

Dirk Blothner
"Gefährliche Liebschaften"
Eine filmpsychologische Untersuchung

I

Meine sehr geehrten Damen und Herren! Der Faszination des Kinos kann sich wohl kaum jemand völlig entziehen. Gegen alle Erwartungen hat auch das Fernsehen, das uns mittlerweile rund um die Uhr mit bewegten Bildern versorgt, daran nichts ändern können. Es hat nicht vermocht, die besondere Erregung, die mit einem Besuch im Filmtheater verbunden ist, zu ersetzen. Doch die Psychologie befaßt sich selten mit solch komplexen und mitreißenden Prozessen, wie sie beim Ansehen eines Spielfilmes in Gang kommen. Das sie meist leitende Paradigma der klassischen Naturwissenschaften erlaubt es nur mit Einschränkung, derartige - primär ganzheitliche - seelische Erlebenszusammenhänge methodisch und theoretisch zu fassen, von denen das Lachen, das Weinen, das Zittern und betroffene Schweigen der Kinobesucher nur die äußersten Anzeichen darstellen. Als Beispiel möchte ich hier die kognitionspsychologischen Modelle der Filmrezeption erwähnen, die das komplexe gerade ein breites Spektrum an seelischen Tätigkeiten ansprechende Filmerleben einseitig als einen 'Informationsverarbeitungsprozeß' (OHLER 1990) oder als einen Prozeß der 'kognitiven Invariantenbildung' (WUSS 1990) konzeptualisieren.

Von psychoanalytischer Seite wird die erregende Wirkung des Kinos häufig mit einer typischen Situation des frühkindlichen Seelenlebens in Zusammenhang gebracht: der sogenannten 'Urszene' (NOLL BRINCKMANN 1989). Demnach kommt das Ansehen eines Filmes der realen oder phantasierten Situation gleich, in der das Kleinkind seine Eltern beim Beischlaf beobachtete. Die Analogie zwischen der heimlichen Koitusbeobachtung der sich liebenden Eltern und der Situation im Kinosaal erscheint auf den ersten Blick einleuchtend. Besonders dann, wenn man hinzunimmt, daß es kaum einen erfolgreichen Film gibt, der nicht auch von Liebesdingen handelt, oder wenn man dazu bereit ist, in den 'unerreichbaren' Stars des Kinos späte Wiederbelebungen der einst in unerfüllte Sehnsüchte eingebundenen Eltern zu erkennen.

So unterschiedlich das psychoanalytische und das kognitionspsychologische Modell auch sind, in einem Punkt gleichen sie sich. Beide räumen dem jeweiligen Film selbst keine den Rezeptionsprozeß strukturierende Wirksamkeit ein. Es sind Rezipientenmodelle. Sie konzeptualisieren allgemeine Bedingungen der Filmwahrnehmung, bieten aber kein Modell für die Prozesse an, in denen konkrete Filmwerke zur Wirkung kommen. Die folgende Beschreibung der Wirkungsprozesse, die mit dem Film "Gefährliche Liebschaften" verbunden sind, stellt demgegenüber das Filmwerk in das Zentrum ihrer Untersuchung. Es geht ihr darum, den strukturellen Kern der Erlebensprozesse zu beschreiben, in denen der Spielfilm "Gefährliche Liebschaften" zur Wirkung kommt. Unter dieser Perspektive wird die Faszination des Kinos nicht aus einer konstanten Rezeptionssituation abgeleitet, sondern mit den, um die unterschiedlichen Filmwerke organisierten, komplexhaften Erlebensverläufen selbst in Zusammenhang gebracht. Die Spielfilme ermöglichen Bedeutungsentwicklungen, die um typische Lebensprobleme organisiert sind und ein Ausmaß an Verdichtung und einbindender Zentrierung aufweisen, das im übrigen Alltagsleben nicht erreicht wird. Hierin kann man eine wesentliche Begründung für die Anziehung sehen, die nach wie vor vom Kino ausgeht.

