

## Qualitative Film-Analyse: Kulturelle Prozesse im Spiegel des Films

*Gloria Dahl*

**Keywords:**

morphologische  
Filmanalyse,  
Kulturpsychologie,  
Komplexentwick-  
lung, Märchen-  
konstruktion,  
Verwandlungs-  
problem, Zwang  
und Freiheit,  
Einheitsbildung,  
Ambivalenz,  
Paranoia

**Zusammenfassung:** Am Psychologischen Institut der Universität zu Köln wird seit mehr als 40 Jahren eine spezifische qualitative Form der Film-Analyse, die von Wilhelm SALBER entwickelt wurde, angewandt. Film-Analyse ist dabei nicht Selbstzweck, sondern dient zugleich der Erforschung kultureller Zusammenhänge. Filme erscheinen insofern als Seismografen kultureller Tendenzen, als sie allgemeine Visionen und Bilder zukünftiger Entwicklung zum Ausdruck bringen. Sie zeigen sowohl den Zustand der Gesellschaft in seiner Entstehung und Komplexität als auch Entwicklungsperspektiven auf, die über Krisen, Verengungen des Spielraums und immanente Selbstheilungskräfte Aufschluss geben.

Ähnlich wie bei der Traumdeutung wird die "manifeste" Film-Erzählung mit den Einfällen und eingehenden Beschreibungen der Zuschauer in Austausch gebracht, um die "latente" so genannte Komplexentwicklung, den Verlauf psychologischer Entwicklungslinien, zu rekonstruieren. Suspense und das Gefesseltsein der Zuschauer basiert darauf, dass eine bedeutungsvolle Verwandlungserfahrung aktiviert wird – nur Filme, denen es gelingt, solch einen Prozess anzustoßen, berühren die Zuschauer. Die psychologische Analyse arbeitet die morphologische Dramaturgie des Filmerlebens heraus, welche in ihrer besonderen dynamischen Figur ausgestaltet wird. Paradoxe unlösbare Problem-Konstellationen sind die treibenden Kräfte in diesem bewegenden Prozess.

Die bloße Untersuchung des Drehbuchs oder der Film-Story berücksichtigt nicht, dass der Zuschauer stets Teil der Szene ist. Zuschauer modifizieren die Story in einer charakteristischen Weise, während sie den Film betrachten – entsprechend der Dynamik des psychologischen Prozesses, den sie durchmachen. Ein Zusammenspiel, eine Mischung aus Mitgehen und beobachtender Distanz, welche jeden wirkungsvollen Prozess – sei es in Psychotherapie, Werbung oder Erziehung – kennzeichnet, ist stets am Werk. Da die signifikanten Faktoren unbewusst wirksam sind, ist es notwendig, eine spezifische qualitative Methode anzuwenden, um in der Lage zu sein, diesen vielschichtigen Prozess adäquat zu erfassen.

Kurze beispielhafte Analysen der Filme *Das Piano*, *Fight Club*, *Dogville*, *Punch-Drunk Love*, *Catch Me If You Can*, *The Hours*, *City of God*, *Hero* und *Chihiros Reise ins Zauberland* sollen einen Eindruck von der Vorgehensweise geben und demonstrieren, wie qualitative Film-Analyse zum Verstehen kultureller Prozesse beitragen kann. Außerdem wird exemplarisch Einblick in die Arbeit mit Märchenkonstruktionen gegeben.

## Inhaltsverzeichnis

- [1. Einleitung](#)
- [2. Der Film als Kultur-Medium](#)
- [3. Untersuchungsmethoden einer morphologischen qualitativen Filmpsychologie](#)
  - [3.1 Die methodischen Schritte der Analyse](#)
- [4. Die Komplexentwicklung als roter Erlebens-Faden](#)
  - [4.1 \*Das Piano\* – Ein Flechtwerk](#)
- [5. Kurz-Analysen des Erlebens einiger Filme aus den Jahren 2001-2003](#)
  - [5.1 Morphologische Märchen-Analyse](#)
  - [5.2 \*Punch-Drunk Love\* – Fesselung und Entfesselung](#)
  - [5.3 \*Catch Me If You Can\* – Hochstapelei als Leichtigkeit des Scheins?](#)
  - [5.4 \*The Hours\* – Ausbruch aus beengenden Lebensbedingungen](#)
  - [5.5 \*City of God\* – Das Fatum der Geburt in Slum-Verhältnisse](#)
  - [5.6 \*Hero\* – Diktatur als Kampf gegen die Entzweiung einer Einheit](#)
  - [5.7 \*Chihiros Reise ins Zauberland\* – Im Bann des Hexischen](#)
- [6. "Das Wasser des Lebens" als Bild unserer Kultur](#)
- [7. Kulturpsychologische Ausblicke](#)
- [Literatur](#)
- [Zur Autorin](#)
- [Zitation](#)

## 1. Einleitung

Im Folgenden wird die qualitative morphologische Filmanalyse, die von Wilhelm SALBER am Psychologischen Institut der Universität zu Köln 1960 entwickelt wurde und seitdem der psychologischen Untersuchung von Hunderten von Filmen zugrunde liegt, in ihrer theoretischen und methodischen Fundierung in Grundzügen vorgestellt und anhand von einigen verdichteten Analysen zeitgenössischer Filme beispielhaft veranschaulicht. Auf dieser Basis sollen auch Aussagen über aktuelle kulturelle Prozesse getroffen werden, die im Erleben der Filme ihren Niederschlag finden. [1]

## 2. Der Film als Kultur-Medium

Solche Aussagen sind möglich, da Filme als "Selbst-Darstellungen unserer Kultur" (SALBER 1990, S.23) den kulturellen Wandel widerspiegeln und übergreifende Problemkonstellationen behandeln. Filme erscheinen insofern als Seismografen für Entwicklungstendenzen der Kultur, als sie nicht nur über den gegenwärtigen Zustand der Gesellschaft in seiner Genese und Komplexität Aufschluss geben, sondern auch Perspektiven aufzeigen. An ihnen wird ablesbar, welche überindividuellen Konflikte und Leidensformen die Menschen bestimmen und welche Wege sich aus Krisen der Kultur abzeichnen.

Selbstbehinderungen und immanente Selbstheilungskräfte kommen dabei gleichermaßen zum Ausdruck. [2]

Nach KÖNIG entziehen sich kulturelle Veränderungen dem Blick des Beobachters, da "die freien Strömungen der sozialen Spontaneität" in fortwährender Wandlung begriffen und nicht "kristallisiert", sondern "flüssig, vieldeutig, oft gar nicht verbalisiert" sind. Diese freien Strömungen finden im Film "ihre erste Verfestigung meist noch ganz symbolischer Natur". Aus diesem Grund kann uns eine Sammlung von Filmen einer Zeit "ein komplettes Bild über die feinsten Schwankungen in den Gefühlen und der Alltagsmoral" vermitteln (KÖNIG 1965, S.549ff.). Auch SCHEUGL sieht Filme als "Umschlagplatz von Zeitströmungen" (SCHEUGL 1974, S.9), in denen unbewusste Mythen klarer als in anderen Verfassungen hervortreten. Strukturen, die in gesellschaftlichen Prozessen wirksam sind, können durch die Analyse dieser Mythen als "Metasprache" und "sekundäres semiologisches System", dessen Erkennen nach BARTHES (BARTHES 1964, S.92) automatisch geschieht, ohne dass wir uns über die "Wirklichkeit" der Metasprache Rechenschaft geben, rekonstruiert werden. [3]

Diese Mythen, die auch unseren Alltag strukturieren, ohne dass wir uns dessen bewusst werden, sind im Film eher beschaubar, da wir im Kinosaal, wie im Traum, der Notwendigkeit des Handelns enthoben sind. "Movie pictures" fassen diese elementaren dramatisch-bewegten Bilder der Kultur in eine besonders prägnante und gesteigerte Gestalt, die im Film-Erlebensprozess leibnah in mehreren Wendungen erfahren wird. Grundlage der morphologischen Filmpsychologie als Wirkungsforschung ist die Annahme, dass Seelisches nur in Medien im weitesten Sinne, in Materielem jeder Art, in Alltagshandlungen, in Geschichten, in Werbung, in Kunst, im Film etc. zum Ausdruck kommen kann. Seelisches "existiert" nur, indem es sich in Kultivierungsprozessen der Wirklichkeit versinnlicht und sich darin selbst erfährt. Die Wirkungsanalyse sucht die unbewussten dramatischen Bilder dieser Produktionen aufzudecken, die unser Verhalten und Erleben organisieren. Da die signifikanten Faktoren unbewusst wirksam sind, ist es notwendig, eine spezifische qualitative Methode anzuwenden, um in der Lage zu sein, diesen vielschichtigen Prozess adäquat nachzubilden. [4]

### **3. Untersuchungsmethoden einer morphologischen qualitativen Filmpsychologie**

Eingehende Tiefeninterviews und nuancierte Erlebensbeschreibungen führen an diese Bilder heran. Bei Filmen, die als Video oder DVD erhältlich sind, werden die Probanden aufgefordert, beim Betrachten des Films "laut zu denken". Diese aufgezeichneten Assoziationen sowie Notizen über Verhaltensbeobachtungen werden bei der Analyse ebenfalls herangezogen. Sequenzliste und Interviewleitfaden dienen als Anhalte, um ggf. nachzufragen, falls die untersuchten Personen bestimmte, für den Prozess im Ganzen zentrale Szenen in der Darstellung unerwähnt ließen, doch wird dem "freien Einfall" weitgehend gefolgt, um die Struktur des Erlebens möglichst unüberformt in Erfahrung bringen

zu können. Wie WITZEL ausführt, dient der Leitfaden im Interview "der Erhaltung der vollen Flexibilität des Forschers/Interviewers", um zum einen "am explizierten Material ... immanent anknüpfen zu können", und zum anderen, um "exmanent, aber auf das (untersuchte) Problem bezogen, Themenfelder einzuführen und an die situativen Bedingungen anzupassen" (WITZEL 1982, S.90f.). [5]

Ob bei der Auswahl des Filmes Rezensionen, Empfehlungen, die Gestaltung des Filmplakats usw. eine Rolle spielten, wird ebenso befragt wie verspürte Nachwirkungen. Ansonsten folgt das Interview den Assoziationen der Probanden. Es werden, wie bereits ausgeführt, lediglich unerwähnte wesentliche Details der Story in Erinnerung gerufen, jedoch ohne eine Deutungsrichtung vorzugeben. Wiederkehrendes macht auf Strukturelles ebenso aufmerksam wie signifikant erscheinende unerwähnte Story-Details, die thematisiert werden, um ihre Bedeutsamkeit abzuklären. Vergessenes, Versprecher, Verwechslungen und Sprünge bei der Beschreibung werden dabei keinesfalls als nicht zu verwertendes Material, sondern im Gegenteil als aufschlussreiche Indikatoren für Sinnzusammenhänge angesehen. Um diese Interviews auswerten zu können, ist ein fundiertes Wissen um unbewusste Prozesse vonnöten, wie es auch u. a. im therapeutischen Kontext, in der Unternehmensberatung und in der qualitativen Marktforschung unabdingbar ist. [6]

Das qualitative Interview als konzeptgeleitetes Verfahren, mit dem ein sich selbst gestaltender Produktionsprozess eingeleitet und in Gang gehalten wird, zielt darauf ab, einen Erlebensprozess zu explorieren, ohne dass seine Lebendigkeit und Vielschichtigkeit durch vorgefasste Fragen und Kriterien beschnitten wird. Methodisch wird der Entwicklung gefolgt, indem immer wieder dazu aufgefordert wird, zu beschreiben, was im Einzelnen vorging ("Zerdehnung des Augenblicks"). Der Fokus liegt in der Wahrnehmung des bewussten und unbewussten Erlebens und berücksichtigt ebenso, was ARGELANDER als szenische Information und Evidenz beschrieb. Auch nonverbale Ausdrucksformen spiegeln "die eigene Psychodynamik" und Dramatik dieser "schöpferisch gestalteten Szene" (ARGELANDER 1970, S.14 u. S.63ff.). [7]

Die Interferenz als wechselseitige Beeinflussung von Interviewer und Versuchsperson wird dabei nicht als zu eliminierendes Artefakt zugunsten eines naturwissenschaftlichen Ideals scheinbar einflussloser Beobachtung, sondern als "unumgängliche Gegebenheit jeglicher psychologischer Forschung", wie SCHRAML es formuliert, betrachtet (SCHRAML 1963, S.123). Daraus ist jedoch nicht zu folgern, dass die auf diese Weise erhobenen Forschungsergebnisse weniger "exakt" seien als die so genannter "objektiver" Verfahren in der Psychologie, wie FISCHER herausstellt. "Im Gegenteil: je weiter die psychologische Forschung von der dialektischen Identität zwischen Gegenstand und Methode abrückt, desto oberflächlicher und letztlich auch willkürlicher werden ihre Ergebnisse" (FISCHER 1998, S.32). Die Intersubjektivität eröffnet die Chance, vielschichtige Prozesse zu erfassen, die einem naturwissenschaftlichen Zugang verschlossen bleiben. [8]

Stützt man sich bei der Analyse nur auf das Drehbuch oder auf die Film-Story, bleibt unberücksichtigt, dass der Zuschauer stets Teil der Szene ist. Er modifiziert die Story in einer charakteristischen Weise, er deutet um, übersieht und "vergisst" – entsprechend der Dynamik des psychologischen Prozesses. Ähnlich wie bei einer Traumdeutung muss die "manifeste" Film-Erzählung aufgebrochen werden, indem man diese mit dem Erleben der Zuschauer in Austausch bringt, um die "latente" Komplexentwicklung daraus erschließen zu können. Dabei handelt es sich jedoch nicht um ein exklusives gegenseitiges Verhältnis von Oberfläche oder Tiefe – die Rekonstruktion stellt vielmehr ein "Dazwischen" explizit heraus. Manifestes und Latentes sind, wie beim Traum, ineinander verschränkt. Einfache Rückschlüsse von der Film-Erzählung oder von einem spezifischen Genre auf den psychisch tragenden Gehalt eines Films können nicht gezogen werden. Ein "Doppelleben" – zwischen der anschaulichen Bilderfolge und dem, was sich beim Zuschauen in Form von Wirkungsqualitäten entfaltet – charakterisiert den Erlebensprozess. Nur darin lebt der Film. [9]

Diese Erkenntnis mag banal klingen, hat jedoch gravierende methodische Konsequenzen für die psychologische Analyse. Eine "Übersetzungsarbeit" mit Zwischenschritten ist unabdingbar, um den psychologischen Kern und seine Entwicklung zu erschließen. Da die Wirkungsgeschichte eines Films stets auch historisch und kulturell bedingt ist, was eine morphologische Filmanalyse ausdrücklich berücksichtigt, sind im Umkehrschluss auch Erkenntnisse über kulturelle Prozesse aufgrund dieser qualitativen psychologischen Filmanalysen möglich, wie in diesem Beitrag exemplarisch gezeigt werden soll. Kalkulierte Filmwirkungen gehen auch deshalb trotz massiver Werbekampagnen für einen Film fehl, weil die Komplexität von unbewussten Wirkungsprozessen sich nicht auf den ersten Blick erschließt. Die Beratung durch Psychologen wird aus diesem Grund auch in zunehmendem Maße von Filmschaffenden geschätzt. [10]

### **3.1 Die methodischen Schritte der Analyse**

Bei der morphologischen Filmanalyse wird, ausgehend von den Tiefeninterviews und/oder Erlebensbeschreibungen, in mehreren Bearbeitungsschritten die tragende Film-Erlebensstruktur als so genannte Komplexentwicklung herausdestilliert. Dies geschieht, indem jede einzelne Erlebensbeschreibung bzw. jedes Interview zunächst komprimiert beschrieben wird. Wesentliche Züge werden dabei in ihrem Entwicklungsgang verfolgt und explizit herausgestellt. Geleitet wird man dabei von der bei der Untersuchung verfolgten psychologischen Fragestellung, die auf erste Hypothesen bezüglich des im Filmerlebensprozess bewegten seelischen Grundproblems bezogen ist. In einem Austauschprozess werden bei dieser Vorgehensweise Vorannahmen, die in ersten Pilot-Interviews oder -Beschreibungen gewonnen wurden, am weiteren erhobenen Material überprüft. Vorläufige Typisierungen unterzieht man dabei anhand der erfassten Phänomene auf dem Hintergrund des theoretischen Bezugssystems der morphologischen Psychologie immer wieder einer Revision. [11]

Diese beschreibend-rekonstruierende Methode des Austauschs gewährleistet eine immanente Selbstkontrolle. Das spiralförmige Vorgehen, bei dem

Zwischenkonstruktionen immer wieder am erhobenen Ausgangsmaterial überprüft werden, entspricht der Struktur des Seelischen, das nur in kreisförmigen Bewegungen verfolgt werden kann. In einer Art hermeneutischem Zirkel zielt man, ausgehend von einem ersten Vorverständnis, durch "wiederholte Anschauung und wiederholte Kontrolle der Beschreibung durch den Blick auf den Gegenstand", wie KOEBNER das Vorgehen bei der Filmanalyse mittels qualitativer Methoden charakterisiert, darauf ab, den unbewussten Wirkungsprozess zu rekonstruieren (KOEBNER1990, S.7). In einer vereinheitlichenden Beschreibung werden dann die einzelnen Verläufe insofern zusammengefasst, als ein Überblick über die Breite des Entwicklungsspektrums gegeben wird. Die Fülle des erhobenen Materials macht eine Straffung und verdichtende Fokussierung notwendig, doch soll stets darauf geachtet werden, die Vielfalt nicht übermäßig zu beschneiden, um einen Nachvollzug des Entwicklungsgangs beim Erlebensprozess zu ermöglichen. [12]

Die Analyse des Materials geschieht in vier Wendungen oder Versionen: In einer ersten *gestaltlogischen* Version wird der Blick auf die in Interview und Beschreibung zur Sprache gekommenen Geschichten gerichtet. Der beschriebene Erlebensprozess wird dann auf grundlegende *Verhältnisse* des Ganzen hin betrachtet. In einer dritten Wendung wird die *Konstruktion* des Zusammenhangs und ihrer Probleme explizit gemacht. Schließlich werden *paradoxe* Züge des besonderen Bildes des untersuchten Films aufgedeckt. [13]

#### **4. Die Komplexentwicklung als roter Erlebens-Faden**

Mit Komplexentwicklung ist die spezifische Dramaturgie des Filmerlebens mit ihrer besonderen dynamischen Figur gemeint, die bei der Filmanalyse herausmodelliert wird. Elementare paradoxe seelische Grundverhältnisse, d.h. prinzipiell unlösbare seelische polare Spannungen, die allen seelischen Ausdrucksformen zugrunde liegen, werden dabei in mehreren Drehungen, indem z.B. einer der beiden oder wechselweise beide entgegengesetzten Züge bis in kaum aushaltbare Extreme hinein zugespitzt werden, bis zur äußersten Konsequenz durchgespielt (SALBER 1960, S.38ff.). Es ist dieser bewegende Prozess, der die Zuschauer berührt. Wenn ein solcher Prozess nicht in Gang kommt, bleiben der Zuschauer selbst bei zu Tränen erweichenden Szenen oder Nerven zerfetzenden und Angst einflößenden Filmsequenzen distanziert und das Geschehen erhält möglicherweise sogar eine unfreiwillig komische Konnotation. Zurück bleibt dann meist ein schales Gefühl, in dem sich Enttäuschung und Ärger darüber mischen, dass das Versprechen auf ein intensives Erleben, das mit einem Kinobesuch verbunden ist, nicht eingelöst wurde. Die Filmanalyse arbeitete heraus, ob eine Komplexentwicklung entfaltet wird oder ob dies nicht der Fall ist. Diese psychologische dramatische Struktur ist nicht unbedingt (in der Regel vermutlich sogar eher nicht) deckungsgleich mit einer von den Filmemachern intendierten Dramaturgie, sondern es handelt sich dabei um eine weitgehend nicht nur den Zuschauern, sondern auch den Regisseuren wahrscheinlich nicht bewusste Verlaufsgestalt, in der psychologische Grundprobleme im Erleben gleichsam von mehreren Seiten beleuchtet und in bewegender Weise miterlebt werden. Ziel der morphologischen Filmanalyse ist

es herauszuheben, welches oder welche elementare seelische Spannung/en den Stoff des Erlebens bildet/bilden und welche Entwicklung diese über die Dauer des Films und in seine Nachwirkungen hinein nimmt/nehmen. [14]

