in denen sich Zusammenhänge jenseits des Erzählens herstellen. Was bei den Formkonstellationen von Bildhaftem sichtbar wurde, gehört hierhin: Bewegungskreise durch Schwanke-Machen, Ironie, Mythenrevestie, durch Umkonstruktionen ins Gegenbild, durch Umschwung und Umkippen; Ausbildung von Kreisel, 'Ästhetisierung', Entfaltung von Seelen-Empfindsamkeit (Hineinsteigern, Auskosten, Aufwühlen), Schwebekonstruktionen.

Die Logik dieser Formenbildung nutzt die Chancen des Stellungswechsels so aus, daß Dazwischen, Indem, Analogie, Umdichtung, Paradox betonter als bei den selbstverständlich gewordenen Ablaufsformen bemerkbar werden. Damit hängen Doppeldeutiges, Verlagerung Hauptbild – Nebenbild, Aussparen üblicher Ausdrucksvermittlungen, Umgehen von Konsequenzen zusammen. Die Filme spielen Vorgestaltliches aus gegen Konstruktionszwang, Ausdrucks-Verhältnisse gegen Geschlossenheit, Beschaulichwerden gegen Handlungsgründe. Sie experimentieren mit einem 'Verweile doch' – Wiederholung, Welle, 'Ewigkeit', 'Total' –, und zwar mit allen Mitteln seelischer Beweglichkeit (anders geht das paradoxerweise nicht).

Daher kommt der seltsame Eindruck des Bildhaften – als sei hier 'das Ewige Werden', 'das Werdende Sein', 'das An Sich' angesiedelt. Aber dieser Eindruck bleibt nicht verschont von der Analyse, die mit der Rekonstruktion verbunden ist. Sie deckt die Transfigurationsnotwendigkeiten seelischer Produktionsprozesse auf und zerstört damit die Auffassung 'reiner' Wesenheiten. Den Eindruck des Bildhaften hält sie fest – doch nicht als 'festes' Element; eher als ein Verspüren unserer Sehnsucht nach einer Einheit, in der alle Gegensätze zusammenfallen.

Bildhaftes ist ein Zugang. Wirklichkeit anders und neu zu sehen. Das geht nur, indem Entwicklungen durchlebt werden – in Auseinandersetzung mit anderen Bildern, unter einem Entwicklungszwang, der die Bilder selbst betrifft, und auf dem Weg zu Bildhaftem, das die 'neuen' Bilder wieder überschreitet. Dabei ist immer der ganze Produktionsbetrieb in Bewegung; nur in den Wendungen und Drehungen der Formenbildung gewinnt Bildhaftes Leben – so wie diese Entwicklung ihrerseits auch nicht ohne die Wirklichkeit bewegter Bilder existieren kann.

10. Reihenbildung

Das Janusköpfige jeder Formenbildung läßt weder einen monistischen Erklärungsansatz noch eine Aufteilung in 'reine' Abteilungen – etwa Bild oder Geschichte – zu. Unterschiede zwischen verschiedenartigen Formenbildungen sind bezogen auf verschiedenartige 'Morphologien' ihrer Organisation; in der verschiedenartigen Ausgestaltung ihrer Figurationen gründen ihre 'Wesenszüge'. Darauf bezogen kann man eine Reihenbildung von Formen entwickeln, die filmische Zusammenhänge herstellen, indem man den Gegenlauf von Erzählung und Spektrum zum Ansatz macht.

Der Erzählung nahe steht die Komplexentwicklung, bei der die Selbsterfahrung der Formenbildung die Geschichtenbildung in ihrem Sinne modifiziert. Hier beginnt das Spiel seeli-

schen Doppellebens mit sich selbst. Daran schließen sich Komplexentwicklungen an, die Erzähllücken aushalten oder sogar fördern – dahin passen die meisten der untersuchten Filme. Dem Sog des Entwicklungsspektrums nahe sind die Traumbildungen – sie experimentieren mit dem Entwicklungsgang der Versionen. In der Mitte der Reihenbildung stehen die Märchengefüge; sie sollten in diese Untersuchung einbezogen werden, aber das wurde einfach zu viel. Der Gegenlauf bringt es mit sich, daß an den Enden der Reihe zugleich ihre Ergänzung aufbricht. Das Seelische ist Entwicklung und sucht das als Ganzes zu fassen; es ist Ganzheit und erfährt, was das ist, in Entwicklung. Es ist bewegte Wirklichkeit und bringt das in Erzählung; es ist Erzählung und dabei auf die ganze Wirklichkeit bewegter Bilder angewiesen (als Inhalt wie als Form).

DIDEROT hat 1751 einen Satz formuliert, der diesen Sachverhalt aufgreift: Die Seele ist ein bewegtes Bild, nach dem wir unentwegt ein zweites Bild malen (oder erzählen müssen) – darin liegen die Probleme wie auch die Entwicklungschancen seelischer Formenbildung.

Prof. Dr. W. Salber
Psychologisches Institut II der Universität Köln
Haedenkampstr. 2, D-5000 Köln 41

Arbeitsschwerpunkte: Wissenschaftstheorie, Wirkungseinheiten, Film- und Literaturpsychologie,

Psychologie von Kunst und Behandlung, Psychoanalyse

16 Buchveröffentlichungen, u. a. 'Morphologie des seelischen Geschehens', 'Entwicklungen der Psychologie Sigmund Freuds', 'Kunst-Psychologie-Behandlung', 'Konstruktion psychologischer Behandlung' – sowie zahlreiche Veröffentlichungen in Fachzeitschriften

Die Filme

MALPERTUIS

Frankreich/Belgien/BRD 1972, ca. 110 Min.
Regie: Harry Kümel

L'AGE D'OR (Das Goldene Zeitalter)

Frankreich 1930, ca. 60 Min.
Regie: Luis Buñuel

DER PROZESS

Frankreich/BRD/Italien 1962, ca. 120 Min.
Regie: Orson Welles

EXCALIBUR

USA 1980, ca. 141 Min.
Regie: John Boorman

MEIN ONKEL AUS AMERIKA

Frankreich 1979, ca. 127 Min.
Regie: Alain Resnais

EIN MANN FÜR GEWISSE STUNDEN (AMERICAN OGOLO)

USA 1979, ca. 117 Min.
Regie: Paul Schrader