II

Der Spielfilm "Gefährliche Liebschaften" von Stephen FREARS gehört zu den erfolgreichsten Filmproduktionen der vergangenen Jahre. Das Drehbuch schrieb Christopher HAMPTON nach der Vorlage des vor über 200 Jahren erstmals erschienenen, bekannten Briefromans von CHODERLOS DE LACLOS (1741-1803) "Les Liaisons Dangereuses". Es gibt noch zwei weitere Verfilmungen des Romans. Die eine entstand 1959 unter der Regie von Roger VADIM in Frankreich. Die andere kam

Ende 1989, nur einige Monate nach den "Gefährlichen Liebschaften", unter dem Titel "Valmont" heraus. Milos FORMAN, der Regisseur des bekannten Mozart-Salieri-Films "Amadeus", war in einen Wettbewerb mit der Produktion von Stephen FREARS getreten. Er verlor ihn allerdings. "Valmont" fiel bei Publikum und Kritik durch.

Der nur wenige Jahre vor der französischen Revolution erstmals erschienene Roman von CHODERLOS DE LACLOS war ein außergewöhnlicher Erfolg. Allein im Erscheinungsjahr 1782 wurden mindestens 16 Auflagen gedruckt. In der öffentlichen Meinung löste das Werk trotzdem heftige moralische Entrüstungen aus und hätte seinem Autor, einem Offizier der Armee, beinahe folgenschwere berufliche Konsequenzen eingebracht. Die Zeiten haben sich seitdem gewandelt. Als der Film im Frühjahr 1989 in den Kinos anlief, war die Öffentlichkeit alles andere als entrüstet. Im Gegenteil: Die Kritiker feierten ihn als herausragendes Filmereignis und die offiziellen Gremien versahen ihn mit den bedeutendsten Auszeichnungen. Und doch waren auch 207 Jahre nach Erscheinen von "Les Liaisons Dangereuses" noch Zeichen von Entrüstung und Ablehnung zu beobachten. Zwar äußerte sich der Unmut nicht in den Besprechungen und Kritiken, zeigte sich aber wohl in den *unmittelbaren* Reaktionen vieler Zuschauer auf den Film. In Befragungen gaben viele an, der Film habe bei ihnen Verwirrung und Verärgerung ausgelöst.

Eine populär gewordene Erklärung von Ärger geht auf in den vierziger Jahren durchgeführte Untersuchungen einer amerikanischen Psychologengruppe zurück. Gemeint ist die Frustrations-Aggressions-Theorie (DOLLARD, MILLER, DOOB u.a. 1939). Sie besagt: Die Blockierung von Absichten oder Bedürfnisbefriedigungen führe zu Aggression. Aggression sei nicht als spontane Erscheinung, etwa als Ausdruck eines Triebes, zu verstehen, sondern als Folge einer einschränkenden Einwirkung - einer 'Frustration'. Ist es nicht möglich, daß der Ärger, den die Zuschauer äußern, durch Frustrationen ausgelöst wurde? Zu denken wäre etwa an die Erschwerung des Verständnisses der Filmhandlung bei vielen Kinobesuchern durch die den Film wesentlich gestaltenden komplizierten Intrigen und vieldeutigen Dialoge. Aber auch die Tatsache, daß der Film immer wieder erotische Höhepunkte verspricht, die dann aber doch nicht in der erwarteten Deutlichkeit eintreten, verdient die Bezeichnung 'Frustration'.

Eine solche Erklärung wäre jedoch zu allgemein und auch zu oberflächlich. Sie ließe den komplexen, in einem Nacheinander sich entfaltenden seelischen Zusammenhang, der beim Ansehen dieses Films zur Wirkung kommt, unberücksichtigt. Sie würde den immerhin zweistündigen Erlebensprozeß auf einen einzigen Mechanismus reduzieren. Ich möchte die Erklärung der von vielen Zuschauern geäußerten Empörung zunächst aufschieben und erst am Ende meiner Vorlesung darauf zurückkommen. Zuvor will ich einige allgemeine Überlegungen zum Filmerleben darlegen und dann eine Beschreibung des Erlebenszusammenhanges vortragen, der beim Ansehen von "Gefährliche Liebschaften" zur Wirkung kommt. Diese, Ihre Geduld hoffentlich nicht strapazierenden, Umwege sind notwendig, um zu einem vertieften psychologischen Verständnis des bei diesem Film aufkommenden Ärgers zu gelangen.