Ein derartiger Prozess erfordert eine Entwicklung in der Zeit, in der verschiedene Implikationen einer Konstellation "im Originaltempo" (SALBER 1960, S.43) durchgespielt und entfaltet werden. Nur Filme, die eine solche bedeutungsvolle Verwandlungserfahrung aktivieren, vermögen den Zuschauer über die Dauer des ganzen Films zu fesseln. Filmen wie *Matrix Reloaded* (Andy u. Larry Wachowski, USA 2003) gelingt dies nicht, weil der Erlebensprozess, anders als bei dem Vorgängerfilm *Matrix* (Andy u. Larry Wachowski, USA 1999), in Fragmente zerfällt. Eine aufwendige Produktion und der Einsatz neuester technischer Möglichkeiten garantieren noch nicht, dass ein packender Filmerlebensprozess zustande kommt. Die Menschen gehen ins Kino, weil sie in einem intensiven Erlebnis von einem Rhythmus mitgerissen werden. Obwohl sie aus den unterschiedlichsten Lebenskontexten kommen, "weist ihr Erleben trotzdem eine erstaunliche Gemeinsamkeit auf" (BLOTHNER 1999, S.30). Diese gemeinsame Struktur, die sich trotz individueller Akzente – der eine wehrt etwas ab, das der andere einbezieht – herausbildet, wird bei der morphologischen Filmanalyse herausgearbeitet. [15]

#### **4.1 Das Piano – Ein Flechtwerk**

Kern der Komplexentwicklung ist dabei stets die unmittelbare Erfahrung paradoxer Züge mindestens eines spannungsvollen seelischen Problems. Einige Filme, wie z.B. *Das Piano* (Jane Campion, Australien 1993), bringen auch mehrere miteinander verwobene Grundverhältnisse nahe (siehe DAHL 2000). In *Das Piano* sind diese in der rhythmischen Form eines Zopfes ineinander geschlungen und werden in ihrem Zusammenwirken nacheinander im Wechsel, gleichsam Strang für Strang, mit Leben erfüllt. Diese Wendungen machen die Spannung des Filmerlebensprozesses aus und sorgen dafür, dass der Zuschauer über die Dauer des ganzen Films intensiv bei der Sache ist. Dabei macht der Zuschauer unmittelbar, durch die starke Involviertheit gleichsam am eigenen Leibe, fundamentale seelische Erfahrungen, indem er z.B. verspürt, wie man dazu neigt, Fremdes und Vertrautes scharf voneinander zu sondern, um Verwicklungen zu umgehen. Im Erleben wird zunehmend Fremdes vertraut und zugleich entfremdet sich eng Vertrautes, versinnlicht in der symbiotischen Bindung zwischen Mutter und Tochter, im Dienste einer Weiterentwicklung. Der Erlebensprozess macht ebenso Übergänge zwischen passiv und aktiv bzw. Täter/Opfer transparent, vor allem durchgespielt am Liebes-Machtspiel zwischen Ada und Baines. Zwänge und Blockaden treten heraus, indem Grenzen der Beweglichkeit herausgefordert werden. Wünsche nach Verschmelzung und dem völligen Aufgehen in einer Einheit lösen zugleich Ängste aus, durch das Aufgeben von Distanz ausgeliefert zu sein und die Kontrolle zu verlieren. Außerdem werden in ihrer Einfachheit verlockende "primitive" Formen hoch entwickelten Kultivierungskünsten gegenübergestellt. In extremisierter Form werden diese Polaritäten zugespitzt, um anschließend jeweils vermittelnd ausgehandelt und dann wiederum scharf voneinander abgegrenzt zu werden

usw. Dies geschieht, indem der Erlebensprozess wiederholt z.B. ein Schwelgen in einer absoluten Einheit herstellt, der sowohl durch ein "ozeanisches" allumfassendes Gefühl des Eintauchens in Natur und Musik, jenseits von Sprache, als auch durch eine als innig erlebte, scheinbar ungetrübte symbiotische Mutter-Kind- oder ideale Liebes-Beziehung hergestellt wird. Die Komplexentwicklung stört diese Ganzheitlichkeit jedoch immer wieder auf, indem sie den Gegenpol der Notwendigkeit von Trennung und Unter-Scheidung ins Spiel bringt. Auch dies vollzieht sich im Erleben in so drastischer Form, besonders eindringlich versinnlicht am Schnitt mit der Axt, dass man wiederholt auf eine Vereinigung von Getrenntem drängt. In bewegten Einwüfen der Probanden beispielsweise nach dem Motto: sollen sich die beiden als liebend vereintes Paar doch endlich (wieder)finden! kommt das aktive Mitgestalten der Zuschauer erregt zum Ausdruck. Zugleich sind Vermittlungsbestrebungen am Werk, die gleichsam eine Art Zwischenform verlockend erscheinen lassen, in der weder eine totale Verschmelzung noch eine radikale Trennung als Lösung des Dilemmas erscheint. Doch dieses Zwischenstadium ist nicht lange von Dauer. Hin- und hergerissen, neigt man im weiteren erneut dem einen oder dem anderen Extrem zu. Dieser Vorgang wiederholt sich mit unterschiedlicher thematischer Gewichtung mehrmals; in reigenartiger Komposition greifen die vier behandelten Grundprobleme (Einheit/Trennung; Beweglichkeit/Festlegung; Fremdes/Vertrautes und Tun/Getanwerden als Aktiv-passiv-Drehungen) ineinander und werden dabei an verschiedenen Personen der Filmgeschichte und ihren Beziehungen zueinander festgemacht. Die diese Komplexe in ihrem Zusammenwirken übergreifende Thematik ist das Verhältnis von Banalem und Entwickeltem. Die Sehnsucht nach einer paradiesischen, überschaubar einfach konstruierten einheitlichen Wirklichkeit reibt sich an den komplexen widersprüchlichen Anforderungen der Kultur. Ein den Prozess im Ganzen kennzeichnendes Ineinander von "Regression" und "Progression" bildet sich aus. [16]

## **5. Kurz-Analysen des Erlebens einiger Filme aus den Jahren 2001-2003**

Die Skizzierung der Befunde aus z.T. noch laufenden psychologischen Untersuchungen<sup>1</sup> soll vermitteln, wie Filme mit stark differierender Story Prozesse anstoßen, die wider Erwarten dennoch eine gemeinsame Grundstruktur aufweisen. Es soll einsichtig werden, auf welche Weise darin die aktuelle Bedrohungssituation behandelt wird, in der sowohl terroristische Akte weltübergreifenden erschreckenden Ausmaßes und vielfältige gärende Kriegsszenarien als auch wirtschaftliche Engpässe beunruhigen. Die lange als selbstverständlich vorausgesetzte und eher noch als steigerungsfähig angesehene Fülle, in der Menschen in den Industriestaaten lebten, erscheint plötzlich in Frage gestellt. Diffuse Existenzängste und die Furcht vor der Beschneidung von Freiheit aufgrund von allgemeinen Entwicklungen, die der Einzelne weder überblicken noch beeinflussen kann, sowie die Erfahrung

<sup>1</sup> Die dargestellten z.T. noch laufenden Filmanalysen stützen sich bisher auf 91 Tiefeninterviews und 30 Erlebensbeschreibungen, die von im Beschreiben des Erlebens erfahrenen Diplom-Psychologen/innen angefertigt wurden. Interviewt wurden Personen mit verschiedenem Bildungsstand und aus unterschiedlichen Berufsgruppen. Es waren 42 männliche Personen im Alter zwischen 6 und 67 Jahren und 49 weibliche Personen im Alter zwischen 7 und 75 Jahren.

entmündigender bürokratischer Eingriffe und dirigistischer staatlicher Vorgaben kommen in diesen Filmen in sehr variablem Material zum Ausdruck. Beängstigungen, die zwar nicht erst aktuell in der Welt sind – Terror, Krieg, Verarmung hat es immer schon gegeben –, machen nun jedoch in ihrer Zuspitzung ein Ausblenden zunehmend unmöglich. Dass man sich lange in Sicherheit wähnte, ist seelischen Mechanismen zu verdanken, die in weite Ferne rücken, was man nicht wahrhaben mag, bis es sich unübersehbar aufdrängt. [17]

Um eine solche beunruhigende Thematik anzusprechen, bedarf es nicht einfacher inhaltlicher Gleichsetzungen – es müssen nicht die Zwillingstürme fallen, um auf dieses schockartige Ereignis anzuspielen. Ein Kriegsfilm z.B. kann psychologisch gesehen einen ganz anderen Gegenstand haben, so wie die Beschreibung des Alltagslebens gleichsam zwischen den Zeilen politisch brisante Inhalte von entsprechender seelischer Bedeutung transportieren kann, was sich Regisseure in totalitären Regimes zur Umgehung der Zensur auch zunutze zu machen wissen. Zuschauer verstehen es zu übersetzen, und sie nehmen nicht unbedingt wörtlich, was zu sehen ist. Ein quasi "intuitives", aus seelischen Abläufen jeglicher Art vertrautes Umgehen mit Gleichnishaftem, Stellvertretung, Mehrdeutigkeit und Überdetermination, das weit über den Begriff des "Symbols" hinausgeht, macht auch den Genuss beim Betrachten von Filmen aus. Das Verstehen von Sinnbildlichem im allgemeinen Sinne ist Basis des Filmerlebens. [18]

Die Filme *Road to Perdition* (Sam Mendes, USA 2001), *Monster's Ball* (Marc Forster, USA 2001), *Chihiros Reise ins Zauberland* (Hayao Miyazaki, JP 2001), *Minority Report* (Steven Spielberg, USA 2002), *City of God* (Fernando Meirelles, Kátia Lund, BRA 2002), *Punch-Drunk Love* (Paul Thomas Anderson, USA 2002), *The Hours* (Stephen Daldry, USA 2002), *Catch Me If You Can* (Steven Spielberg, USA 2003), *Hero* (Zhang Yimou, China 2002) und *Dogville* (Lars von Trier, Dänemark/GB/F/D 2003) gestalten das paradoxe seelische Grundverhältnis von "Freiheit und Zwang" als "Kampf gegen und um Einheit" in unterschiedlichen Färbungen aus. Erlebt wird dabei, wie der Einzelne übermächtigen Determinationen verschiedener Art hilflos ausgeliefert ist und versucht, gegen diese vereinnahmenden Mächte anzukommen. In ihnen wird ein Selbstbehandlungsprozess bebildert, in dem der Umgang mit diesen seelischen Grundproblemen eine Wandlung erfährt. [19]

Einige dieser Filmanalysen werden im Folgenden in verdichteter Form dargestellt. Zentraler Drehpunkt der Erlebensgeschichten ist durchgängig in allen Filmen eine zwanghafte Enge, die in den meisten angeführten Filmen sogar einen lebensgefährlichen, verhängnisvollen Charakter hat und der man mit verschiedenen Mitteln begegnet, um eine Öffnung und Erweiterung des Handlungsspielraums zu erwirken. Fürsorge und Liebe bewerkstelligen eine grundlegende Veränderung. [20]

Massive Fremdbestimmung erscheint dabei als unentrinnbare Einkesselung durch allgegenwärtige Systeme wie ein staatliches Big-Brother-Überwachungsprogramm (*Minority Report*), ein undurchlässiges CIA-Netz (*The Bourne Identity*), ein krakenartiges Mafia-Imperium (*Road to Perdition*), eine

grausame Alleinherrschaft (*Hero*). Eine einschnürende Bedrohung geht aber auch von den gesellschaftlichen Verhältnissen aus, in die man hineingeboren wird, die keine Wahl zu lassen scheinen, sei es, weil man in den Armenvierteln Rio de Janeiros aufwächst und darin den Gruppenswängen der sich bekriegenden Banden ausgesetzt ist (*City of God*), sei es, weil man sich gegen eine erdrückende Familientradition (*Monster's Ball*) nicht zu wehren vermag. In *Dogville* erträgt Grace (Nicole Kidman) in übermenschlicher Duldsamkeit ein erstickendes bigottes Kleinstadt-Ambiente, das sich zunehmend als abgründig grausam entpuppt, bis sich das erlebensmäßig geforderte Aufbegehren schließlich in einem schockierenden blutigen Rachefeldzug vollzieht. Auch in *Catch Me If You Can* geht es darum, seinem Schicksal durch Scheckbetrügereien und in hochstaplerischer Manier eine andere Wendung zu geben, wenn man die Verarmung und Demütigung des Vaters "ungeschehen" zu machen versucht, indem man ökonomische Enge in Überfluss mit sozialer Anerkennung dreht. Ein Gesetzesvertreter verfolgt diese Trickkünste unnachgiebig, wobei sich zwischen Jäger und Gejagtem eine Bindung entwickelt. In *Punch-Drunk Love* ist man in seiner eigenen Haut gefangen, durch Hemmungen und Besessenheiten blockiert – explosionsartige Entfesselungsaktionen steigern das Erleben der Fesselung noch. Eine Liebesbeziehung vermag diesen Panzer zu lockern. *The Hours* verknüpft drei Frauenschicksale aus unterschiedlichen Epochen, in denen ein Ausbruch aus einer Entwicklungswünsche abschnürenden Lebenswelt vollzogen wird. Der Zwang, der in Bindungen aufkommen kann, wird dabei sowohl aus Sicht der Frauen als auch mit dem Blick der Männer und, besonders berührend, in den das Drama spiegelnden Kinderaugen in Bilder gefasst. Unbändige Gier liefert bei dem Zeichentrickfilm *Chihiros Reise ins Zauberland* hexischen Kräften aus. Obwohl man ihren Bannkreis nicht durchbrechen zu können scheint, bewirkt eine mutige Liebe, dass die Verzauberung aufgelöst wird. [21]

Kennzeichnend für das Erleben dieser auf den ersten Blick so unterschiedlich erscheinenden Filme ist, dass die Komplexentwicklung diese Konstellation bis in Extreme hineintreibt und auf diese Weise Verlockungen und Kehrseiten von Bestimmung/Freiheit und von Einheitsbildung spürbar macht. Paradoxes kann dabei z.B. erfahrbar werden, wenn Tyrannei notgedrungen Nischen eröffnet, in denen Entwicklung sich gewitzt der Kontrolle entziehen kann, wie dies vor allem bei *Minority Report*, *Road to Perdition*, *Hero* und bei *City of God* erlebensmäßig belebt wird, und wenn sich andererseits, wie bei *Catch Me If You Can*, grenzenlose Freiheit in Zwanghaftes verkehrt, das gleichsam auf eine Gefangennahme zustrebt, um Beweglichkeit wiedergewinnen zu können. Zugleich wird das Ineinander von Einheit und Entzweiung in diesen Filmen mitbewegt. [22]

An dieser Stelle können nicht alle Filmanalysen eingehend behandelt werden, die z.T. auch an anderer Stelle bereits dargestellt wurden<sup>2</sup>. Es wird deshalb exemplarisch an einigen Filmen gezeigt, wie die beschriebene Konstellation

---

2 Siehe DAHL (2003) für die psychologische Analyse der Filme *Minority Report*, *Road to Perdition*, *Monster's Ball*, *The Bourne Identity* und *City of God*.

elementarer seelischer Kernkomplexe im Erlebensverlauf in ihrem spannungsvollen Zusammenwirken ausgelotet wird. [23]

### **5.1 Morphologische Märchen-Analyse**

Bei einigen Analysen soll der Verweis auf ein Märchen-Bild, das dem Erlebensprozess zugrunde liegt, die Dynamik der seelischen Grundverhältnisse erhellen. In Mythen und Märchen stellt die Kultur Bilder bereit, in denen elementare seelische Konstellationen veranschaulicht und in Geschichten gefasst werden. Märchenkonstruktionen werden in der morphologischen Psychologie auch herausgearbeitet, um psychotherapeutische Prozesse, Träume, Alltagsproduktionen, Werke und Prozesse in der Marktforschung, in der Unternehmensberatung und in der Supervision von Institutionen, die Geschichte der Kulturen sowie das Erleben von Literatur und Kunst zu analysieren und zu behandeln. Dreh- und Angelpunkt der morphologischen Märchenanalyse ist das für jede Märchen-Figuration typische Verwandlungsproblem. Es handelt sich dabei also weder um die Zuordnung zu einzelnen Märchenfiguren noch um einfache Übertragungen der Märchenerzählung, ebenso wenig wie um eine Interpretation in Form von Symboldeutungen. [24]

Im Austausch mit Fallgeschichten wurde die psychologische Grundstruktur von 36 Märchen rekonstruiert (SALBER 1999). Diese Struktur wird bei der Analyse herangezogen, um die jeweils kennzeichnende Metamorphose beim untersuchten Gegenstand zu beschreiben. Zwischen einem für jedes Märchen spezifischen Haupt- und Nebenbild bilden sich individuelle Gewichtungen heraus, welche die charakteristische Gestalt ausmachen. [25]

Filmerlebensprozesse vollziehen in fesselnder Weise Drehungen und Klemmen mit, die mit einem bestimmten, in einer dieser Märchenerzählungen behandelten, seelischen Grundproblem verbunden sind, und zeichnen verschiedene Bewältigungsformen des jeweils für dieses Märchenbild typischen seelischen Dilemmas nach. Sie machen sinnlich erfahrbar, an welchen unmöglichen, weil paradox-unlösbaren Konstellationen wir uns tagtäglich versuchen, in der Hoffnung, doch noch eine dauerhafte Lösung zu finden. Filme, die eine Komplexentwicklung in Gang zu bringen vermögen, vermitteln, dass wir uns angesichts der Komplexität des Seelischen stets mit ungefähren kompromisshaften Formen, d.h. mit provisorischen Vermittlungen im Freudschen Sinne, die zwei entgegengesetzten Seiten in einer Mischbildung halbwegs zu ihrem Recht verhelfen, begnügen müssen, in denen der Keim für ein weiteres Probieren mit angelegt ist. Eine fundamentale Unruhe, die in Resten spürbar wird, ist nicht aus der Welt zu schaffen und sorgt dafür, dass Entwicklung nicht, und wenn zeitweise doch, so nur für den Preis eines ungeheuren Aufwandes, anzuhalten ist. Zugleich bringt das Erleben von Filmen nahe, dass wir trotz des fließenden Charakters der Wirklichkeit endliche Werke und entschiedene Festlegungen auf Zeit zustande bringen müssen, um nicht in einer kreiselnden Rotation festzuhängen, die ebenso leiden macht wie eine starre Unbeweglichkeit. Welches konkrete Verwandlungsproblem im Filmerlebensprozess in seiner

Spielbreite abgetastet wird, wird im Austausch mit dem für dieses Problem typischen Märchenbild sichtbar. [26]

An einem vielleicht eingängigeren Beispiel expliziert, bedeutet dies, dass z.B. "Schneewittchen"-Konstruktionen davon bewegt werden, dass die Suche nach einer perfekten Gestalt "verrückt" machen kann. Der Blick in den Spiegel symbolisiert, wie versucht wird, durch ständig neue Brechungen etwas Ganzes, Ideales hinzubekommen. Im ewigen Abgleichen werden unausweichlich Mängel auf quälende Weise umso prägnanter herausgerückt. Die alles beherrschende Rivalität leitet sich aus diesem nie Ruhe gebenden Vergleichen-Müssen ab. Der Groll über das Verfehlen von Vollkommenheit als eines absoluten Maßes kann so fest sitzen wie ein erstickendes Apfelstück. Das Seelische mag sich manchmal lieber in einen Sarg legen, unbeweglich und unbelebt, als sich damit zurecht zu finden, dass Portionieren und Zerlegen (Sieben Zwerge) notwendig sind, um Annäherungen an etwas Ganzes auf den Weg zu bringen. Ein bisschen ist dann mehr als alles auf einmal. Auch Fluchten hinter sieben Berge schaffen dieses Problem nicht aus der Welt. Es begegnet einem in variiertester Gestalt allerorten. Diese spezifische Konstruktion füllen bestimmte Lebensgeschichten oder kulturelle Werke mit Leben. [27]