III

Der seelische Prozeß, der sich beim Ansehen eines Spielfilms entfaltet, läßt sich folgendermaßen beschreiben: Die bewegten Bilder auf der Leinwand sprechen beim Zuschauer komplexe Erlebensqualitäten an und bringen sie in Entwicklung. Die Tendenz des Seelischen, sich in etwas anderem zum Ausdruck zu bringen, anderes zur eigenen Ausgestaltung heranzuziehen, kommt dem Film dabei entgegen. Auf diese Weise übt sich zwischen den anschaulich gegebenen Bildern und Tönen einerseits und den seelischen Gestaltungstendenzen andererseits ein Zwiegespräch ein, bei dem eines das andere zugleich ergänzt und abwandelt.

Die auf Entfaltung drängenden Erlebensqualitäten legen die wechselnden Bilder aus, ebenso wie die laufenden Bilder die Erlebensqualitäten kontinuierlich oder auch in Brüchen umbilden. Auf diese

Weise formt der Film das Seelische an seinem Leitfaden zu einem bewegenden Ganzen aus, das den Kinobesuch vereinheitlicht, dessen einzelne Formierungen determiniert und auch dessen Nachwirkungen bestimmt.

In der Tiefenpsychologie hat sich für vereinheitlichende seelische Zusammenhänge der Begriff 'Komplex' durchgesetzt. Er geht auf die 'Assoziationsexperimente' von C.G. JUNG (1906) zurück, mit denen dieser die determinierenden Wirkungen von zusammengesetzten seelischen Bedeutungen auf einzelne Tätigkeiten nachwies.

Mit dem Begriff 'Komplex' wurden in der Folge auch typische, problematische Konstellationen bezeichnet, die das Seelenleben jedes Menschen bewegen und ihm individuelle Lösungen abverlangen. Bekanntlich bezeichnete FREUD sowohl die bereits erwähnte Urszene als auch die ödipale Konstellation als 'Kernkomplexe' (1908, 176) des Seelischen. Es hat sich als praktikabel erwiesen, auch bei den Zusammenhängen, die das Erleben von Spielfilmen vereinheitlichen, von 'Komplexen' zu sprechen. Denn auch diese weisen in ihrem Kern in der Regel ein allgemeines, bewegendes Problem oder Verhältnis auf. So gesehen, erklärt sich die Fähigkeit des Kinos, die Menschen in großer Zahl anzuziehen und sie tief beeindruckt zu entlassen, auch aus der Tendenz der Spielfilme, allgemein gültige, d.h. eine große Anzahl von Menschen bewegende, Probleme zu beleben.

Allerdings muß bei einer Übertragung des Begriffes 'Komplex' auf das Filmerleben ein Umstand berücksichtigt werden: Während JUNG und FREUD die Komplexe des Seelischen als vorwiegend statische Konstellationen beschrieben, wird gerade am Filmerleben beobachtbar, daß sie empirisch nur in Entwicklungen wirksam werden. Damit ist ein wesentlicher Zug des Filmerlebens angesprochen, der insbesondere von SALBER (1960) hervorgehoben wurde. Die Komplexe, die das Filmerleben durchformen, werden als *Gestalten in Entwicklung* aufgefaßt. Sie heben aus den seelischen Wirkungszusammenhängen jeweils ein organisiertes Nacheinander hervor, in dem ein typisches Problem gelebter Wirklichkeit ein einzigartiges Schicksal erfährt. Indem der Zuschauer der Filmgeschichte folgt, formt sich in seinem Erleben ein teils bewußtes, teils unbewußtes dramatisches Gebilde aus, das seine eigenen Fortsetzungen, Variationen und Ergänzungen betreibt und verlangt. Von dieser bewegenden 'Komplexentwicklung' erhält das Kinoerleben seine einbindende Macht. Phänomene wie Spannung, Suspense lassen sich auf sie beziehen.

Damit zurück zu dem Film "Gefährliche Liebschaften". Das empirische Material zu seiner Untersuchung besteht aus 63 Erlebensbeschreibungen und 24 Tiefeninterviews. Ich werde Ihnen zunächst eine kurze Inhaltsangabe seiner Handlung geben und dann die mit ihm verbundene Komplexentwicklung beschreiben.

IV

Im Zentrum der Handlung steht die Beziehung zwischen der Marquise de Merteuil und dem Vicomte de Valmont. Beide gefallen sich darin, durch Intrige und Verführung andere Menschen der aristokratischen Gesellschaft genußvoll und kaltblütig in den Ruin zu treiben. Sie bilden ein souveränes Gespann, das mit Eleganz und Gelassenheit mit den Illusionen und Gefühlen der Menschen spielt, ohne selbst dabei die Kontrolle über das eigene Begehren und Tun zu verlieren. Ihre Opfer sind zwei Frauen. Ein junges Mädchen mit dem Namen Cécile und eine wegen ihrer Tugendhaftigkeit und ehelichen Treue bekannte Frau, Madame de Tourvel. Die Geschichte erhält ihren Zusammenhalt durch den Spannungsbogen, der durch eine Wette zwischen der Merteuil und Valmont in Gang gebracht wird. Es gilt folgende Abmachung: Sollte es Valmont wider Erwarten gelingen, die tugendhafte Madame de Tourvel zu seiner Geliebten zu machen, wird die Marquise sich ihm für eine Nacht hingeben.

Wenn auch langsam, so verläuft doch zunächst alles nach Plan. Routiniert umwirbt Valmont sein unschuldiges Opfer, und es gelingt ihm, dieses in Aufruhr und Konflikte zu versetzen. Wie nebenbei verführt er zugleich das naive Mädchen Cécile und zerstört damit dessen Aussichten auf eine

gesellschaftlich angemessene Verheiratung. Hiermit macht er sich zum Vollstrecker einer alten Rache seiner Komplizin, die sich mit steigender Genugtuung von seinen Erfolgen in Kenntnis setzen läßt.

Doch dann mehren sich Anzeichen, die darauf hinweisen, daß Valmont von der Leidenschaft, die er in Madame de Tourvel zu erzeugen suchte, selbst erfaßt wird. Hierüber gerät das gute Verhältnis zwischen ihm und der Marquise de Merteuil in eine Krise. Sie kann ihren verliebten Freund nicht mehr ernst nehmen. Der vormals eiskalte Verführer wird romantisch. Er muß feststellen, daß er von Regungen ergriffen ist, gegenüber denen er sich als machtlos empfindet. Die stets beherrschte Merteuil ist gekränkt und verliert damit ebenfalls die Gewalt über sich selbst. Auch Valmonts Bruch mit seiner Geliebten kann ihre Feindseligkeit ihm gegenüber nicht mehr zum Erlöschen bringen. Sie erklärt Valmont den Krieg. Die zu Beginn erotisch verbündeten Protagonisten bekämpfen sich schließlich auf Leben und Tod. Dieser hemmungslose Krieg fordert das Leben von Madame de Tourvel und Valmont. Die rasende Marquise zertrümmert unter enthemmtem Gebrüll ihr Boudoir. Die souveräne und elegante Leichtigkeit der Ausgangslage hat sich damit vollständig umgekehrt.

Das ist in groben Zügen die Geschichte, zu der der Drehbuchautor Christopher HAMPTON den Roman von LACLOS umgearbeitet hat. Die in die Untersuchung einbezogenen 87 Erlebensverläufe lassen sich zu folgendem Gesamtbild der Filmwirkung zusammenfassen:

In der zu Beginn so wortgewandt knisternden Begegnung zwischen Valmont und der Marquise de Merteuil, an der geschickten Verstellung dieses Paares gegenüber seinen Opfern wird ein wesentlicher Zug des Komplexes belebt. Er hat zu tun mit dem Verspüren von erweiterten Möglichkeiten von Verfügungsgewalt und Bestimmung. Im Mitvollziehen der in Gang gesetzten Intrigen ist man den Verführten und Betrogenen stets ein Stück voraus. Man kennt deren Schicksal bereits, wenn sie selbst noch nicht ahnen, daß sie in ein festes Netz der Manipulation verstrickt werden. Ein Übermut kommt auf, ein Spaß an der Bemächtigung - den man sich selbstverständlich nur im Kino erlaubt. Bei nicht wenigen Zuschauern - nicht nur bei den männlichen - macht sich eine sexuelle Erregung bemerkbar. Die Aussicht auf Überwältigung der ahnungslosen Opfer bekommt etwas Prickelndes.