Da die Untersuchungen noch nicht abgeschlossen sind, konnten bisher nicht alle analysierten Filme auf die dem Erlebensprozess zugrunde liegende spezifische Märchen-Konstruktion zurückgeführt werden. Es mag sich bei der weiteren Analyse auch herausstellen, dass die Komplexentwicklung der anderen Filme zwar auf einzelnen mythischen Bildern beruht, aber nicht die Dichte und Breite eines Märchen-Gefüges aufweist. [28]

Bisher konnte herausgearbeitet werden, dass *Das Piano* von dem Grundverhältnis handelt, das im Märchen "Der Froschkönig oder der Eiserne Heinrich"<sup>3</sup> thematisiert wird. Ein Handel zwischen weniger entwickelten (froschartigen) und kultivierteren Gestalten (Prinz/essinnenhaftes) hat dabei die Qualität eines Machtspiels. In Qualitäten des Einsinkens (in Schlammartiges) oder Hochsteigens beim Heraufholen der goldenen Kugel (des Klaviers) wird dieses Verhältnis materialisiert. Besonders eindringlich wird dies beim Waten in der sumpfigen Erde und in den aufwühlenden Bildern des Versinkens und Auftauchens Adas im Meer. Der Hoffnung auf eine schlagartige Verwandlung in einem explosionsartigen Knall (Gewalt der Axtszene) wirken Verträge und Regulationen entgegen. Im Kampf um Vereinbarungen kann man allerdings auch stecken bleiben. In trotzigem Widerstand rennt man gegen unüberwindbare Mauern an. Korsettartige eiserne Bande, wie sie auch in Adas Krenolinen-Kleidung verkörpert werden, die das Leben in der schlammigen Landschaft erschweren und eine körperliche Annäherung behindern, schnüren Entwicklung ab. Harte konsequente Schnitte können vonnöten sein, um wieder Bewegung in die verfestigte Struktur zu bringen. [29]

---

3 Die Veröffentlichung einer detaillierten Darstellung der Märchenkonstruktion des Filmes *Das Piano* ist in Planung.

*Minority Report* basiert wie der Film *American Beauty* (Sam Mendes, USA 1999)<sup>4</sup> auf der Grunderfahrung des Märchens "Dornröschen", in dem sich alles um die Spannung zwischen Determination (als Schicksalsmacht) und Freiheit dreht. Eine zentrale Frage ist dabei, ob sich Tod und Schuld aus der Welt schaffen lassen. Wuchernde Tagträume, in denen man die Illusion hegt, stets Regie zu führen und Schmerz und Wunden (Stiche) ausklammern zu können, schaffen einen undurchdringlichen Dornenhag. Erst das Zulassen von Vorbestimmungen, die wir nicht in der Hand haben, bringt die angehaltene Entwicklung, die für 100 Jahre alles einfro, wieder in Fluss. [30]

*Fight Club* (David Fincher, USA 1999)<sup>5</sup> bewegt im Erlebensprozess die Grundspannung, von der das Märchen "Von einem der auszog, das Fürchten zu lernen" erzählt. Aus Angst vor Nähe, weil ihm die Anziehung zu Marla Singer (Helena Bonham Carter) unheimlich wird, entwickelt der Erzähler Jack (Edward Norton), den Schlaflosigkeit quält, da er sich unbewusst unkontrollierbaren Strömungen nicht ausliefern mag, das psychotische Alter Ego Tyler Durden (Brad Pitt). Erst gegen Ende des Films wird aufgedeckt, dass es sich von Anfang an bei den zwei Protagonisten um zwei Seiten einer Person gehandelt hat. In einem baufälligen leerstehenden Haus, das Qualitäten des Gruselschlusses im Märchen hat, richten sie sich ein, nachdem der Erzähler seinen Besitz durch Explosionen verloren hat. Die Welt, in der sie sich bewegen, hat zunehmend weniger Berührungspunkte mit dem alltäglichen Leben der Menschen. Es entwickelt sich ein düsteres Unterweltsszenario. Im "Fight Club", den sie als eine geheime Selbsthilfegruppe gründen, hoffen auch andere junge Männer, ihren Gefühlen wieder nahe zu kommen, indem sie Grenzerfahrungen machen. Sie wollen herausfinden, was sie wirklich leiden lässt, doch fühlen sie nichts. In drastischer Weise verletzen sie sich, wie es Borderline Patienten in autoaggressiver Form zu tun pflegen, um sich selbst wieder zu spüren. Die Schlägereien lassen viel Blut fließen und quellen die Gesichter auf, mit Chemikalien fügt man sich schlimm schmerzende Wunden zu. Der Film mutet den Zuschauern viel zu. Es geht darum, wie in dem Märchen zu demonstrieren, dass man unerschüttert viel ertragen kann. Ziel ist es, "keine Angst" mehr zu haben. Prototypisch ist eine Szene, in der Jack Marias Busen auf lebensbedrohende Knoten abtasten soll. Sie fragt ihn mehrmals: Fühlst du etwas?, doch er verneint. Während seine wilde Gegenseite Tyler exzessive Sexualität mit Maria lebt, hat Jack Berührungängste. Die Gewalt des Clubs, der als "Projekt Chaos" in einer Armee von Namenlosen Terror verbreitet, wird zum Selbstläufer und ist schließlich nur durch einen Schuss in den eigenen Kopf, mit dem er sich von dem gespaltenen psychotischen Ich befreit und wieder eine einheitliche Person wird, anzuhalten. Auf den Spuren des vermeintlich anderen findet er sich selbst. Erst als er um seinen Freund Bob trauern konnte und Angst um Marlas Leben hatte, vermochte er sich mühsam dem Sog, Schönes zu zerstören, zu entziehen und Liebe zu

---

4 Das Erleben des Filmes *American Beauty* (Sam Mendes, USA 1999) wurde von Gabi KORN im Rahmen einer Diplom-Arbeit an der Universität zu Köln 2002 untersucht. Vgl. auch BLOTHNER (2003, S.179ff.).

5 Der Film *Fight Club* (David Fincher, USA 1999) wurde von Jennifer RICHARDS im Rahmen einer Diplom-Arbeit an der Universität zu Köln 2001 untersucht. Vgl. auch BLOTHNER (2003, S.196ff.).

empfinden. Hand in Hand mit Marla betrachtet er am Ende das große Zerstörungswerk, das er angerichtet hat. [31]

Im Märchen wird ebenso Lebendiges und Erregendes stillgelegt, indem es durch ein Impfen gegen Furchteinflößendes kalt gemacht wird. Man sucht den Kitzel auf, der mit Risiken verbunden ist, um in Gespensterkämpfen zu beweisen, dass man empfindungslos ist. Der Chef bzw. der Küster im Märchen sollen entmachtet werden – eine Welt ohne väterliche Autoritäten gilt es zu schaffen, denn der eigenen Macht sollen keinerlei Grenzen gesetzt werden. Damit hängt auch zusammen, dass man seine Identität vor anderen und gar vor sich selbst verbirgt – "sag keinem, wer du bist", heißt es im Märchen. Auch Jack erkennt lange in Tyler nicht einen Teil seiner selbst. Er hat sich selbst entfremdet. Das Bestimmen-Wollen verkehrt sich zu einem Bestimmt-Werden, das man nicht mehr in der Hand hat. Bemächtigen wird zum programmatischen Kontrollverlust. Der Erregungsbetrieb in *Fight Club* ist fast nicht mehr zu stoppen. Erst der banale Alltag, dem man in den übersteigerten Spielen um Leben oder Tod zu entfliehen sucht, kann im Märchen diesen Zwang heilen. Als seine Frau dem König eine Wanne mit Wasser und kleinen Fischen ins Bett gießt, lernt er endlich das Gruseln und wird wieder menschlich, indem er sich berühren lässt. Liebe und "Anteil-Nahme" als Mitbewegung wirken dem Kaltgemachten entgegen. [32]

*Dogville* weist die Struktur des Märchens "Die Gänsehirtin am Brunnen" auf.<sup>6</sup> Graces (Nicole Kidman) Ängste weggeschickt zu werden, lassen sie alles tun, was von ihr verlangt wird. Wie die Gänsehirtin ist sie auf sich allein gestellt, hat "keine Freunde und keine Heimat", an die sie sich wenden kann. In ihrer Not liefert sie sich fremden Mächten aus, lässt sich, wie der Graf im Märchen, vom Mitleid rühren und bekommt ein so schweres Gewicht zu tragen, dass es über ihre Kräfte geht. Auch sie muss arbeiten, bis sie vor Müdigkeit in den Schlaf fällt. Versuche, sich "zu drehen und zu wenden", um es wieder los zu werden, sind vergeblich. "Was soll er/(sie) machen? Er/(sie) musste sich in sein/(ihr) Schicksal fügen." Sie hat schlafende Bedürfnisse nach Bemächtigung geweckt. Nachdem man zunächst Beschäftigungsformen für sie "erfinden" musste, verselbständigt sich das Beherrschen-Wollen und sie wird ganz vereinnahmt. Im Zeitraffer wird das Gehetzte ins Bild gerückt. Schließlich wird Grace, wie ein Tier an eine Kette mit Glocke gefesselt, gefangen gehalten. Darin hat der Zwang als Beschneidung von Freiheit seine stärkste Ausprägung erreicht. [33]

Der Film lebt wie das Märchen von rasanten Drehungen von Herrschaft und Dienerschaft. Das Verhältnis von Tun- und Getanwerden wird in kaum erträgliche Zuspitzungen von Macht und Erniedrigung bis in Formen von Sklaverei getrieben. Der Graf wird zum Bauern gemacht, dessen Buckel vom schweren Arbeiten krumm wird. Im Film wird dieser Wandel auch an der Kleidung materialisiert. Graces mondänes Abendkleid wird gegen die Kluft einer Magd eingetauscht. Die zarten Alabasterhände werden spröde und wund. [34]

---

6 Die Darstellung des Erlebensprozesses des Films *Dogville* (Lars von Trier, Dänemark/GB/F/D 2003), der im Wintersemester 2003/2004 an der Universität zu Köln in einem Seminar behandelt wurde, ist in Vorbereitung.

Die schon früh suspekt erscheinende freundliche Zugewandtheit der Dorfbewohner entlarvt sich zunehmend als maskierter Sadismus. Wie im Märchen entwirft man schon früh Hypothesen, wie sich das Ganze entwickeln wird. Das Vorwegnehmen – "ich weiß schon alles" –, bevor es erzählt wird, entspricht der Thematik, die im Film angesprochen wird. Man möchte Kontrolle nicht aus dem Griff lassen und wappnet sich mittels Ahnungen und Prognosen – es soll einen nicht unvorbereitet treffen. Die märtyrerhafte Geduld Graces, welche die Gegenseite in extremisierter Form ins Spiel bringt, ist so weit getrieben, dass der Umschlag im Erleben herbeigesehnt wird und unausweichlich erscheint – warum erträgt sie dies alles?, fragt man sich. Sie soll sich endlich wehren! Der Graf spricht im Märchen immerhin aus, was man beim Erleben des Films auch gerne ausrufen mag: "Alte, du wirst unverschämt!" Das Maß der Ausbeutung wird immer noch gesteigert – schließlich springt die Alte selbst im Märchen auf das Tragtuch und schlägt noch mit der Gerte und Brennesseln auf den Schmerzgebeugten ein. Im Film erschrecken das brutale Zerschlagen der mühsam als Zeichen der Zugehörigkeit erworbenen Porzellanfigürchen, Erniedrigungen, Vergewaltigungen und der Verrat durch Tom, den Menschen, dem sich Grace in Liebe anvertraut hatte. In den letzten Momenten des Films wird das Ruder noch einmal auf erschütternde Weise in gnadenloser Vergeltung von Grace herumgerissen. Nun liegt die Macht ganz in ihrer Hand. [35]

Gut und Böse werden darin in einer dramatischen Kulmination ineinander umgestülpt, sodass das Getrennt-Gehaltene zusammenfällt. Trotz Graces Passionsgeschichte ist man am Ende erschrocken über das Ausmaß, in dem sich die per Reaktionsbildung entschärfte Aggression auf einmal im Massaker entlädt – auch vor den Kindern und dem geliebten Mann, den sie sogar eigenhändig erschießt, macht die Rache nicht Halt, nur den Hund des Ortes verschont sie. Der Mafiaboss verkörpert diese Ambivalenz insofern, als er sich vom gefürchteten Verfolger zum liebevollen Vater wandelt, der seine verlorengegangene Tochter wiederzugewinnen sucht. Am Ende gehen Gut und Böse ineinander über, sodass auch Toms Bild eines zugewandten, wenn auch weltfremd philosophierenden Helfers sich in diesem Prozess konsequenterweise wandelt, indem Feigheit und Verrat heraustreten. Dies macht es schließlich schwer zu entscheiden, welche Seite überwiegt. Der Versuch, die Ambivalenz wieder aufzuspalten und eine klar überschaubare Ordnung herzustellen, misslingt. Darin ist auch die lange bewegende Nachwirkung begründet. Wie im Märchen ist das alte Mütterchen sowohl Hexe als auch weise Frau, verbirgt sich hinter der abstoßenden Haut der Gänsehirtin ein liebenswertes Mädchen und zeigen die liebevoll besorgten königlichen Eltern auch bösertige Züge. Der Vater hatte sein Kind verstoßen, weil es, als es seine Liebe zum Vater in Worte fassen sollte, erst keine Worte fand und dann den als unpassend empfundenen Vergleich mit Salz wählte – denn ohne Salz schmecke die beste Speise nicht. Zucker und Salz, Liebe und Hass erscheinen nun untrennbar miteinander verbunden. Das Märchen beschreibt die Qualitäten, die im Film mit Leben gefüllt werden – das Bündel drückt so schwer als wären Wackersteine drin, Äpfel und Birnen wiegen wie Blei. Eine Geschäftigkeit wird entwickelt, die mehr tragen lässt, als zuzutrauen ist. Bedenken des Grafen werden heuchlerisch in schönen Worten ("es geht ganz leicht") beruhigt. Widerspruch ("Nein, es geht nicht leicht")

wird ignoriert. Es wird Konsequenz verlangt, wenn schönen Worten keine Taten folgen. "Mit schönen Worten sind sie bei der Hand, aber wenn's ernst wird, so wollen sie sich aus dem Staub machen", kommentiert die Alte und zwingt dazu, bei der Sache zu bleiben. Später wird die hartnäckige Bemächtigung als "freiwillige Hilfe" umgedeutet: Die Alte könne von nichts Bösem berichten, im Gegenteil habe "der liebe Herr" die Last getragen und sie gar noch auf den Rücken genommen. "Der Weg ist uns auch gar nicht lang geworden, wir sind lustig gewesen und haben immer Spaß miteinander gehabt." Dogville bringt die Grundspannung des Märchens in einem besonders aufwühlenden Erlebensprozess nahe. Die Inszenierung als Theaterstück mit der Gliederung in Akten und der dramatischen Zuspitzung, der Blick aus der Vogelperspektive auf die kleine schematische Welt, die Rhythmik von gesetzmäßigen Wechseln der Natur als Jahreszeiten und Lichtveränderungen des Tages erzeugen eine kunstvolle Steigerung, die eindringlich das Paradoxe des belebten Verhältnisses visualisiert. Dem Seelischen reichen pantomimische Gesten, um zu verstehen, wie Türen sich öffnen oder verschlossen werden. Lars von Trier versteht die Kunst der Andeutungen, die in der Sparsamkeit der Mittel eine besondere Wucht entfalten. [36]

Die Filme *Punch-Drunk Love*, *Catch Me If You Can*, *The Hours* und *Chihiros Reise ins Zauberland* werden im Folgenden mit den ihnen zugrunde liegenden Märchenkonstruktionen dargestellt. [37]

## **5.2 *Punch-Drunk Love* – Fesselung und Entfesselung**

*Punch-Drunk Love* handelt davon, dass Barry Egan (Adam Sandler), ein einsamer schüchterner Mann mit einem schlichten Gemüt, mit Hilfe der Liebe einer Frau eine Befreiung aus seiner verstummten Versteinerung vollzieht, bei der unberechenbar heraus brechende gewalttätige Tendenzen nach und nach transformiert werden. Diese verlieren im Dienste einer Weiterentwicklung ihre zunächst nicht zu bremsende Zerstörungskraft und können "konstruktiv" eine Richtung gewinnen. In der Liebe werden sie eingebunden und "entschärft", was im Film als gemeinsam gelebte "Perversion" erscheint, in der gewalttätige Phantasien ausgesprochen und "vor der Tat" gehalten werden, wenn Barry und Lena (Emily Watson) beim Liebesakt gegenseitige aggressive Wünsche von Beißen, Kauen, Zerquetschen des Gesichts und Aussaugen der Augen verbalisieren. Obwohl diese Verschlingungstendenzen nicht real umgesetzt werden und in die liebende Verschmelzung eingebettet sind, verlieren sie ihre erschreckende Wirkung im Erlebensprozess nicht. In ihnen wird die Wucht oral-sadistischer Einheitsbildung eindringlich spürbar. [38]

Gestärkt durch die Liebe, wagt es Barry endlich auch, der Bedrohung durch erpresserische Kriminelle, denen er durch den naiven Umgang mit einer Sex-Hotline in die Fänge gegangen ist, Grenzen zu setzen. Die Art und Weise, wie er den Telefon-Sex handhabte, offenbarte, wie sein Mangel an Realitätsbezug und seine Angst vor Verrat ihn einsam gemacht hatte. Vor allem die extrem unerregte "Befriedigung", in die dieses Telefonat nach allerlei Anstrengungen der

Animateurin am anderen Ende der Leitung schließlich doch mündete, spitzte den Eindruck der Hemmung und Verkapselung zu. [39]

Barrys ausgeprägte Passivität fordert im Erleben eine Wendung ins Aktive immer mehr heraus und macht nachvollziehbar, wie sich gehemmte Kraft unheilsam stauen kann. In einer Mischung aus Sympathie, mitleidigem Belächeln und Unduldsamkeit nimmt man den Protagonisten zunehmend wahr, wie er auf ein Agieren drängt. Den Vorwurf der Schwester Barrys "Du tust sowieso gar nichts!" macht man sich dabei selbst zu Eigen. Dass Barry, statt wie bisher wegzulaufen, zurückschlägt, setzt diese Tendenz um. [40]

Befürchtungen, seine Rache könne nun, da er, wie im Erleben ersehnt, kraftvoll und aktiv geworden ist, gnadenlos werden, bewahrheiten sich doch nicht. Er hält vielmehr inne, sobald es ihm gelungen ist, durch sein wehrhaftes Handeln die brutalen Erpresser einzuschüchtern. Man trägt sein Verprügeln der verdient bestraften Übeltäter mit, allerdings droht die Heftigkeit der Gegenwehr zu weit zu gehen. Der Zuschauer erlebt dabei leibnah die Notwendigkeit eines Maßes mit. Mit Erleichterung nimmt man wahr, dass die eigene Neigung, durchschlagend zu kontern, wieder gebremst wird, als sogar die bloße Androhung von Gewalt später genügt, um ein Ende der Bemächtigung zu erzielen. Barry brüstet sich damit, dass er eine Liebe in seinem Leben habe, die ihn stärker mache, als man sich vorstellen könne, und vermag damit den Angreifer zu bannen. Er lässt sich auch zum ersten Mal in entschlossen breitbeinigem Stand auf einen Schlagabtausch mit Schimpfworten ein, statt schweigend alles hinzunehmen, nachdem er zuvor auch eine der sieben ihn bevormundenden Schwestern mundtot gemacht hat. [41]

Während Barry vorher nie angeben konnte, warum er etwas so tat, wie er es tat, z.B. einen wenig kleidsamen blauen Anzug trug, ein Harmonium in einem halb räuberischen Akt an sich nahm oder Bonusmeilen auf Puddingbechern sammelte, erhält sein Tun einen Sinn, den er auch äußern und in weitere und vorausschauende Handlungen überführen kann – das Instrument lernt er, nachdem er es sorgsam repariert hat, nach und nach spielen, mit den erworbenen Flugmeilen wird er Lena auf ihren beruflich bedingten häufigen Reisen begleiten können, sodass sie nie mehr länger getrennt sein müssen. [42]

In seiner Lebensuntüchtigkeit schien er einem Zwang unterworfen, der keine Wahl ließ und sich auch dadurch erhielt, dass sich vieles unbewusst und automatisiert vollzog. Ohne sich und anderen Rechenschaft abzugeben, hatte er durch Leugnen und Lügen stets eine Haftung für sein Handeln vermieden und sich der Illusion, ein erfolgreicher Geschäftsmann mit beeindruckenden Expansionsmöglichkeiten zu sein, hingegeben. Lena erweist sich durch ihr hartnäckiges Nachfragen, auch auf die Gefahr hin, ihn zu verärgern, als Korrektiv der Realität. Auf dem Weg in ein Anderswerden ist auch ein kollegialer Freund hilfreich, der wie ein Diener im Supermarkt für seinen verträumt – hüpfenden Kumpel den Berg an Schokoladenpuddings zur Kasse bringt. [43]

Zugleich wird im Erleben offenbar, dass sich daraus, dass man auf etwas setzt, ohne zu überblicken, warum es geschieht und wohin es letztlich führen wird, auch

etwas Verheißungsvolles entwickeln kann. Auch Lena symbolisiert solch einen unbeirrbareren Vertrauensvorschuss. Ihr unerschrockenes schutzloses Zugehen auf Barry erscheint zeitweise als allzu naiv, sodass man sie vor seinen Abgründen warnen und ihr zurufen möchte: "Pass auf, worauf du dich da einlässt!" Sie tut es dennoch, ohne zu zögern, was zugleich imponiert. [44]

Im Erleben entspricht dies auch der Hinnahme bizarrer Ereignisse, ohne sich die Frage nach der Glaubwürdigkeit zu stellen. Der Zuschauer vollzieht diesen Wandlungsprozess, der schrittweise und nicht geradlinig, sondern in einem Vor und Zurück vor sich geht, sowohl mit Wohlwollen als auch mit Skepsis mit. Das Erleben des Films vermittelt auf unmittelbare Weise, jenseits einer theoretischen Lektion in Psychopathologie, wie explosive Aggression entsteht, wie sie behandelt und gemäßigt werden kann, aber auch, dass sie nicht ganz aus der Welt zu schaffen ist und dass dies sowohl beängstigende als auch komische Seiten hat. Trotz dieser Selbstbehandlung weist auch die Liebe Züge einer Besessenheit auf. [45]

Das Erleben dieses Filmes weist die Struktur auf, von der das Märchen "Der treue Johannes" erzählt. Ein alter König, der im Sterben liegt, beauftragt seinen treuen Diener Johannes, auf seinen Sohn Acht zu geben. Er soll ihn unbedingt von der letzten Kammer des Schlosses fernhalten, in der das Bild der Königstochter vom goldenen Dache verborgen steht, da der Königssohn sonst eine heftige Liebe empfinden und ohnmächtig niederfallen würde. Die Neugierde lässt sich jedoch nicht bremsen. Der Prinz schaut, trotz der Bemühungen des treuen Johannes doch, was er nicht sehen soll, und will nun sein Leben daran setzen, die Prinzessin zu erlangen. Mit allerlei goldenem Hausgerät gelingt es listenreich, die Prinzessin auf ein Schiff zu locken und zu entführen. Der getreue Johannes belauscht drei Raben, die drei tödliche Begehren prophezeien, die eine glückliche Vereinigung des Paares vereiteln werden. Beherzt greift der Diener ein und verhindert das Unheil, erzürnt jedoch den Prinzen, der ihn zur Strafe zum Tode verurteilt. Der Diener, dem verboten ist, darüber zu sprechen, rechtfertigt sich und wird daraufhin versteinert. Das Königspaar empfindet Reue über die schlechte Entlohnung der Treue des Johannes und opfert seine beiden Kinder, mit deren Blut der Diener wieder lebendig wird. Auch die Kinder kehren im glücklichen Ende zum Leben zurück. [46]

Wie im Märchen übt das Bild des anderen eine zwingende Anziehungskraft aus, der man sich nicht mehr entziehen kann. Im Märchen wird der junge König, als er das Bild der "Königstochter vom goldenen Dache" erblickt, von einer heftigen Liebe zu ihr erfasst und fällt in Ohnmacht nieder. Bei seiner ersten Begegnung mit ihr raubt Barry Lenas Anblick den Atem – Lena wiederum verliebt sich in eine Fotografie, die Barry im Kreis seiner Schwestern zeigt, und sucht seitdem unbedingt, ihm nahe zu kommen. Der Sog eines Besessenheitsbildes steht im Zentrum dieser Märchen-Gestalt. Auf unbewusste und unverfügbare Weise dreht sich alles um ein bestimmtes Bild – dieses gilt es zu besitzen und nichts anderes. Im Film wird dies deutlich, wenn Barry vieles tun muss, ohne zu wissen, warum. Besessenheit gibt im Seelischen einer fundamentalen Unruhe eine erste Richtung. Eine unendliche Sehnsucht erhält darin eine fixierte Gestalt, in ihrer

Unbedingtheit wird diese jedoch starr und absolut. Andererseits wandelt sich eine Ziellosigkeit und Unbeständigkeit, die als Willensschwäche erscheint, die auch Menschen kennzeichnet, die dieses Märchenbild leben, dadurch in Zielstrebigkeit und unverbrüchliche Treue. War vorher nicht klar bewusst, was einen treibt und welche geheimen Sehnsüchte das Leben und seine Wiederholungen bestimmen, gibt dieses Bild dem Ganzen nun eine geradlinige Richtung. Im Märchen heißt es: Wer weiß, wofür das gut ist! [47]

Das Explosive des Verhältnisses in seiner diesen Filmerlebensprozess kennzeichnenden Eigenart als "Fesselung/Entfesselung" wird auch durch das Happy End einer idealen liebenden Einheit nicht aus der Welt geschafft. Es erscheint wie ein Paradies, das nicht aus dieser Welt ist. Das übersteigerte Bild von Schönheit, das bei diesem Märchen-Bild antreibt, ist in seiner Absolutheit unerreichbar. Deshalb muss stets, seelenlogisch konsequent, im Erlebensprozess ein Rest an Beunruhigung bleiben. Man mag der Idylle nicht ganz trauen. Von diesem unerreichbaren Ideal her leitet sich auch die Ungeschicklichkeit in banalen Alltagsverrichtungen ab. Es fällt schwer, sich mit den irdischen Begrenzungen ab- und zurecht zu finden. Barrys Weltfremdheit und Tapsigkeit wird zwar einerseits als liebenswert unbeholfen belächelt, andererseits nervt es im Erlebensprozess zunehmend auch. Darin kommen Forderungen zum Ausdruck, die träumerische Entrücktheit in der "Realität" zu erden, um durch Anpassung an ein weniger perfektes Maß eine größere Beweglichkeit zu erwirken. Das Erleben zeichnet einen Behandlungsverlauf nach, der einerseits plausibel macht, welchen Reiz das unbeirrbar Verfolgen eines Bildes, ohne Wanken und ohne Zweifel, hat, andererseits auf die explosive Gefahr einer Selbstfesselung aufmerksam macht. Die Entwicklung einer neuen Regulation des Verhältnisses zwischen Fesselung und Entfesselung wird dabei miterlebt. [48]

### **5.3 *Catch Me If You Can* – Hochstapelei als Leichtigkeit des Scheins?**

Das Erleben des Films *Catch Me If You Can* ist nach der Konstruktion des Märchens "Der Gestiefelte Kater" (PERRAULT 1697) strukturiert. In diesem Märchen ist der jüngste Sohn eines Müllers untröstlich, weil seine Brüder Mühle und Esel geerbt haben, er jedoch als Hinterlassenschaft nur einen Kater erhalten hat. Auf Bitten des Katers gibt er seinen Plan auf, einen Muff aus seinem Fell zu machen, und lässt dem Kater gar Stiefel anfertigen, wie dieser es wünscht. Mit einem Sack und Korn fängt der Kater geschickt Kaninchen und Rebhühner, die der König gerne isst, und bietet sie diesem an. Er gibt sich als Diener des Marquis von Carabas aus, in dessen Auftrag er dem König dies Geschenk bringe. Der traurige Müllerbursche staunt über den Sack voll Gold, den der Kater ihm als Dank des Königs dafür überreicht, auch wenn er sich nicht erklären kann, wie dies zugegangen ist. Dreimal wird er nach des Katers erfolgreicher Jagd mit Gold überschüttet. Als er auf Anraten des Katers, "ohne zu wissen, wozu dies gut sein mochte", vortäuscht, seiner Kleider beim Baden beraubt worden zu sein, erhält er stattliche Königs-Gewänder und darf in der Kutsche neben der Prinzessin Platz nehmen. Die Besitztümer, an denen sie vorbeifahren, werden auf Geheiß des vorauseilenden Katers als des Grafen Eigentum ausgegeben.

Unerschrocken betritt der Kater die Burg eines mächtigen Zauberers, dem er höflichst seine Aufwartung macht, um ihn dann in die Falle zu locken. Im Wettstreit, wer die Verwandlungskunst am besten beherrsche, verleitet er den zum einschüchternden Löwen verzauberten Magier geschickt dazu, die Gestalt einer Maus anzunehmen, in der dieser dann eine leichte Beute für den Kater wird. Der König zeigt sich von dem prächtigen Schloss des vermeintlichen Marquis neidvoll beeindruckt und gibt dem Sohn des Müllers seine Tochter zur Frau. Nach dem Tod des Königs wird der Müllerbursche sogar selbst König und auch der Kater wird ein großer Herr. Die von PERRAULT herausgestellte Moral spielt auf die gewinnende Wirkung von Kleidern und Mienen an. [49]

In der Story des Films, die auf einer wahren Geschichte basiert, geht es um einen jungen Mann, Frank W. Abagnale jr. (Leonardo DiCaprio), der in den sechziger Jahren Amerikas meistgesuchter Krimineller war. Dieser Hochstapler hatte, als er gefasst wurde, sein 21. Lebensjahr noch nicht vollendet, war bis zu diesem Zeitpunkt aber schon eine Million Flugmeilen als Kopilot für PanAm geflogen, hatte als Arzt und Anwalt praktiziert und bei seiner Flucht in über 26 Ländern mit gefälschten Schecks vier Millionen Dollar ergaunert. [50]

Die Leichtfüßigkeit und Lässigkeit, mit der es ihm gelingt, andere zu betrügen und zu verführen, verführt auch den Zuschauer. Man staunt, wie listenreich, geschmeidig und smart er immer wieder seinem Verfolger Hanratty (Tom Hanks) entwischt – er hat sogar die Dreistigkeit, sich ihm gegenüber ebenso als Ermittler auszugeben, der vorher vor Ort war, aber dem der Gauner ebenfalls leider entwischt sei. Er kann sich selbst in der Enge der Umzingelung einen Joke leisten, und bleibt unentdeckt! Diese Drehungen machen auch des Katers Künste aus. Auch bei weiblichen Wesen hat Abagnale leichtes Spiel und erreicht stets, was er will. So leicht möchte man auch durchs Leben gehen können! Zugleich nimmt man im Erleben bereits vorweg, dass diese große Beweglichkeit notgedrungen auf Grenzen stoßen muss, auch wenn man es lieber hätte, er könne ungebrochen weiter sein Spiel treiben. [51]

Zu Beginn des Films tritt Abagnale in der Rateshow "Sag die Wahrheit" auf, in der es darum geht, ihn zwischen zwei anderen Hochstaplern als den wahren Abagnale zu erkennen. Er ist zu einer prominenten Persönlichkeit geworden, die zu Spielen um seine Identität einlädt. In einer Rückblende wird seine Geschichte aufgerollt. Als 16-Jähriger, der undefinierbar älter aussieht, beginnt er seine Karriere der Vortäuschung falscher Tatsachen, als er wahrnimmt, dass sein Vater (Christopher Walken) mit seinen hochtrabenden Plänen gescheitert ist und von seiner Frau betrogen und verlassen wird. Wissend hat der Sohn alles mit angesehen, während der Vater scheinbar nichts ahnend Illusionen nachhing. [52]

Als Motor treibt den Sohn ein Ressentiment an, der Versuch, in seinem und im Leben seines Vaters wieder gut zu machen, was schief gelaufen ist. Zugleich will er den Vater, indem er ein "großer Herr" wird, überrunden. In Briefen lässt er ihn später an seinen Triumphparten teilhaben und lädt ihn generös zum Essen ein. Augenzwinkernd und bewundernd kommentiert der Vater seine Tricks. Auch ein Schmerz darüber, dass die Mutter den Jungen wenig im Blick hat, sondern mehr

mit ihrer verführerischen Wirkung beschäftigt ist, wird untergründig spürbar. Dies entspricht auch der Märchenerzählung, die mit einer Anklage an die Welt einsetzt: Der jüngste Sohn eines Müllers ist bei der Hinterlassenschaft schlecht weggekommen – er hat nur einen Kater geerbt, mit dem er zunächst wenig anzufangen weiß. Im Märchen heißt es, dass er darüber gar "untröstlich" war. [53]

Was der Vater gleichsam als Erbe mitgeben kann, ist eine Reihe von Lebensweisheiten und Erfahrungen, wie die Antwort auf die Frage, warum die Yankees jedes Spiel gewinnen: "Weil der Gegner den Blick nicht von den Streifen am Trikot lassen kann." Abagnale vertraut später der hypnotisierenden Wirkung von Uniformen. Die optimistische Fabel von der Maus, die im Sagnetopf so lange strampelt, bis sie diese zu Butter geschlagen hat und sich so am eigenen Schopf aus der Kalamität befreien kann, wird zum Leitbild für Abagnale jr. betrügerische Existenz als Motivierung zur Hochschätzung der eigenen Kräfte, sein Schicksal zu wenden. "Auf zum Mond!" thematisiert die hochtrabenden Pläne, die keinerlei Grenzen kennen. [54]

Nach ersten Schwierigkeiten, in seine imposante Rolle zu schlüpfen, beherrscht er seine Hochstapler-Kunst brillant. Es kommt darauf an, richtig ausgestattet zu sein – Uniform und Kittel flößen den gebührenden Respekt ein. Im Märchen bedarf der Kater als hilfreiches Überlebensstier eines Paares Stiefel und eines Sacks, um einen großen Reichtum herbeizuzaubern. Später machen die schönsten Kleider Leute. Der König lässt für den vermeintlichen Marquis von Carabas, dem seine beim Baden angeblich gestohlen wurden, feinsten "Ersatz" besorgen. In dieser Aufmachung nimmt man ihm ab, dass ihm die größten Ländereien gehören. Auch gute Manieren – der Umgang zwischen dem Kater und dem reichen und mächtigen Zauberer ist von ausgeprägter Höflichkeit gekennzeichnet – sind unabkömmlich, um sich Türen in die feine Welt zu öffnen. Abagnale beherrscht jegliche Benimmregeln, tritt im besten Restaurant ebenso gekonnt auf wie in anderen Kontexten, sodass man keine Zweifel an seinen medizinischen und juristischen Kenntnissen hegt. [55]

Im Erleben ist das anfängliche Scheitern der Betrügereien und das Einüben des zunächst ungeschickten, später uneingeschränkt erfolgreichen Auftretens insofern bedeutsam, als es dem Zuschauer die Frage danach, wie man solch eine perfekte Täuschung bewerkstelligen kann, wenigstens ein wenig beruhigend und zugleich ernüchternd beantwortet. Auch dieser Meister ist nicht ganz vom Himmel gefallen. Dennoch hat es etwas Übermenschliches, Magisches, das Neid weckt. [56]

Dies bezieht sich auch auf die Regiekünste Spielbergs, der den Film in ungeheuer kurzer Zeit drehte – wie schafft man es, diesen spritzigen und witzigen Film herzustellen, der so schwerelos wirkt und keinerlei Spuren eines aufwendigen Machens verrät? Man erfährt, dass es Ähnlichkeiten zu Spielbergs Vita gibt: Auch er litt an der frühen Scheidung der Eltern, beschaffte sich mit hochstaplerischen Tricks Jobs und fälschte dabei sein Alter. Im Erleben sucht man zu ermitteln, wie so etwas geht, denn es wirkt wie Zauberei. Man starrt dem Magier gebannt auf die Finger und fällt auf seine Taschenspielertricks dabei um-

so leichter herein, da dieser dieses Wissen um die magnetische Anziehung eines detektivischen Blicks in seine Täuschungsmanöver einzubauen versteht. [57]

Zunächst übernimmt Abagnale undurchschaut die Aufgabe eines Aushilfslehrers, fliegt erst bei ungeschickten Scheckbetrügereien auf, bis er in größerem Stil andere hinters Licht zu führen beginnt. Er begreift, dass kleine Flunkereien schneller entlarvt werden als ein großspuriges Vorgehen. Angesichts der Eitelkeit und Gutgläubigkeit der anderen muss er meist gar nicht viel tun, um sie für sich zu gewinnen. Selbst ein wohl situiertes Paar, das in seiner Selbstgefälligkeit zur Karikatur wird, welches er als zukünftige Schwiegereltern beeindrucken will und muss, um ihre Tochter heiraten zu dürfen, kann er trotz Zweifeln des Vaters um den Finger wickeln. Glaubte man zunächst bei dessen unbeeindrucktem Nachbohren an ein Ende des Blendertums, staunt man darüber, wie Abagnales offenes Geständnis den kritischen Blick des anderen wieder wendet. Weil der Vater der Braut in Abagnale einen Romantiker sieht, wie er selbst einer sei, fördert er den Schwiegersohn in spe, statt ihn als Taugenichts vor der Tür zu setzen. Unvorstellbar mühelos beginnt dabei dessen Anwaltskarriere – ungläubig staunend fragt man sich, wie er den Prüfungsausschuss hinters Licht führen konnte. Später erfährt man, dass er büffeln musste, um in Kürze den Prüfungsstoff zu beherrschen. Seine Flexibilität, Intelligenz und Geschicklichkeit, die nichts Zögerliches hat, scheint beachtlich. Diesen charmanten Verführungskünsten erlauge man auch. [58]

Das Märchen vom gestiefelten Kater dreht sich um das "Entgegenkommen" der Wirklichkeit. Es geht darum, andere so für sich einzunehmen, dass sie einen unterstützen. Zugleich hat dieses charismatische Bewirken auch Züge eines Geschenks, das in dem Mühelosen zum Ausdruck kommt – es fällt einem regelrecht zu. Staunend nimmt man wahr, wie wenig Widerstand entgegenschlägt. Abagnale muss nie viel tun, damit die anderen in ihm das sehen, was sie sehen möchten. Nur Hanrattys Hartnäckigkeit setzt, wenn auch lange vergeblich, etwas entgegen. Darin bietet er zugleich auch ein Forum für Abagnales geistreiche Haken und coole Listen, deren Zeuge man mit Vergnügen wird. Abagnale kann sogar auf wundersame Weise aus einem Flugzeug entkommen, indem er die Waschbeckenverkleidung im WC entfernt. Das Spiel mit Verwandlungen, von dem auch das Märchen handelt, nimmt einen gefangen. Man zappelt im Sack des Katers. Das Unmögliche scheint möglich. [59]