Mit der Betonung dieses aktiven Betreibens von Bemächtigung tritt eine andere Seite des Komplexes in den Hintergrund, die gleichwohl von vornherein mit wirksam ist. Vertieft in den Spaß an der souveränen Verführung, macht sich das Filmerleben nicht deutlich, daß es diesen nur deshalb genießen kann, weil es sich der ungebrochenen Souveränität und Kontrolliertheit der Protagonisten anvertraut. Die Erfahrung der Möglichkeiten aktiver Bestimmung beruht von allem Anfang an auf einem passiven Sich-Bestimmen-Lassen. Das Gefühl ungebrochener Stärke und Verfügungsgewalt verbirgt sich die stillschweigende Anlehnung an das gestaltende Vorbild. Diese Verleugnung seiner Abhängigkeit verleiht dem bewußten Erleben etwas Übermütiges, es ruht fest in der Gewißheit seines Durchkommens. Es etabliert sich das Versprechen, in unangetasteter Selbstbestimmung alle Schwierigkeiten und Hindernisse meistern zu können. Man kann zusammenfassen: Es ist der alle Abhängigkeiten und Gefahren verleugnende Übermut des Abenteurers, der den Auftakt zu der Komplexentwicklung bei dem Film "Gefährliche Liebschaften" bereitstellt.

Vorhin wies ich darauf hin, daß die von den Spielfilmen entwickelten Komplexe sich in der Regel um bewegende Grundprobleme seelischen Geschehens organisieren. Das besondere seelische Problem, das bei "Gefährliche Liebschaften" hervorgehoben wird, läßt sich schon jetzt als das *Verhältnis von Bestimmen und Bestimmt-Werden* identifizieren. Es hat mit der Tendenz zu tun, sich als Wirkzentrum des eigenen Tuns und Erlebens zu erfahren und, mit der einschränkenden Ergänzung, sich zugleich von anderen Wirksamkeiten übergriffen zu erleben, zugleich selbst Teil einer letztlich unverfügbaren Ordnung zu sein. Ein kurzer Blick auf andere Konzepte der Tiefen-

psychologie bestärkt die Vermutung, daß es sich bei diesem Problem um einen zentralen Komplex seelischen Lebens handelt. JUNG (1934) greift ähnliche Erfahrungen mit den sich ergänzenden Archetypen 'Animus' und 'Anima' auf. Mit Animus ist die Seite des Machbaren, des Bestimmbaren angesprochen und mit Anima dessen Einschränkung durch Notwendigkeiten, die das bewußte Tun übergreifen, denen sich das individuelle Ich zu überlassen hat. Bei A. ADLER (1928) findet sich das gemeinte Grundverhältnis in dem Bemächtigungsthema wieder, das sich in der Alternative von 'Oben' - Bestimmen - oder 'Unten' - Bestimmt-Werden - ausformt. So gesehen handelt es sich bei dem Verhältnis, das der Film im Erleben der Zuschauer bewegt, tatsächlich um ein universelles Problem. Hierin kann man eine Begründung dafür sehen, daß es der Film versteht, ein breites Publikum anzusprechen. Damit zum nächsten Abschnitt der Komplexentwicklung.