Bei einer Party, auf der Abagnale sich in schickem Ambiente in hochmodischem sündhaft teurem Dress routiniert bewegt, bekommt sein Blick auf seine berauschten Gäste zum ersten Mal etwas Gespaltenes. Er scheint des Lebens als Partylöwe, das Schnorrer anzieht, überdrüssig zu sein. Er ist nicht mehr nur munter und obenauf. Im Märchen gesteht der Kater, der den bösen Zauberer dazu verführt hat, in wechselnder Gestalt aufzutreten, dass er zum ersten Mal vor dem Löwen, in den sich der Magier verwandelte, Angst gehabt habe. Es ist ein einsames Dasein, da Abagnale wie der Marquis de Carabas niemals wagt, seine Doppelexistenz zu offenbaren. Als er erstmalig Liebe empfindet und, in die Enge gejagt, weil Hanratty ihn auf der Verlobungsparty aufgespürt hat, in letzter Sekunde durchs Fenster fliehen muss, vertraut er sich das einzige Mal einem

anderen Menschen an. Enttäuscht muss er dann wahrnehmen, dass seine Verlobte ihn verraten hat. Da er stets auf der Hut ist, hatte er bereits damit gerechnet und zum verabredeten Treffpunkt einen angeheuerten Doppelgänger in Uniform geschickt, der die Ermittler in die Irre führt. Dabei kann er für seine Flucht damit spielen, dass er im Kreise hübscher Stewardessen mit seiner feschen Pilotenuniform ein Blickfang ist. Auch die Verfolger gehen diesem Bild auf den Leim. [60]

Zwischen Hanratty und Abagnale entwickelt sich über die Jahre des Katz-und-Maus-Spiels eine Bindung. Der Polizist ist ein letzter Kontakt zur Realität. Weihnachten telefonieren sie stets miteinander. Dabei wird offenbar, dass der FBI-Beamte ebenso ein sehr einsames Leben führt. Ihr Schicksal weist Parallelen auf. Diese unnachgiebige Verfolgung gibt auch seinem Tun einen Sinn. Als Abagnale schließlich Hanratty in die trickreiche Falle geht und sich, von ihm unentrinnbar eingekesselt, freiwillig Handschellen anlegen lässt – man leidet mit ihm mit und sucht nach einem falltürähnlichen Ausgang in der düsteren professionellen Fälscherwerkstatt, den es diesmal nicht gibt –, greifen seine Zauberkräfte nicht mehr. Im Verrat gerät das Entgegenkommen an seine Grenzen. Andere, denen man vertraut hat und die man in Zuneigung loyal gebunden fühlte, stellen sich auf die andere Seite. Eigentümlicherweise gewinnt Abagnales Leben, das in unendlichen Wiederholungen stecken geblieben war, auf diesem Wege, über die Begrenzung eines unendlichen Spielraums, wieder eine neue Perspektive. Die unzähligen gefälschten Schecks, die bei seiner Festnahme aufgewirbelt werden, verdeutlichen das Maßlose. Auf andere Weise hätte er nicht mehr aus seiner Haut gekonnt, gefangen im Täuschen und im Vertuschen seiner Identität. Die glanzvolle Betriebsamkeit war leer, Abagnale zum Opfer seiner eigenen Tricks geworden. [61]

In der französischen Haft wird er zu einer bemitleidenswerten Gestalt, die durch Krankheit völlig geschwächt in einem verzweiferten Flucht-Aufbäumen über den Boden kriecht. Hanratty rettet ihn aus dieser Lage. Die psychologisch geschickte, der Märchenlogik entsprechende, Einblendung dieses erbärmlichen Bildes gleich zu Beginn des Filmes nimmt den Zuschauer gleich für den Protagonisten ein und skizziert die Zuwendung des Verfolgers. Durch Hanrattys Vermittlung kann Abagnale Haft erleichterung bekommen und als Experte sein Wissen bei der Entlarvung anderer Scheck-Betrüger fruchtbar machen, indem er zum Helfer der Polizei wird. Hanratty eröffnet ihm eine letzte Möglichkeit zur Flucht, in der Abagnale noch einmal mit dem glanzvollen Pilotenauftritt spielt, um sich dann aus eigener Wahl für eine arbeitsamere aber weniger anstrengende Existenz ohne ständige Habachtstellung zu entscheiden. Später wird er mit der Beschreibung seines Lebens auf ehrliche Weise reich werden. [62]

Dieser Filmlebensprozess rollt das Verhältnis von Freiheit und Festlegung im Vergleich mit den anderen untersuchten Filmen vom anderen Pol her auf, indem verstehbar wird, wie hilfreich Grenzen der Allmacht im Sinne einer Weiterentwicklung sind. Paradoxerweise führt in diesem Fall das Festgesetztsein zu einer größeren Freiheit. "Fang mich doch, wenn du kannst" spricht sowohl das überheblich Anstacheln des Jagdfiebers als auch die Erlösungsformel an. Um

dies in seinem ganzen psychologischen Gewicht begreifen zu können, muss man erlebensmäßig erst die Faszination des scheinbar leichteren Lebens mitempfinden, damit die Kehrseiten wahrnehmbar werden. Ein solcher Mitbewegungsprozess geht weit über vernunftmäßige Einsichten hinaus. [63]

#### **5.4 *The Hours* – Ausbruch aus beengenden Lebensbedingungen**

Dieser Film, der die Lebensgeschichten von drei Frauen ineinanderschachtelt, lehnt sich an Virginia WOOLFs Roman "Mrs. Dalloway" an, dem sie ursprünglich den Titel "The Hours" zu geben beabsichtigte.<sup>7</sup> Clarissa Vaughan (Meryl Streep), eine Lektorin im heutigen New York, lebt gleichsam einen Ausschnitt dieses Romans – sie bereitet, wie Clarissa Dalloway, die zentrale Gestalt des Romans, eine große Abendgesellschaft vor. Richard, ihr früherer Geliebter, pflegt sie gar liebevoll Mrs. Dalloway zu nennen. Bei Laura Brown (Julianne Moore), einer schwangeren Hausfrau und Mutter im Los Angeles des Jahres 1951, wird durch die Lektüre des Buches ein Bewusstwerden von Ungelebtem initiiert. Wie Mrs. Dalloway im Roman wird dieser ihr Schicksal mit seinen Begrenzungen plötzlich bewusst. Sie nimmt Doppelheiten und Lügenhaftes wahr, was es ihr schwer macht, so weiterzuleben wie bisher. Das Lächeln, mit dem sie ihren Ehemann an seinem Geburtstag am Fenster verabschiedet, gefriert zu einer Maske. Diese Leben werden im Wechsel mit der Entstehung des Romans und der letzten Lebenszeit der Schriftstellerin Virginia Woolf (Nicole Kidman) beschrieben. [64]

Geschichten und Zeiten fließen ineinander. Dies wird bereits in den ersten verwirrenden Bildern, die kunstvoll aus Rückblenden und Überschneidungen montiert sind, wahrgenommen. Man schaut gleichzeitig zurück und vorwärts. Dieses zeitgleiche Ineinander von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bildet seelische Realität angemessener ab als eine geradlinige Chronologie. Virginia stirbt erst und ist dann wieder zum Leben erweckt, sodass wir Zeugen der Vorgeschichte ihres Selbstmords werden können. Alltagshandlungen, in denen z.B. Blumen in Vasen gestellt werden, stellen Bindeglieder zwischen den verschiedenen Welten dar. [65]

Während man zunächst darauf achtet, die einzelnen Erzählstränge auseinander zu halten und geschichtlich zuzuordnen, lässt man sich zunehmend auf die Mischung der Welten ein. Die einzelnen Schicksale beziehen sich aufeinander und verschmelzen miteinander. Verzahnungen, wie die spätere Offenlegung der Identität Richards (Ed Harris), der sich als früh von der Mutter verlassener Sohn Lauras entpuppt, werden überrascht registriert. Erst bei mehrmaligem Sehen geraten Indizien in den Blick, die bereits früh auf diese historische Verknüpfung hinweisen. Das detektivische Aufspüren von Entwicklungsfäden, von dem Filme wie *Die üblichen Verdächtigen* (Bryan Singer, USA 1995)<sup>8</sup> leben, spielt in diesem Erlebensverlauf kaum, bestenfalls im Sinne einer Abwehr eines Hineingezogenwerdens, eine Rolle. In ihren nahtlosen Übergängen und der zeitweilig besonders intensiven Dichte sowie in der dramatischen

7 Zur Biographie Virginia WOOLFs vgl. WALDMANN (1983).

8 Vgl. BLOTHNER 1996, S.131ff. und 1999, S.263ff.

Gegenüberstellung von zwei Seiten eines seelischen Verhältnisses weist die Erlebnisstruktur Parallelen zum Erleben des Films *Das Piano* auf. In beiden Filmen schafft die Musik, sie wurde von Philip Glass eigens für *The Hours* komponiert, mit ihren Refrains und Variationen eine rhythmisierte Einheit von Bild und Musik. [66]

Das gesamte Leben dieser Frauen wird in einem einzigen Tag verdichtet. Dabei überschneiden sich Fiktion und Autobiographisches, da sich Mrs. Dalloway ursprünglich am Ende des Romans umbringen sollte, doch beschloss Virginia WOOLF, sie weiterleben zu lassen, während sie sich selbst, 16 Jahre nach Veröffentlichung des Romans, wie im Film, im Fluss Ouse bei Lewes (Sussex) das Leben nahm. Reale und erdichtete Welt überlappen sich und machen transparent, wie wir Dichtungen leben, indem Literatur den Menschen notwendige Anhalte bietet, sich selbst zu verstehen und seinem Leben Gestalt zu geben. Durch die Methode der Montage und des Austauschs ergänzen sich die Lebensgeschichten im Sinne der dem Erlebensprozess zugrunde liegenden Kernprobleme und legen sich gegenseitig aus. In dieser Brechung tritt es in seiner Vielschichtigkeit und in seiner die Zeiten übergreifenden Universalität wie in einem Spiegel besonders heraus. [67]

Die Frauen, die in unterschiedlichen Welten leben, sind unglücklich in begrenzenden oder als bevormundend erlebten Liebesbindungen. Sie beginnen zu realisieren, wie vergangene Verheißungen sich, trotz der liebevollen Zuwendung anderer, nicht erfüllt, wie Lebensformen sich überlebt haben, wie eine verspürte Unruhe auf anderes drängt. Im Erleben des Films werden zunächst Einschnürungen herausgekehrt. Die Tragik des Lebens von Virginia Woolf, die in ihrer psychischen Erkrankung sich und anderen einiges zumutet, indem sie z.B. die Fürsorge ihres Mannes abwehrt und Nahrung verweigert, sich depressiv zurückzieht und andere mit plötzlichen Aggressionsausbrüchen erschrickt, erscheint als Gefangensein in sich selbst, das ihr, ihrem Ehemann Leonard und der Schwester Vanessa Rätsel aufgibt. Der Wechsel von Passivität und eigenwilligen Eingriffen scheint unberechenbar. [68]

Man versteht sich nicht, obwohl man sich gern hat. Im Erleben und Zulassen dieser Entfremdung, indem sie zuschauend außerhalb des Geschehens steht, eröffnet sich ihr zugleich ihre literarische Welt, mit einem eigenen Blick auf die Wirklichkeit. Dieser Reichtum ist mit einer zwanghaften Unzugänglichkeit gekoppelt, die im Umgang anstrengend wirkt. Das Beharren auf ihrem Willen bringt Bewegung in das Erstarrte und deckt zugleich auch das Leiden der anderen auf. Leonard ist erschöpft und muss weinen. Man bemitleidet ihren um sie bemühten Mann, zugleich empfindet man seine Sorge als Entmündigung, sodass man Virginias Rebellieren dagegen verstehen und mittragen kann. Sie durchschaut viel und steht dennoch außerhalb der Realität, was ein solches An-die-Hand-Nehmen auch herausfordert. Bedingtheiten und Zusammenhänge treten im Erleben zunehmend klarer heraus – Freiheit und Zwang sind nicht voneinander zu trennen. Übergreifende Einheiten machen ein sauberes Sortieren unmöglich. [69]

Indem in diesem Prozess auch beim Zuschauer die Sinne für anderes, für Zwischentöne, Gesten, die Bedeutung von Blicken geschärft werden, wird z.B. der intensiv erlebte Tod eines Vogels zum Sinnbild. Eine vielschichtige Wandlung wird mitvollzogen. Ein Veränderungsprozess wird beispielsweise bei Laura eingeleitet, als sie über die Zuneigung zu einer Nachbarin nach und nach uneingestandene homosexuelle Neigungen entdeckt. Virginia revoltiert gegen das Kleingemachtwerden, versucht zu fliehen und fordert, dabei aufgehalten, das Landleben aufzugeben, um in die Stadt zurückzukehren, wo sie sich weniger eingesperrt fühle. Jahrelang nicht hinterfragte Automatismen, wie die aufopferungsvolle Pflege des aidskranken Freundes Richard durch Clarissa, die sein Atelier mit Blumen schmückt und eine glanzvolle Party anlässlich der Verleihung eines Literaturpreises an ihn veranstalten will, brechen auf. Beim geschäftigen Agieren in der Küche rüttelt das verfrühte Auftauchen eines Gastes, dem Clarissa in Liebe verbunden war und den auch Richard einmal liebte, an der Fassade einer tüchtigen selbstbewussten Frau, die alles im Griff hat. Sie verliert die krampfhaft gewahrte Fassung und sackt in sich zusammen, sich weinend eingestehend, dass ihr alles zu viel geworden ist. Ihr großer Einsatz für ein glänzendes Fest wird sinnentleert, wenn der zu ehrende Richard sein Kommen verweigert. Was lange unhinterfragt blieb, erscheint nun auf einmal "verkehrt". Alltägliche Handlungen, wie das Backen eines Kuchens, das Hantieren in der Küche in Schürze und Plastikhandschuhen und das Aufschlagen und Trennen von Eiern werden zu symbolischen Bildern, in denen das Verfehlt plastisch wird. Die Notwendigkeit von Trennungen rückt auch darin immer mehr in den Vordergrund des Erlebens. Damit Neues entstehen kann, muss Altes aufgegeben werden, auch wenn man es gerne am Leben halten möchte. Der Tod als irreversible Trennung wird schmerzhaft bewusst. [70]

Richards unübersehbares langsames Sterben führt dies vor Augen. Als er Clarissas Bemutterung abwehrt und sich schließlich in ihrem Beisein aus dem Fenster stürzt, beginnt sie zu begreifen, dass sie ihr eigenes Leben ganz in den Dienst von anderen gestellt hatte und dabei auch übergriffig über ihn bestimmt hatte. Ihre aufmunternden Durchhalte-Parolen ignorierten seine Verzweiflung angesichts seiner tödlichen Erkrankung, die seinen Bewegungsradius immer mehr einschränkte. Die belastende Eskalation kehrt eine uneingestandene Traurigkeit heraus und wirft auch einen fragenden Blick auf ihre langjährige homoerotische Liebesbindung mit Sally. [71]

*The Hours* wühlt auf, indem es in betroffen machender Weise vermittelt, dass man nicht anders handeln kann, auch wenn es wehtut. Im Erleben wird nachvollzogen, wie ein Gefangensein hergestellt ist und dass die Erleichterung nach dem Freischlag stets auch getrübt ist. Die Befreiung geschieht unumgänglich für den Preis einer schmerzhaften Trennung von geliebten Menschen. Besonders berührend sind die Liebeserklärungen, die gemacht werden, bevor es zum Losreißen kommt. Der Filmerlebensprozess macht betroffen darüber, dass das konsequente Verfolgen eines eigenen Weges mit Trennungen verbunden ist, einen an anderen schuldig werden lässt und sogar in den Freitod führen kann. Eine Loslösung durch Suizid verspricht, ein leidvolles und mühsames Anderswerden zu vermeiden. Auch erscheint der Selbstmord, als

radikalster Ausdruck von Freiheit, legitim. Richard und Virginia wählen diesen Weg, den Laura im letzten Augenblick verwirft, indem sie, nach vergeblichem Versuch, beim Backen eines Geburtstagskuchens für ihren fürsorglichen Ehemann doch noch die vorbildliche Haus- und Ehefrau zu werden, ihre Familie kurz nach der Geburt des zweiten Kindes verlässt und in der Ferne ein neues Leben aufbaut. Der Tod ihres Sohnes wirft die Vergangenheit erneut auf. Ihr Zweifel, ob sie richtig gehandelt habe, ist in den Schlussbildern, in denen sie als alte Frau Rückschau hält, nicht ganz aus der Welt geschafft. Sie betont, dass sie keine Wahl gehabt habe, da sie ihr Leben so nicht mehr ertragen können. Trotz ihrer gegenteiligen Beteuerung fragt man sich, ob sie nicht doch Reue empfinde. Sie scheint darunter zu leiden, dass niemand ihr je vergeben werde, dass sie das Schlimmste tat, was eine Mutter tun könne – ihre Kinder zu verlassen. Als Clarissas Tochter Julia sie am Ende liebevoll umarmt, scheint ein Verzeihen doch möglich. [72]

Der Filmerlebensprozess durchläuft im Ganzen ein aufwühlendes Hin- und Hergerissensein zwischen der Tendenz, mit allem zu brechen und Eigenes zu verfolgen, mit berechtigt erscheinendem unaufhaltsamen Impetus, ohne Rücksicht auf Verluste, und Skrupeln angesichts der Betroffenheit von Menschen, die einem nahe stehen. Diese Zweifel unterstützen die Neigung, eine solche quälende Auseinandersetzung zu umgehen, doch lieber alles beim Alten zu lassen und den Aufbruch auf ein Später zu verschieben. Es wird berührend nachvollziehbar, wie jeder Befreiungsschlag Auswirkungen auf andere hat und jegliches entschiedenes Handeln auf Kosten von anderem geschieht. Man versteht und beglaubigt aus eigenen Erfahrungen, wie schwer es ist, etwas grundlegend zu verändern und externe und innere Zwänge zu überwinden. [73]

Der Ausbruch fiele leichter, wenn man in den anderen Teufel und Tyrannen sehen könnte. Das Erleben führt keine Eindeutigkeit in der Frage herbei, ob es rechtens sei, alles hinter sich zu lassen und auf welche Weise man den Übergang von Altem in Neues am besten vollzöge. Dass Veränderung stets auch Zerstörung bedeutet, wirkt bei den Zuschauern noch länger nach. Jenseits eines simplen Schwarz-Weiß-Schemas bringt das Erleben dieses Films Ambivalenz und Mehrdeutigkeit in bewegender Weise nahe. Besonders unter die Haut geht dies, wenn verständige Kinderaugen den Konflikt ohne Worte zur Sprache bringen. Kindern scheinen die im Filme belebten Konflikte vertrauter als manchen Erwachsenen zu sein. [74]

#### *5.4.1 Der ewige Augenblick*

In einem krisenhaften Augenblick bricht auf, was lange unbewusst blieb. Der Untertitel des Films "Von Ewigkeit zu Ewigkeit" spielt auf den unendlichen Augenblick an, dessen Vielfalt in einem Prozess des Zerdehnens, wie in der klinischen Behandlung, beschaubar wird. Virginia Woolf war von James Joyce tief beeindruckt. Ihre Literatur steht seinem Beschreiben seelischer Prozesse nahe. Der Film setzt diese Methode, Wirklichkeit zu sehen, adäquat in Bilder um. Im Rückblick auf lebensentscheidende Momente flammt kurz der Wunsch auf, zurück an einen Anfang mit seiner reichen, noch alles versprechenden Vorgestalt

gehen zu können. Als glücklichster Moment erscheint das Erleben einer Offenheit, in der "noch so ungeheuer viel möglich" schien, man im Glauben lebte, dass "noch viel mehr kommt". Insofern bedeutet jede Entschiedenheit den Tod von Möglichkeiten. Dieser Inhalt wird auch durch die Bisexualität belebt – in der Wahl des Sexualpartners scheint man ebenso nicht per Geschlecht festgelegt. Dass das Sterben beim Erleben des Films eng mit der Durchsetzung eines Willens zusammenrückt, hängt mit dieser elementaren Erfahrung zusammen. Festlegungen in Form von Bindung, Lebensumfeld, "Pflichten", Schwangerschaft und Familie wirken einer potenziellen Vielfalt entgegen, sie zerstören stets anderes. Als Beschneidungen von Freiheit sucht man sie abzuschütteln, um die Erfahrung zu machen, dass sie andererseits dem Leben auch Halt und Farbe geben. *The Hours* gibt einen bewegenden Begriff vom Doppelgesicht des Seelischen. Blicke signalisieren eine grundlegende Gespaltenheit und das Ahnen von Kehrseiten und Brüchigkeiten. Als Zuschauer nimmt man daran teil, wie Konflikte gären und Entscheidungen "reifen", z.B. während Laura hinter halb offener Badezimmertür zögert, trotz freundlichster Einladung ihres Ehemanns ins Bett zu kommen. Viele solcher Augenblicke organisieren sich zu Stundenwelten, zu den Hours, die unseren Alltag ausmachen. [75]

Der Erlebensprozess weist im Ganzen Züge auf, die im Märchen "Rumpelstilzchen" von Bedeutung sind. Das Märchen handelt von einer Müllerstochter, die dreimal angesichts der sie überfordernden Aufgabe, aus Stroh Gold zu spinnen, vor welche die Gier ihres Vaters und eines Königs sie gestellt haben, in ihrer großen Not weinen muss und ein hilfreiches kleines Männchen dadurch anlockt, das in Windeseile für den vereinbarten Preis eines Halsbandes, eines Ringes und des erstgeborenen Kindes die Arbeit für sie macht. Als es gilt, den Preis zu bezahlen und sich von dem Kind zu trennen, handelt sie mit dem Männchen. Er mag sich nicht auf einen Tausch für all ihre Reichtümer des Königreichs, das sie durch die Heirat mit dem König erworben hat, einlassen, denn etwas Lebendiges ist ihm lieber als alle Schätze der Welt. Sollte sie jedoch binnen drei Tagen seinen Namen erraten, könne sie ihr Kind behalten. Ein Bote, den die Königin ausschickt, belauscht am dritten Tag das Männchen, während es auf einem Bein um ein Feuer hüpfet und ausruft: "Heute back ich, morgen brau ich, übermorgen hol ich der Königin ihr Kind – ach, wie gut ist, dass niemand weiß, dass ich Rumpelstilzchen heiß!" Als die Königin das Männchen beim Namen nennt, reißt es sich in seinem Zorn mitten entzwei. [76]

Vorgestaltliche Zustände, in denen alles vor einer Entwicklung, noch ungeschieden, bereit liegt, üben in dieser Märchenkonstruktion eine Faszination aus. Liebe und Schwangerschaft erscheinen als solche vielversprechenden Keime des Werdens, an die große Hoffnungen geknüpft werden. Dabei erscheint es so, als ließe sich stets aus Stroh Gold machen, als sei das Potenzial universal und grenzenlos. Hält man diese Sehnsucht aufrecht, erlebt man Weiterentwicklung als einen schmerzhaften Verlust und Beschneidung der unendlichen Möglichkeiten. Geheimnisbildung resultiert bei dieser Konstruktion auch aus dem Umstand, dass unbestimmt bleibt, was man wirklich kann und was nicht. Erst im konkreten Umsatz, in alltäglichen Vorgängen, die man in ein geschichtliches Nacheinander bringt, gemäß dem Spruch des Märchens "Heute

brau ich, morgen back ich, übermorgen hol ich der Königin ihr Kind" kann sich erweisen, welche endlichen Werke man tatsächlich zu vollbringen in der Lage ist. Das kann mühsam sein, so wie Richards autobiographisch inspirierter Roman zehn Jahre braucht, um vollendet zu werden und Lauras im Vollzug Schritt für Schritt gezeigten Back-"Künste" erst im zweiten Anlauf etwas zustande bringen, das vor den eigenen kritischen Augen Bestand hat. Trickreich neigt man dazu, die Gefahr eines Scheiterns auf andere zu verlagern, die stellvertretend für einen handeln sollen, sodass man dann nicht haften muss. Der Junge greift seiner ungeschickten verzweifelten Mutter unter die Arme und kehrt darin die Größenverhältnisse um. Zugleich neigt man dazu, in der Überschätzung des eigenen Könnens und im Bestreben, groß glänzen zu wollen, gierig viele Aufgaben an sich zu reißen. Oft tarnt sich solch ein Übergriff als selbstloses Agieren und altruistische Hilfe. Clarissas Feier soll auch zu einem beeindruckenden Auftritt werden, doch wird alles zu viel. Richards Widerstand macht sichtbar, dass sie auch sich auf seine Kosten feiern lassen will, und rückt die Kehrseite des Altruismus heraus. [77]

Man möchte die verheißungsvollen Vor-Bilder ungewandelt bewahren, muss jedoch die Erfahrung machen, dass Trennungen und das Erfahren von Grenzen unvermeidlich sind. Alles hat einen Preis. Es lässt sich nicht alles ersetzen und austauschen. Wer A sagt, muss auch B sagen, auch wenn man manchmal die Verbindlichkeit von Abmachungen zu unterlaufen sucht. Manchmal muss man sich von etwas Geliebtem trennen, auch wenn man am liebsten gleichsam in einem Zustand der Wehen vor der Geburt, in einer ungegliederten ganzheitlichen Einheit, verbliebe. Zu dieser Märchen-Figuration gehört eine Zerrissenheit, bei der man dazu neigt, vor der Tat festzuhängen. Erst leidvolle Zuspitzungen, Lähmungen und wütende Explosionen führen dann zu einem entschiedenen Tun. Indem man eine Identität erhält, sich und Dinge beim Namen nennt, gewinnt man durch Festlegung Kontur. Als "Mrs. Dalloway" wird diese Gestalt im Filmerlebensprozess umrissen. Der Titel des Films enthüllt die Einheit, die alle einzelnen Schicksale umfasst. Ebenso entspricht im Erleben des Films das erstaunte Wahrnehmen, dass sich hinter dem kleinen Richie der kranke Richard verbirgt bzw. umgekehrt, dem Aufdecken der Identität durch die enttarnende Namensgebung im Märchen. Das Dasein für andere bis zur Selbstaufgabe sucht das Heraus-treten mit einer eigenen Gestalt zu vermeiden. Das "egoistische" Verfolgen einer Richtung, auch für den Preis von Trennungen, erscheint dabei als Gegengewicht zu einem für andere kaum fassbaren Beanspruchten von "Allem Möglichen". Der Ewigkeit wirkt Geschichtlichkeit mit ihrer Begrenzung entgegen. [78]

Das Schlussmotto des Films fasst das dem Erleben zugrunde liegende paradoxe Problem in Worte: "Dem Leben ins Gesicht zu sehen, immer, und es endlich als das zu erkennen und zu lieben, was es ist, und es dann fortzugeben." [79]

### **5.5 *City of God* – Das Fatum der Geburt in Slum-Verhältnisse**

*City of God* spielt in einem Armenviertel Rio de Janeiros, Cidade de Deus, Stadt Gottes genannt, einer Barackenstadt, in der Kinder und Jugendliche sich in einem harten Überlebenskampf in Banden organisieren, die zunächst durch

Beraubung und später auch durch das Dealen mit Drogen das Elend zu überwinden und sich gegenseitig eine Art familiären Halt zu geben suchen. *City of God* geht in der Chronik mehrerer Generationen von konkurrierenden Gangs der Frage nach, ob man dem Schicksal seiner Geburt entrinnen kann, das keine Wahl zu lassen scheint, als unausweichlich kriminell und gewalttätig zu werden. [80]

Bereits die ersten Bilder eines gewetzten Messers, die so geschliffen sind, dass man bis ins Mark erschüttert wird, führen unvermittelt in die dramatische Schärfe des Konfliktes ein. Die Brutalität, in der dieser im Filmerlebensprozess erfahrbar wird, geht unter die Haut, da das scheinbar unlösbare Dilemma unmittelbar spürbar wird, in dem diese Kinder aufwachsen. Da ständig Entmachtungen drohen, werden Versuche der Rebellion oder der Bildung von Gegeneinheiten streng geahndet. Auf besonders grausame Weise wird dies in einer Szene vermittelt, in der zwei jüngere Kinder aus der so genannten Zwergen-Gang, die sich wie die Großen als eigene Bande gebärden wollten, zur Einschüchterung anderer, bestraft werden. Erst sollen sie bestimmen, welcher Körperteil ihnen mit der Waffe verstümmelt werden soll, ob Hand oder Fuß. Dann wird ein anderes Kind aus dieser aufmüpfigen Gruppe, das vom Bandenchef zur Exekution verdammt wird, vor die Alternative gestellt, eins der beiden Kinder zu erschießen und eins überleben zu lassen, welches, dürfe er selbst festlegen. Der unerträgliche Konflikt, der dem Jungen anzusehen ist, führt die Unfreiheit dieser vermeintlichen Wahl in schockierender Weise vor Augen. [81]

Die Gegenbewegung zu dieser unentrinnbaren Gewaltspirale wird gleich zu Beginn des Films vorgestaltlich in einem Huhn versinnlicht, das erfolgreich vor der Schlachtung davonläuft. Selbst die vielen Jugendlichen, die es schießend verfolgen, können seiner Flucht kein Ende setzen. Zwischen den Fronten zweier sich bekämpfender Banden entkommt es in die Freiheit. Der Junge Buscapé setzt im Erlebensprozess diese Linie fort. Einen Kreis schließend, endet der Film in dieser Eingangsszene, in der auch Buscapé gleichsam dazwischen steht. Obwohl er sich auch in dieser gnadenlosen Welt bewegt, gelingt es ihm, etwas Eigenes zu entwickeln, das der Zerstörung entgeht. Er wird zum Hoffnungsträger des Erlebensprozesses. Seine früh entdeckte Leidenschaft für die Fotografie kann er schließlich, durch günstige Fügung unterstützt, weiterentwickeln, indem er sein Verwickeltsein in den tödlichen Bandenkrieg dazu nutzt, diesen als beobachtender Chronist fotografisch festzuhalten. In einem Versteck mitten im Kugelhagel dokumentiert er das eskalierende Geschehen. Als Foto-Redakteur kann er sich eine andere Existenz aufbauen und in dem verhängnisvollen Milieu überleben. [82]

Der Zuschauer wird in den Kreislauf von Macht und Ohnmacht in schwer aushaltbarer Weise einbezogen, erlebt mit, wie ein Kind in einen Blutrausch gerät, wie Töten und Getötetwerden, Unberechenbarkeit, Verrat und Misstrauen den Alltag bestimmen. Zugleich wird einsehbar, wie sich zeitweise ein Machtgleichgewicht herausbildet, das kurzfristig Stabilität erzeugt und Ruhe im dramatischen Gegeneinander verspricht. Klar gegliederte Hierarchien machen das Machtgefüge überschaubar und setzen der Besessenheit und Willkür eine

Ordnung entgegen. Die eigentümliche Mischung aus Anarchie und Diktat verstärkt dabei den Eindruck des Ausgeliefertseins. [83]

Themen aus Kindheit und Pubertät wie Freundschaft, Spiel, Liebe, die Entdeckung von Sexualität werden in diesem Kosmos als Spielarten von Freiheit und Zwang und als Versuche, Einheiten zu bilden, die fehlenden familiären Halt ersetzen, gelebt. Das Alltägliche der Gewalt macht fast unsichtbar, woran diese Kinder und Jugendlichen leiden. Wie verwundbar sie trotz der Demonstration von Stärke bleiben, wird an der Gestalt von "Löckchen", der sich später "Locke" nennt, um als Boss ernst genommen zu werden, sichtbar. Dieser besonders gnadenlose Bandenchef nimmt voller Neid wahr, dass er nicht Zuneigung wecken kann wie andere, die seiner Machtinstrumente nicht bedürfen, um Menschen in ihren Bann zu ziehen und auf Mädchen attraktiv zu wirken. [84]

Es verwundert zunächst festzustellen, dass das zentrale Prinzip, das in diesem Film um Macht/Ohnmacht und brutale Gewalt ausgestaltet wird, ein *Liebeszwang* ist, wie er dem Märchen "Der Wolf und die sieben Geißlein" strukturell zugrunde liegt. In der Märchenerzählung fliehen sieben Geißlein vor dem sich als Geißelmutter ausgebenden Wolf, der alle verschlingen will. Das Jüngste vermag sich in einen Uhrkasten vor dem Zugriff zu retten und sich so seinen Entwicklungsspielraum zu erhalten. In einer solchen Nische kann man sich dem Einheits-Diktat entziehen. Schutzräume, in denen man sich, auch mitten im Schussfeuer konkurrierender Einheiten, "Freiheiten" bewahren kann, erwachsen seelenlogisch konsequent aus der Liebestyrannie. *City of God* führt bewegend vor Augen, welche Gewalt von "Banden"-Bildung, die alles in ihre Umarmung zwingen will, ausgehen kann. Buscapés erschreckende Lebensweisheit, die er als Erzähler zu Beginn des Films wie ein Motto dem Ganzen voranstellt, skizziert die Aussichtslosigkeit des Versuchs, sich davon frei zu machen: "Wenn du wegläufst, fangen sie dich; wenn du bleibst, fressen sie dich!" Dass solch eine Einheitsgier selbstzerstörerische Züge hat, macht der Showdown plausibel – die Gefräßigkeit zieht im Märchen steinschwer in die Tiefe. Schnitte, Trennungen sind notwendig, um sich diesem Sog zu entziehen. Die Einheit muss auch ständig Verrat befürchten, sodass jeglicher Ansatz zur Revolte besonders hart verfolgt werden muss. Es lässt keine Ruhe, dass sich in der sich als loyal freundlich gebenden Muttergeiß auch ein gieriger Wolf verstecken könnte, der nur Kreide gefressen hat, um sich an Mutters Stelle, ins Zentrum der Macht, zu setzen – "wer Schlangen züchtet, wird gebissen", lautet Lockes Devise des Misstrauens. Wer nicht für mich ist, ist gegen mich, nach diesem Motto wird klar geschieden, wer dazugehört und wer draußen steht und deshalb als bedrohlicher Feind aus der Welt zu schaffen ist. In "Der Wolf und die sieben Geißlein" wird das "Rein und Raus" zum fundamentalen Prinzip – manchmal vollzieht sich dieser Übergang unversehens. So muss in *City of God* auch ein Drogendealer, der sich häuslich niedergelassen und sich einen Platz im Ganzen erkämpft hat, jederzeit damit rechnen, plötzlich seine Machtzentrale räumen zu müssen. Ein Drogenumschlagplatz, das so genannte Apartement, wird zur Wechselbühne der Entthronung und Inthronisierung. Buscapé gelingt es, sich dazwischen zu bewegen und sich so geschickt vor einem Verschlungenwerden zu schützen. Insofern verkörpert er das Geschick des 7. Geißleins, das sich retten kann, weil

er im Ganzen ein Schlupfloch findet und auf eine eigene Richtung setzt ("solange ich denken kann, wollte ich selber eine (Kamera) haben") und diese konsequent, trotz aller Sprünge, verfolgt. Das Märchen behandelt den Übergang von einer Gestalt in die andere – im Film entspricht das dem Aufbau einer Chronik, die Geschichte transparent macht, indem sie vor Augen führt, was sich an wessen Stelle setzt und wo Ersatzbildung und Nachfolge zugleich abwandelt, was vorher in der Welt war. Die Schlussbilder lassen erkennen, dass der gewalttätige Kreislauf weitergeht. Die Zwerge haben nun die Macht übernommen. [85]

### **5.6 Hero – Diktatur als Kampf gegen die Entzweiung einer Einheit**

*Hero*<sup>9</sup> erzählt die Geschichte des vor etwa 2200 Jahren verstorbenen Herrschers Qin, des Staatsgründers Chinas und Erbauers der großen Mauer, der das in sieben Königreiche zerfallene chinesische Reich unter seiner Führung vereinigen will. Gewaltsam unterwirft er widerstrebende Provinzen und zieht deshalb den Hass dieser Völker auf sich. Diese versuchen, seinen Vorherrschaftsanspruch durch ein Attentat zu vereiteln. Aus Angst vor Anschlägen lässt er in seiner Übervorsicht andere Menschen nur auf 100 Schritte an sich heran und räumt seinen Thronsaal von allen Möbeln frei, um keinerlei Möglichkeit zum Versteck zu bieten. Eine List muss eingesetzt werden, um sich dem paranoid-wachsamen Herrscher doch bis auf zehn Schritte nähern zu können. Aus dieser Entfernung beabsichtigt der Namenlose, der sich das Privileg dieses exceptionellen Vertrauens durch die Vernichtung der gefährlichsten Feinde des Tyrannen verdient hat, wiederum selbst einen Anschlag auf das Leben von Qin zu verüben. Der kluge Diktator entlarvt mehrere Erzählfassungen des Sieges über die drei Gegner Broken Sword, Flying Snow (Maggie Cheung) und Long Sky, von denen zwei als Liebespaar miteinander verbunden sind, als Lüge. Qin durchschaut auch den Attentats-Plan, auf dessen Durchführung der Held, wie die Rebellen vor ihm, im letzten Augenblick verzichtet, weil er davon überzeugt wird, dass die Einheit, die Qin, wenn auch auf dem Wege kriegerischer Bemächtigung, herstellen will, nicht gefährdet werden sollte. Im Sinne der Staatsräson wird er als Verräter hingerichtet und zugleich als Märtyrer und "Hero" gefeiert. Das liebende Schwertkämpferpaar fand in einer melodramatischen Szene, in der es sich aufopferte, um den Attentatsplan des Namenlosen zu ermöglichen, ebenfalls den Tod – in einem erzwungenen Kampf gegeneinander lässt sich der Mann von dem Schwert seiner Partnerin bewusst durchstoßen, um sie nicht verwunden oder gar töten zu müssen. Ihn von hinten umschlingend, durchbohrt Flying Snow sie dann beide mit ihrem Schwert, sodass sie im Tod vereint sind. [86]

Die Absurdität dieser Opfertode rückt das Verhältnis von Zwang und freier Wahl in tief berührender Weise zusammen. Die tänzerische Martial-Arts-

---

9 Die Struktur des Märchens "Das Meerhäschen", in dem faszinierende und riskante Verwandlungen durch Überkontrolle und Distanzhalten aufgelöst werden, liegt dem Erlebensprozess des Filmes *Hero* zugrunde. Eine Königstochter fordert darin zu einem Wettkampf um Leben und Tod heraus. Nur wer sich so zu verwandeln vermag, dass sie ihn aus den zwölf Fenstern ihres Turms nicht entdecken kann, soll sich mit ihr vereinen. Der jüngste von drei Brüdern wird in seinen Tierverwandlungen zweimal erkannt, doch erhält er eine dritte Chance. Da versteckt er sich als Meerhäschen im Haar der Prinzessin, die Distanz überschreitend, und entgeht so ihrem scharfen Durchblick.

Choreographie, die ein schwereloses Fliegen und das Außer-Kraft-Setzen physikalischer Gesetze genießen macht, lässt sinnlich verspüren, was Einheitsbildung als gleichsam ozeanisches Gefühl bedeutet. Allmächtige Tendenzen werden dabei freigesetzt – nichts scheint mehr ausgeschlossen, Minimales löst ungeheure Wirkungen aus. Unzählige geometrisch akkurat abgeschossene Pfeile eines riesigen in Reih und Glied agierenden Heeres werden auf wundersame Weise durch einen imposanten Willen, mittels reiner konzentrierter Geisteskraft, unwirksam gemacht. [87]

In einer Kalligrafie-Schule bildet sich eine Enklave des Widerstands, die den drei meisterhaften Schwertkämpfern, die Qin bekämpfen, Unterschlupf bietet. Langsamkeit und Zerdehnung werden in dieser Welt zum Prinzip und kommen nicht nur im wiederholten Zeitlupentempo, sondern auch im zen-buddhistischen meditativen Vorgang der kalligrafischen Darstellung des mystischen vieldeutigen Zeichens "Schwert" zum Tragen – in unerschütterlicher Ruhe sucht der Kalligrafie-Meister trotz wirbelnder lebensgefährdender Aktion um ihn herum nach einer idealen Gestalt, stoisch-gelassen spricht auch der Herrscher mit dem Mann, der sein Leben bedroht. Gleichzeitig beeindruckt Aktionen von atemberaubender Geschwindigkeit, wenn der Namenlose beispielsweise in Sekunden eine Kettenreaktion auslöst, die eine ganze Bibliothek zum Einsturz bringt. [88]

Obwohl immer wieder Kämpfe vor Augen geführt werden, erlebt man dieses Gegeneinander als ein Mit- und Ineinander. In einem traumartigen Schwebestand von Farben, Musik und überwältigenden Natur-Bildern eingebunden, wird man in die dramatischen Wendungen dieser Seelen-Oper verwickelt, die auch am Material von Liebe, Eifersucht, Verrat in mehreren Versionen durchexerziert werden. In Spiralen aufgewirbeltes Laub und Wassertropfen, die in der Luft über einem See aufspritzen, werden zum Medium des "Indems" von Verschmelzung und Kampf. Teilweise gibt man sich dem als Zuschauer hin, teilweise wehrt man die poetische Ästhetik als zu erhabenes Zelebrieren ab und leistet darin wie die Protagonisten Widerstand gegen ein ungebrochenes Eingenommensein. Die philosophischen Exkurse werden zwiespältig aufgenommen. Einerseits wird darin eine rätselhafte "Tiefe" offenbar, die neugierig macht, sodass man ganz genau hinhört, andererseits hat es den Beigeschmack eines aufgesetzten Überbaus – zu feierlich, zu pathetisch – und wird als opernhafte Theatralik abgelehnt. [89]

Kritiker warfen Zhang Yimou vor, in seinem Film eine tyrannische Diktatur zu mystifizieren. Es erscheint psychologisch konsequent, unabhängig von ideologischen Gesichtspunkten auch dem nachzugehen, was eine derartige umfassende Vereinheitlichung verführerisch macht. Dann wird ein Doppelgesicht von Einheitsbildung offenbar – einerseits verspricht das Umschlungensein Einheit, das Ende einer Zerrissenheit, andererseits erzeugt sie auch der Umarmung widerstrebende Kräfte. In heutigen Zeiten, in denen hegemoniale Ansprüche wieder unverhüllt geäußert werden und Globalisierung, Fusionierung oder weltweite Vernetzung das Leben der Menschen in immer stärkerem Ausmaß bestimmen, erscheint es besonders sinnvoll, ins Bewusstsein zu rücken, wie

Herrschaft und Unterwerfung zustande kommen, welche Verheißungen mit übergreifenden Einheiten verbunden sind und welchen Preis man dafür zahlen muss. [90]

#### 5.6.1 *Wie einheitlich muss eine Einheit sein?*

In den untersuchten Filmen bildet sich eine allgemeine tendenzielle kulturelle Strömung ab, die zur Durchsetzung übergreifender Machtstrukturen totalitäre Züge aufweist und widerstrebende Kräfte notfalls mit Gewalt einzubeziehen oder auszuschließen sucht. Zwang und Einschränkung individueller Freiheit kommen auch in einer zunehmenden Bürokratisierung und Verstaatlichung im Schicksal des Einzelnen zum Tragen. Diese Bewegung aktiviert einerseits trickreiche Versuche, sich einer derartigen Bemächtigung zu entziehen, indem man die Faust in der Hosentasche macht, Regelungen, wie Steuergesetze z.B., unterminiert oder sich in Widerstandszellen organisiert, dem großen Auge entzogen, andererseits werden Unterwerfungsstrategien sichtbar, welche diktatorischen Systemen zuarbeiten. [91]

Filme mit so augenscheinlich unterschiedlichen Plots wie *Dogville*, *City of God* und *Hero* z.B. weisen, wie die psychologische Analyse zutage fördert, erstaunlicherweise eine große strukturelle Verwandtschaft auf. In ihnen wird spürbar, dass die Bildung einer großen übergreifenden Einheit seelenlogisch Entzweiung auf den Plan ruft – der Liebeszwang handelt sich in seiner Radikalität Verfolgung, kriegerische Auseinandersetzungen und unausweichliche Versuche, dem umfassenden Griff zu entfliehen, ein. [92]

#### 5.7 *Chihiros Reise ins Zauberland – Im Bann des Hexischen*

Während des Analyseprozesses kristallisierte sich heraus, dass der japanische Zeichentrickfilm *Chihiros Reise ins Zauberland* (JP 2001) von Hayao Miyazaki im Vergleich mit den anderen Filmen insofern ein spezielles psychologisches Interesse verdient, als er aktuelle kulturelle Probleme besonders prägnant zum Ausdruck bringt. Es wurde deutlich, dass sich der Erlebensprozess um die Konstruktion des Märchens "Das Wasser des Lebens" dreht, das, wie SALBER in seiner kulturpsychologischen Analyse in der "Seelenrevolution" herausstellte, den Übergang zwischen zwanzigstem und einundzwanzigstem Jahrhundert auf dramatische Weise beschreibt (SALBER; 1993, S.191ff. und 1999, S.118ff.). Dieses Märchen erscheint als ein verdichtetes Bild, das Entwicklungsverhältnisse zwischen verschiedenen Märchen, wie sie in den untersuchten Filmerlebensprozessen zutage treten, in ein Ganzes fasst. Es weist u. a. eine besondere strukturelle Verwandtschaft zu den Märchen "Der treue Johannes", das dem Erleben des Films *Punch-Drunk Love* zugrunde liegt, zu "Dornröschen", das *Minority Report* charakterisiert und zu "Die Gänsehirtin am Brunnen" auf, das *Dogville* in Filmbilder transformiert. Wie alle analysierten Filme greift *Chihiros Reise ins Zauberland* die Gefahr auf, in Zwängen und Besessenheiten festzusitzen. Eine spezielle Note erhält diese Märchen-Konstruktion dadurch, dass Gier zu einem Drehpunkt wird, an dem das Ganze in sich selber kreist und dadurch unbeweglich wird. [93]

Hayao Miyazaki beabsichtigt mit seinem Film ausdrücklich, einen kulturkritischen Beitrag zu leisten (MOCEK 2003, S.III). Beunruhigt durch beobachtete Tendenzen in Japan, in dem die Menschen zunehmend von der Sucht bestimmt werden, alles kaufen zu können und alles haben zu müssen, wollte er diese Entwicklung spiegeln. 20% aller Schülerinnen betreiben "Enjo Kosai", Prostitution per Selbstvermarktung, um sich sündhaft teure Kleidung und einen kostspieligen Lebensstil leisten zu können. Japaner arbeiten so viel, dass sie erschöpft überall einschlafen. Die Selbstmordrate unter jungen Menschen ist die höchste der Welt. Bei Aufenthalten in Amerika beobachtete der Regisseur ebenfalls sich verkehrende Verhältnisse. Sein Werk tritt jedoch nicht moralinsauer auf, sondern macht auf geistreiche, humorvolle und faszinierende Weise auf allgemeine seelische Problemkonstellationen aufmerksam, die unser Leben heute bewegen. [94]

Symptomatisch erscheint, dass die Rechte des Films *Prinzessin Mononoke*, ein Meisterwerk des Anime von Miyazaki aus dem Jahre 1997, das in Japan den Zuschauerrekord von *Titanic* in den Schatten stellte, von Buena Vista aufgekauft wurden, um zu verhindern, dass dieser Film weltweit den Disney-Produktionen Konkurrenz machte. Nur in kleinen Programmkinos wurde dieser Film gezeigt. Der Erfolg von *Chihiros Reise ins Zauberland* ließ sich jedoch nicht aufhalten, nachdem der Film zahlreiche Prämierungen erhielt, u. a. den Goldenen Bären bei den Berliner Filmfestspielen 2002 und den César sowie einen Oscar im Jahre 2003. Dass seit 2001 noch mehr Menschen, allein in Japan über 21 Millionen, diesen Film gesehen haben, lässt darauf schließen, dass Miyazaki einen bedeutsamen Kern getroffen hat. [95]

In diesen Filmen entführt Hayao Miyazaki den Zuschauer in eine sinnliche mythische Welt, die verzaubert. Obwohl es sich "nur" um Zeichnungen handelt, gerät man ins Staunen über die stoffliche Fasslichkeit dessen, was dort zweidimensional zu sehen ist. Man tritt ein in eine fesselnde Wirklichkeit, wie das zierliche zehnjährige Mädchen Chihiro, das man auf seiner Reise begleitet. Das bunte Zwischenreich, in das man eintaucht, erinnert in seinen psychästhetischen Qualitäten an Traum-Werke. Am Ende der Reise wird der Alltag mit den Eltern fortgesetzt, als sei nichts geschehen – hat Chihiro etwa, wie Alice im Wunderland, nur geträumt? War alles nicht wirklich? Der Erlebensprozess jedoch beglaubigt diese Welt – spurlos ist das Ganze nicht vorübergegangen. Die sich vollziehende Wandlung hat die Phantasie "wahr" gemacht, so wie wir morgens nach dem Erwachen verspüren, dass sich in der Nacht ungeheuer vieles bewegt hat und dass dies in unseren Alltag hineinwirkt. [96]

Zu Beginn des Films verirrt Chihiro sich mit seinen Eltern auf der Autofahrt zu einem neuen Zuhause in einen stillgelegten Vergnügungspark, der vermutlich in der Wirtschaftskrise wie viele andere pleite macht hatte, sich nun aber als alte verwunschene Tempelanlage entpuppt. Chihiro ist traurig über die Trennung von ihrer vertrauten alten Welt, die ihr viel schöner erscheint als alle Verlockung des Neuen. Unwillig dreinschauend liegt sie im Wagen und drückt einen Strauß Blumen, den sie mit einer Kinderzeichnung mit ihrem Namen zum Abschied bekommen hat, so fest, dass er welk wird. Ihre Quengeligkeit und ihr Unleidlichsein kann man als Zuschauer verstehen, denn ähnliche

Trennungserlebnisse sind einem nicht fremd. In dieser Stimmung ist die Wahrnehmung des Kindes geschärft, sodass ihr janusköpfige Wesen am Wegesrand auffallen und sie ein Haus einatmen oder auch weinen hört. Sie gruselt sich und mag nicht weitergehen. Im Erleben stellt sich ebenso eine größere Wachsamkeit ein, gepaart mit einer Neugierde auf etwas Mysteriöses, das im Raum ist. Man saugt die Bilder regelrecht auf. Alles könnte bedeutsam sein, hinter allem könnte sich etwas anderes verbergen. In kindlicher Manier erscheint die animistische Belebtheit der Dinge plausibel. Die Abenteuerlust des Vaters, der forsch vorangeht, scheint nicht zu bremsen. Zugleich wird ein Zögern belebt, das auf Rückzug drängt. In dieser Mischung zwischen Vorpreschen und Zurückhaltung liegt eine besondere Spannung. [97]

Ängstlich klammert sich Chihiro an die Mutter, die sich von ihrer Tochter beengt fühlt und sie fast abzuschütteln sucht. All dies erscheint als adäquate Beschreibung familiären Lebens. Sie gelangen in eine himmlisch duftende Glitzerwelt, die gleich Wünsche nach einem Picknick weckt. Von einem Überfluss an verlockenden Speisen verführt, essen die Eltern, immer gieriger werdend, davon und werden zur Strafe in Schweine verwandelt. [98]

Chihiro, die nicht davon probieren mag, entgeht dem Zauber, aber findet sich nun auf sich allein gestellt in einer hermetisch verschlossenen Welt von Tiergöttern und Geistwesen, die zum Fürchten sind. Sie begegnet dem Jungen Haku, der sich freundschaftlich ihrer annimmt. Er warnt sie vor dem Einbruch der Dunkelheit, doch gelingt es ihr nicht, rechtzeitig zu fliehen, weil der Rückweg durch Wassermassen versperrt ist. Gefangen in dieser magischen Wirklichkeit, möchte Chihiro alles nur für einen bösen Traum halten. Sie glaubt, die gespenstischen Wesen, die in einem prozessionsartigen Zug über eine Brücke zu einem heimelig-unheimlich beleuchteten Gebäude auf einer Insel gehen, kraft der Gedanken vertreiben zu können. Als sie erschrocken feststellt, dass sie sich langsam auflöst, mag sie nicht hinsehen und kauert sich zusammen. [99]

Die Panik des Kindes, das die Auflösung jeglichen Halts, sogar ihrer Körperlichkeit, erleiden muss, vollzieht man mit. In dieser Not muss sie Haku vertrauen. Sie schluckt eine rote Perle, die er ihr reicht, und hebt damit den Zauber auf. Er gibt ihr Kraft, als ihre Beine versagen, indem er das Wasser und den Wind anspricht, die in ihr wohnen, und sie berührt. "Sei frei!", ruft er. Weil Chihiro den Atem nicht lang genug anzuhalten vermag, werden sie entdeckt und müssen fliehen. Haku sagt ihr, was sie tun muss, um in dieser Welt in ihrem Anderssein geduldet zu werden, sodass sie ihre Eltern irgendwann wieder befreien könnte. Er berührt mit einem Zauber ihre Stirn, nennt ihren Namen und gesteht, sie schon lange zu kennen. [100]

Trotz der großen Angst steht Chihiro tapfer viele gefährliche Situationen durch – manchmal ist ihr Gesicht von panischer Angst zur Fratze entstellt. Sie muss u. a. in Schwindel erregender Höhe trotz Höhenangst eine Treppe herabsteigen. Schritt für Schritt wird zerdehnt, wie sie sich, gegen die Angst ankämpfend, vortastet. Mit allerlei seltsamen Gestalten muss sie zurechtkommen. So lässt sie sich auch von dem abweisenden spinnenartigen Wesen Kamachi, das mit Hilfe

kleiner Rußmännchen einen riesigen Kessel befeuert, nicht einschüchtern. Als sie Mitgefühl mit einem dieser kleinen schuftenden Wesen empfindet, das vom schweren Stein, den es schleppen muss, zerquetscht zu werden droht, und ihm seine Arbeit abnehmen will, kann sie das Gewicht kaum tragen. Kamachi fordert sie jedoch zur Konsequenz auf: Sie solle zu Ende zu bringen, was sie angefangen habe! Die anderen Wesen suchen ihre Hilfsbereitschaft schamlos auszunutzen, schließen sie aber auch ins Herz. Durch Fütterung eines Froschgeist mit einem gerösteten Salamander, einer begehrten Köstlichkeit, gelingt es, in die prunkvollen Gemächer der Herrscherin des Reichs, der Hexe Jubaba, vorzudringen. [101]

Chihiro dient der Hexe, indem sie in dem Badehaus, in dem die unzähligen Götter Entspannung suchen, Frondienste leistet, um geduldet zu sein. Sie wird von der Hexe ihrer Identität beraubt, indem sie den neuen Namen Sen erhält und vergisst, wer sie einmal war. Haku ermahnt sie, ihren eigentlichen Namen nie zu vergessen, da man dann verloren sei. Im engen Schlafsaal findet sie nach getaner Arbeit erschöpft Ruhe. Sie muss eine vor Dreck starrende Wanne säubern und einen widerlich stinkenden Faulgott baden, vor dem alle anderen zurückschrecken. Im Erleben vermittelt sich diese Ekel erregende Qualität dermaßen, dass man es fast zu riechen meint. Der überquellende Schleim und der Schlamm lösen bei zuschauenden Kindern laute Igit-Rufe aus. Immer wieder muss Chihiro, den Widerwillen überwindend, Wasserströme ins Fließen bringen, um einen Reinigungsprozess zu aktivieren. Sie fällt gar in die Wanne hinein und entdeckt beim engen Kontakt zu diesem Matschklumpen einen festsitzenden messerartigen Stachel. Mit Hilfe der anderen gelingt es ihr, diesen herauszuziehen, sodass all der Müll, den das Wesen in sich barg, heraus quillt und es seinen ursprünglichen wasserförmigen Schlangen-"Körper" wieder erlangt. Zum Dank erhält Chihiro von ihm eine Zauberkugel. [102]

Auch die Gestalt des Ohngesichts führt eine Verwandlung vor Augen. Stumm kommuniziert es mit Chihiro, die ihm aus Mitleid, weil es draußen im Regen ganz nass wird, Zutritt zum Badehaus verschafft. Es hilft Chihiro bei der großen Reinigungsaktion, indem es sie mit Plaketten versorgt, die es gegen eine wertvolle Kräutersubstanz für das Bad des Faulgotts eintauschen kann, die man ihr zuvor verweigert hatte. Das Ohngesicht lockt mit Gold, doch Chihiro zeigt im Gegensatz zu all den anderen daran kein Interesse. Hatte es zunächst so harmlos und zugewandt gewirkt, verschlingt dieses transparente Wesen nun alle, die gierig nach dem Gold greifen, gnadenlos. Zu bedrohlicher Größe angewachsen, sucht es erneut, verzweifelt ob seiner Wirkungslosigkeit, Chihiro in Versuchung zu führen, doch ihr steht in Sorge um den Freund Haku und die verwunschenen Eltern der Sinn nicht nach dem Gold. Als Chihiro das gefräßige Monster daraufhin mit einem Würgemittel behandelt, das, in Anlehnung an den Saturn-Mythos, alles Verschluckte wieder herausbefördert, mutiert der widerliche Geist wieder zu einem freundlichen Wesen. [103]

Solche mythischen Figuren wie Ohngesicht und Faulgott machen auf besonders eindringliche Weise maßlose infantile Tendenzen wie Gefräßigkeit und Habgier sowie Anales als Herummatschen und als Sauberkeitsrituale sinnlich erfahrbar.

Man staunt dabei über die Verwandlungskräfte, die Entgegenkommen in ein bedrohliches Verschlingen und Abstoßendes wiederum in etwas Nettes wenden. Gebannt schaut man zu, wie Jubaba ihren Mantel zum Adlergefieder wandelt und davonfliegt, wie sie abgeschnittene Köpfe beleben, Wesen zum Verstummen bringen, Ordnungen und Dinge zu zerstören und in Sekunden wiederherzustellen vermag. [104]

Doch diese wundersamen Mächte haben Grenzen, denn auch Jubaba fürchtet sich vor einem Wesen, das ihr besonders nahe steht, nämlich vor ihrem eigenen Baby, das seine Mutter dominiert und mit Erpressungsmethoden im Griff hat. Man schmunzelt, wie dieser kleine Tyrann in vertrauter Weise, wie zahlreiche Erziehungsratgeber beklagen, die Herrschafts-Verhältnisse umzudrehen vermag. Kleinkindhaftes entpuppt dabei auch seine monströsen Züge – das Baby tritt als riesenhafter Sumo-Ringer in Erscheinung – und rückt der Kultivierung beängstigend nahe. In seinem von Spielzeugen überquellenden, aus Angst vor bedrohlichen Bakterien von der Außenwelt abgeschotteten Kinderzimmer bringt es die mächtige Zauberin zum Zittern. Als ihr Kind verschwunden zu sein scheint, wird selbst sie ganz schwach und verwundbar. Auch die Beziehung zu ihrer Zwillingschwester Zeniba beunruhigt sie. Diese erscheint als ihr gutes Pendant. Mütterliches wird dabei in Gestalt der bösen Hexe Yubaba und ihrer lieben Zwillingschwester in eine wohlwollende und in eine bedrohliche Seite aufgespalten. [105]

Ambivalenz wird auch in der Freundschaft mit dem Jungen Haku erlebbar. Obwohl er Chihiro zwischenzeitlich sehr kühl begegnet, sodass sie sich, an seiner Zuneigung zweifelnd, fragt, ob es gar zwei Hakus gebe, hält sie zu ihm. In Lin, einem älteren Mädchen, das Chihiro betreut, findet sie eine Vertraute, der sie ihre Traurigkeit über diese verspürte Fremdheit offenbaren kann. Sie erfährt, dass Haku sich in die Gewalt der Hexe gegeben habe, um wie sie beeindruckende Zauberkräfte zu erlangen. In ihrem Auftrag muss er Böses tun und der Zwilling-Hexe Zeniba ein wertvolles Schutzzauber-Siegel stehlen. Zum fliegenden Drachen verwandelt, wird er von Vögeln aus Papier angegriffen und verwundet und durch das Siegel innerlich zerstört. Blutüberströmt windet er sich vor Schmerzen. Ohne zu zögern, opfert Chihiro den Kräuterkloß, den sie für die Rettung der Eltern aufgehoben hatte, um den Freund zu heilen und den Zauber unwirksam zu machen. [106]

Chihiro macht sich in einem Zug durch das Wasser auf eine Reise, die zunächst ohne Wiederkehr scheint, um der guten Hexe das Siegel zurückzubringen und ihr Befreiungswerk zu vollenden. Sie wird begleitet von lustigen verwandelten Mischtierchen – eins ist halb Hamster, halb Ratte – die auf witzige Weise physikalische Gesetze außer Kraft setzen, indem das kleinere fliegenartige Geschöpf den erheblich schwereren Kameraden durch die Luft trägt. In dem Zugabteil spielt sich zwischen durchsichtigen Geistern Alltägliches ab. Man hilft der lieben Hexe in ihrer gemütlichen Stube beim Spinnen und Stricken. Das einsame Ohngesicht findet hier ein Zuhause. Chihiro erhält ein Talisman-Band, an dem alle gemeinsam gesponnen haben, als Geschenk. Der Übergang zum Alltagsleben kündigt sich bereits an. [107]

Auch andere Wesen dieses Reiches, deren Zuneigung Chihiro gewinnt, helfen ihr im Verlauf der Reise, das Verwunschene durch Mut und Liebe zu erlösen. Ohne ihre Hilfe, z.B. auch ohne das unterstützende Eingreifen eines der Papiervögel, die Haku bedrohten, der sich an sie heftet, wäre ihr das alles nicht gelungen. Diese schutzengelhafte Behütung rührt im Erlebensprozess an. Zwar muss Chihiro hart arbeiten, doch fällt ihr auch einiges aus Gnade einfach zu. Diese Mischung aus eigenem Erwirken und schicksalhafter begünstigender Fügung erscheint trotz der wundersamen Qualität glaubhaft. Chihiro erfährt, dass sich hinter Haku der Flussgott Kohaku verbirgt, der sie auch einst beschützend an die Hand genommen hatte, als sie als kleines Mädchen in einen Fluss gefallen war und zu ertrinken drohte. Schließlich gelingt es ihr auch, als sie unter vielen gleich aussehenden Schweinen, die zur Schlachtung vorgesehen sind, ihre Eltern erkennen soll, Yubabas listenreiche Aufgabe zu lösen und die Eltern zu befreien. [108]

Chihiro bedankt sich brav, sogar bei der bösen Hexe, die sie nun Großmütterchen nennt, und nimmt von dieser Welt Abschied. Auch von Haku muss sie sich leider trennen. Er kann sie nur ein Stück weit begleiten und sie darf sich nicht nach ihm umsehen, doch versprechen sie einander, sich wieder zu sehen. Das Trennungsthema, das zu Beginn erlebensmäßig anklang, rundet sich hier in der Aussicht auf eine Wiedervereinigung. Als Chihiro mit ihren Eltern den Weg zum Wagen zurückgeht, wiederholt sich der Dialog mit der Mutter, die Chihiros ängstliches Anklammern als lästig beklagt. Der Blick auf den Rücken des entschlossen vorausgehenden Vaters knüpft identisch an den Anfang an, als habe alles, was sich dazwischen ereignet hatte, gar nicht stattgefunden. Die Eltern erinnern sich an nichts. Doch finden sie das Auto staubbedeckt vor – scheinbar ist einige Zeit inzwischen vergangen. Chihiros Talisman-Band, das in ihrem Haar steckt, bezeugt ebenfalls die Realität des Geschehens. [109]

Der Zuschauer nimmt all diese Details wahr, die Sinne weit geöffnet, um sich nichts aus dieser wunderbaren Welt entgehen zu lassen. Man gerät im Erlebensverlauf dieses Flusses aus gezeichneten materialen Bildern in einen faszinierenden Verwandlungssog, der alles ergreift. Naturprozesse werden zum Sinnbild der Verschmelzung von Mythen aus verschiedenen Kulturkreisen. Samurai-Erzählungen und japanischer Animismus, europäische und amerikanische Überlieferungen changieren in dieser verzaubernden spielerischen Odyssee und sind in einem schillernden Ganzen, das eindeutige Kategorien auflöst, miteinander verwoben. Man erkennt z.B. den griechischen Herkules-Mythos wieder, in dem der Held die fünfte Aufgabe der Reinigung des verschmutzten Stalls des Augeias dadurch löst, dass er zwei Ströme (Flussgötter) durch abgerissene Mauern den Stall durchfließen und den Mist herauspülen lässt. Verwundert genießt man das Verwandeln an sich, von dem auch die Mythen handeln, die Fülle an wechselnden Bildern und ihren Übergang ineinander, das Umkehren von Perspektiven, auch einfach nur ungewohnte Blicke wie z.B. das Aufspannen des Hexenrockes, als sie sich in die Tiefe stürzt, oder den Prozess des Verflüssigens. Die Nähe zur Traum-Verfassung hängt mit diesem Erleben zusammen, denn auch der Traum ist die "Selbstwahrnehmung der seelischen Produktion" (SALBER, 1997, S.89). Darin allein liegt schon der

Genuss begründet. Verwandlung selbst ist der Inhalt – durch sie werden wir gebannt. [110]

Nebulöses, Transparentes, Verspiegeltes, Schemenhaftes bewegt sich in einem Meer aus Wasser und Luft, in dem alles im Übergang ist. Der unübersetzbare Originaltitel "Spirited Away" fasst diesen Übergangszustand mit seiner psychästhetischen Logik angemessener in Worte. Das fließende Wasser, mit dem Chihiro den gewaltige Ausmaße annehmenden Faulgott übergießt, ohne sich wie die anderen vor dem widerlichen Schlamm und dem unerträglichen Gestank, der dabei freigesetzt wird, zu ekeln, sodass bei dieser Reinigungsprozedur eine befreiende Wandlung herbeigeführt wird, symbolisiert diesen Prozess. Es ist das "Wasser des Lebens". Die verzauberte Burg ist von Wasser umgeben, aus dem der verwunschene verletzte Drachenjunge sich herausschlingelt, um erlöst zu werden. Im Erleben dieses Films werden Wege aus den Engpässen entworfen, in denen sich unsere Kultur befindet. Mitgefühl, Konsequenz, Selbstbegrenzung erlösen aus einem Feststecken in Zwängen, die aus einer unmäßigen Gier erwachsen. [111]

## **6. "Das Wasser des Lebens" als Bild unserer Kultur**

Im Märchen "Das Wasser des Lebens" handelt von einer Wiedergeburt. Ein sterbenskranker König ist auf das Wasser des Lebens angewiesen, um dadurch wieder lebendig zu werden. Zwei von drei Söhnen, die sich für ihr Tun als Belohnung das Königreich erhoffen, scheitern dabei, dieses zu besorgen, weil sie einen Zwerg abweisend behandeln, woraufhin dieser sie verwünscht. Sie mochten nicht auf andere Bedingungen eingehen. Eingeklemmt sitzen sie in einer eng gewordenen Bergschlucht fest, sodass sie nicht vorwärts und rückwärts kommen. Ihre Gier und ihr Hochmut werden auf diese Weise bestraft. Der Jüngste steht dem Zwerg Rede und Antwort, erhält von ihm eine Rute und zwei Laibe Brot, mit deren Hilfe er ein Tor öffnet und gefräßige Löwen besänftigt, sodass er in ein verzaubertes Schloss gelangt. Darin findet er verwunschene Prinzen, denen er die Ringe vom Finger zieht. Er nimmt ein Schwert und ein Brot an sich, wird von einer schönen Jungfrau geküsst, die er bei seiner Wiederkehr in einem Jahr heiraten soll, und legt sich müde in ein Bett, wo er einschläft. Kurz vor zwölf, gerade noch rechtzeitig vor Ablauf der Frist, schöpft er das Wasser aus dem Heil-Brunnen und kann das Schloss gerade noch verlassen, bevor das Tor zuschlägt. Er befreit seine Brüder, wird aber vom Zwerg vor ihrer Heimtücke gewarnt. Offen vertraut er ihnen an, was ihm widerfuhr. Mit dem Schwert und dem Brot befreit und sättigt er drei Reiche. Auf dem Heimweg tauschen die gierigen Brüder das Wasser des Lebens gegen Meerwasser aus, das dem Vater schadet. Die Brüder bezichtigen den Jüngsten des Giftanschlags und reichen dem Vater das Wasser des Lebens, woraufhin der König gesundet. Sie verspotten den Jüngsten und verbieten ihm, über ihre Tat zu reden. Der König beauftragt in seinem Zorn einen Jäger damit, den Jüngsten heimlich zu töten, doch bringt dieser es nicht übers Herz, offenbart ihm den Auftrag und lässt ihn am Leben. Der König, der reiche Gaben der dankbaren geretteten Herrscher erhält, bereut seinen Mord-Befehl. Als das Jahr herum ist, lässt die Königstochter den Weg zu ihrem Schloss vergolden und gibt Anweisung, nur denjenigen zu ihr

zu lassen, der das Gold nicht schont. Die beiden älteren Brüder reiten neben dem Weg, um das Gold nicht abzutreten, der Jüngste jedoch, der in sehnsuchtsvollen Gedanken an die Prinzessin nicht auf das Gold acht gibt, wird mit Freuden als Bräutigam empfangen. Als der König seine Ältesten bestrafen will, sind sie schon übers Meer geflohen. [112]

In den Geschichten von Menschen, die dieses Märchen leben, lässt sich eine extreme Dramatik auf *panischen Reisen* beobachten. Versteinerung ist die Folge des Versuchs, Angst zu vermeiden, sodass man in einer Enge feststeckt, in der man keinen Schritt weiter kann. Die Angst steigert sich sogar beim Versuch, sie ganz auszuklammern, zu panischem Ausmaß, das lähmt und handlungsunfähig macht. Das Märchen behandelt *das Verhältnis von Bedingtem und Unbedingtem*, indem versucht wird, von jeglichen Festlegungen frei zu werden – paradoxerweise wird dann dies zum Zwang. Diese Form von Verkehrung macht der Film auch dadurch transparent, dass Jubaba gar mit Verwandlung als Strafe droht. In den anarchistischen sprunghaften Drehungen wirkt die unverfügbare Hoffnung auf ein erlösendes Diktat. Eine geheime Sehnsucht nach etwas Absolutem, Grenzenlosem und einer packenden Verwandlung, die allem seinen festen Platz anweist, treibt an. Alles scheint möglich, der Zauberkraft sollen keine Grenzen gesetzt werden. Das Märchen ist durch einen heftigen Gestaltwandel gekennzeichnet. [113]

*Chihiros Reise ins Zauberland* führt uns vor Augen, wie man sich, wenn man der Angst ins Auge sieht, unvermeidliche Trennungen und Begrenzungen akzeptiert, aus der Selbstfesselung befreien kann. Dies ist ein mühsamer Prozess, in dem man tätig werden und wieder sinnliche Erfahrungen machen muss. Der banale Alltag mit seinen Notwendigkeiten und Materialbewegungen setzt den panischen Überdrehungen etwas entgegen. Konsequenz und Bindung – Brot, Schwert, Liebe – versprechen Halt und Bergung in einer aufgelösten Welt. In der Einheit mit Helfern, deren Unterstützung man nicht hochmütig abweist, kann man auch in einer Welt bestehen, die zum Fürchten ist, weil darin zauberische Kräfte eine magnetische Anziehung entfalten. Dieser Bann kann nur gebrochen werden, wenn man von der Allmacht lässt, die nichts Bedingtes und Bestimmendes hinnehmen will. [114]

## 7. Kulturpsychologische Ausblicke

Die analysierten Filme tragen alle dazu bei zu verstehen, wie Zwang entsteht, was wir selbst dazu tun, dass er so mächtig werden kann, und wie er aufgebrochen werden könnte. Sie haben, mehr oder minder ausgeprägt, den Aufbau von Caper-Movies. In ihnen geht es um verschiedenste Formen der Verfolgung. Diese paranoide Struktur ist dadurch gekennzeichnet, dass der Abwehrmechanismus der Projektion unkenntlich macht, dass Gewalt auch von einem selbst ausgeht. Es erscheint, als sei es immer das andere, das Fremde, das einen bedroht und vor dem man weglaufen muss – "die Achse des Bösen" ist immer woanders. Erst wenn es gelingt, diesen "Trick" reversibel zu machen und sich der eigenen Aggression gewahr zu werden, kann man diese dunkle Seite in ein Ganzes integrieren und auch handhaben. Spaltungen in Freund und Feind, in

gute und böse Fee, in einen verschlingenden Wolf und liebevoll umfassendes Mütterliches versprechen, sich das unheimliche Eigene vom Leib halten zu können. Als sei es möglich, Widersprüchliches und gemischte Gefühle aus der Wirklichkeit zu eliminieren und alles nach Schwarz und Weiß zu sortieren. Die Filme handeln vom Umgang mit Ambivalenz, die sich nicht vereindeutigen und mit Gewalt einheitlich machen lässt. Einheit ist immer mindestens zweifach. [115]

Im Verfolgungswahn holt das Abgespaltene einen in unverfügbarer Weise wieder ein. Erst wenn die Spaltung rückgängig gemacht wird, ist die Angst nicht mehr bodenlos und die Bedrohung nicht mehr ubiquitär. Auf diesem Weg kann man das Maß der Gefahr, auch angesichts der aktuellen bedrohlichen Weltlage, besser einschätzen – die Angst ist dann nicht mehr so lähmend absolut wie in der Panik, sondern lässt sich behandeln. Zugleich muss hingenommen werden, dass der Zufall stets mitspielt und dass nicht alles machbar ist, was allmächtige Tendenzen doch gerne glauben machen. Die Neigung, alles unter Kontrolle zu haben, entspricht den in den Filmen nahe gebrachten totalitären Überwachungssystemen. Die Methoden weisen erstaunliche Parallelen auf. Auch der Versuch, die Angst per Schlaf auszublenden, von der einige der besprochenen Märchen handeln, zu verleugnen und zu vergessen, löst das Problem nicht. Auf der Suche nach einem elementaren Halt in unsicheren Zeiten müssen wir durch die Angst hindurch. [116]

## Literatur

Ahren, Yizak (Hrsg.) (1998). *Warum sehen wir Filme? Materialien zur Filmpsychologie*. Aachen: Alano-Herodot.

Argelander, Hermann (1970). *Das Erstinterview in der Psychotherapie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Barthes, Roland (1957/1964). *Mythen des Alltags*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Blothner, Dirk (1999). *Erlebniswelt Kino. Über die unbewusste Wirkung des Films*. Bergisch Gladbach: Bastei-Lübbe.

Blothner, Dirk (2003). *Das geheime Drehbuch des Lebens*. Bergisch Gladbach: Bastei-Lübbe.

Dahl, Gloria (2000). *"Das Piano". Untersuchung zur Filmwirkungspsychologie* (Diss., Universität Köln).

Dahl, Gloria (2003). Vom Mythos der Unverwundbarkeit – das aktuelle paranoide Szenario im Film. In Herbert Fitzek & Michael Ley (Hrsg.), *Alltag im Aufbruch. Ein psychologisches Profil der Gegenwartskultur* (S.94-111). Gießen: Psychosozial-Verlag.

Fischer, Gottfried (1998). *Konflikt, Paradox und Widerspruch*. Frankfurt/M.: Fischer.

Freud, Sigmund (1900/1972). Die Traumdeutung. In ders., Studienausgabe. *Bd. II: Die Traumdeutung*. Frankfurt/M.: Fischer.

Grimm, Wilhelm u. Jakob (1819). Grimms Märchen. In Carl Helbling (Hrsg.), *Grimms Märchen. Vollständige Ausgabe*. I. Band, 1986<sup>12</sup> u. II. Band, 1991<sup>14</sup>. Zürich: Manesse.

Koebner, Thomas (Hrsg.) (1990). *Autorenfilme. Elf Werkanalysen*. Münster. MAKS Verlag für Medienwissenschaft.

König, René (1965). *Soziologische Orientierungen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Korn, Gabi (2002). *Psychologische Untersuchung zu Erlebensprozessen bei dem Spielfilm "American Beauty"*. Unveröffentl. Diplomarbeit. Köln.

Mocek, Ingo (2003). Dieser Stoff wird dir gut tun. "Chihiros Reise ins Zauberland": Ein Besuch im geldkranken Tokio, bei Hayao Miyazaki, dem Schöpfer einer sensationellen Ausstiegsdroge. *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 135, 14./15. Juni 2003, S.III.

Perrault, Charles (1697/1983). *Le Chat Botté et les autres Contes. Der gestiefelte Kater und die anderen Märchen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Richards, Jennifer (2001). *Psychologische Untersuchungen zu Erlebensprozessen bei dem Film "Fight Club"*. Unveröffentl. Diplomarbeit. Köln.

Salber, Wilhelm (1960). Zur Psychologie des Filmerlebens. *Jb. f. Ästhetik*, V, 33-88.

Salber, Wilhelm (1990). Kultur – Film – Liebe – Alltag. *Zwischenschritte*, 9(1), 23-35.

Salber, Wilhelm (1993). *Seelenrevolution*. Bonn: Bouvier.

Salber, Wilhelm (1997). *Traum und Tag*. Bonn: Bouvier.

Salber, Wilhelm (1999). *Märchenanalyse*. Bonn: Bouvier.

Scheugl, Hans (1974). *Sexualität und Neurose im Film. Kinomythen von Griffith bis Warhol*. München: Hanser.

Schraml, Walter J. (1963). Das dialektische Denken in der Psychoanalyse. In Hildegard Hiltmann & Franz Vonessen (Hrsg.), *Dialektik und Dynamik der Person. Festschrift für Robert Heiss zum 60. Geburtstag*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Waldamm, Werner (1983). *Virginia Woolf*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.

[Witzel, Andreas](#) (1982). *Verfahren der qualitativen Sozialforschung: Überblick und Alternativen*. Frankfurt/M.: Campus.

## Zur Autorin

Dr. **Gloria DAHL**, Diplom-Psychologin. Seit 1982 als Psychotherapeutin und Supervisorin, auch in der Marktforschung und Unternehmensberatung, tätig. Seit 1983 am Psychologischen Institut der Universität zu Köln tätig, bis 1988 als wissenschaftliche Mitarbeiterin, danach mit Lehrauftrag und als Dozentin, Supervisorin und Lehrbehandlerin im Rahmen der universitären Psychotherapie-Ausbildung in Analytischer Intensivberatung. Arbeitsschwerpunkt: Klinische Psychologie, Kunst- und Medienpsychologie, Traumdeutung, Entwicklungspsychologie.

Kontakt:

Dr. Gloria Dahl

Am Entenpfuhl 63  
D-50765 Köln

E-Mail: [wugdahl@t-online.de](mailto:wugdahl@t-online.de)

## Zitation

Dahl, Gloria (2004). Qualitative Film-Analyse: Kulturelle Prozesse im Spiegel des Films [116 Absätze]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 5(2), Art. 27, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0402271>.