Mit den ersten, eindeutig sexuellen Szenen gerät die Dominanz des Bestimmens über das Bestimmt-Werden in den Ansatz einer Drehung. Als es Valmont gelingt, Madame de Tourvel in Erregung zu versetzen und Cécile zu verführen, kommen bei vielen Zuschauern Erregungen auf, die auf unmittelbare Fortsetzungen und Steigerungen drängen. Sie verspüren, daß das angelaufene Versprechen von eindeutig sexuelle Bildern auf drängende Weise eine Erfüllung verlangt. Diese Steigerungen deuten darauf hin, daß die sichere und selbstbestimmte Ausgangslage ins Ungleichgewicht zu bringen ist. Insbesondere weibliche Probanden bemerken nun, daß sie sich von dem eindringenden Verhalten Valmonts angezogen fühlen. Einige vergleichen ihn insgeheim mit den ihnen bekannten Männern und stellen fest, daß sie von diesen noch nie solch aufregende Dinge ins Ohr geflüstert bekamen, wie sie es bei den Frauen beobachten können, die im Film unter seinem Einfluß stehen. Dieser Reiz, sich der Macht eines anderen zu überlassen, qualifiziert sich - ebenso wie vorher die Aussicht auf aktive Bemächtigung - häufig als eindeutig sexuelle Erregung.

Das Anwachsen des Bestimmt-Werdens durch die sich steigernde Erregung führt zugleich zu energischeren Formen des Bestimmens: Man verlangt nach entschiedeneren Eingriffen, als sie der Fortgang der Filmgeschichte zeigt. Man möchte, daß der bemächtigende Zugriff wirksamer und schneller ausgeführt wird. Valmont soll sich Madame de Tourvel endlich nehmen. Ein männlicher Proband bezeichnet diese Verschärfung als "Marquis-de Sade-Erwartungen". Die sich entziehende Frau soll jetzt gezielter und entschiedener verführt werden. An dieser Stelle macht sich als ein dumpfes Ahnen bemerkbar, daß das Setzen auf ein entschiedeneres Zupacken in Folgen hineinzuführen droht, die letztlich nicht mehr zu steuern sein könnten. Man kann sagen, die Komplexentwicklung bewegt sich auf eine Kippstelle zu. Es gerät nun bewußt in den Bereich der Möglichkeiten, daß man von etwas ergriffen werden könnte, was die eigene Absicht, den eigenen Plan übergreift. Trotzdem bleibt im Ganzen an dieser Stelle die Vorstellung erhalten, den Lauf der Dinge zu überblicken und ihn weitgehend selbst steuern zu können.

V

Meine Damen und Herren ! Der Film "Gefährliche Liebschaften" ist in seiner Originalfassung 112 Minuten lang. Die entscheidende Wende in der Komplexentwicklung fällt überraschender-, oder vielleicht sollte ich sagen, konsequenterweise genau in die Mitte des Films. Sie läßt sich an einer Szene festmachen, die in der 56. Minute zu sehen ist: Es ist die Szene im Großen Salon im Schloß der Madame Rosemonde. Ein Konzert beginnt. Valmont, die Merteuil und die Tourvel sind erstmals zusammen in einem Raum. Im Drehbuch steht: "Valmont blickt Tourvel nach, die, mit zerbrechlichem und erschöpftem Ausdruck, auf einen leeren Sitz zusteuert. Merteuil bemerkt, daß Valmonts Aufmerksamkeit von ihr abgelenkt ist und folgt suchend seinem Blick. Dann schaut sie weg. Tourvel erreicht ihren Stuhl und nimmt Platz. Valmont läßt die Augen nicht von ihr. Merteuil wendet sich ihm wieder zu und es wird ihr deutlich, daß er sich, obwohl neben ihr sitzend, in einer anderen Welt befindet. Verärgert wendet sie sich ab und runzelt die Stirn." Dies sind die ersten

offensichtlichen Anzeichen dafür, daß sich die Allianz zwischen der Marquise und dem Vicomte auflöst.

André BAZIN (1980) schrieb einmal über einen Film: "Man muß an die Kraftreserven großer amerikanischer Autos denken, die es dem Fahrer erlauben, durch einen leichten Druck auf das Gaspedal plötzlich die zum Überholen eines anderen Fahrzeugs nötige Geschwindigkeit zu erreichen." (188) So lassen sich die ersten 56 Minuten der Komplexentwicklung zusammenfassen. Die nun folgenden zweiten 56 Minuten führen direkt in die Konsequenzen der vorherigen Beschleunigung hinein. In ihnen kommt es zu einem Umdrehen des Verhältnisses von Bestimmen und Bestimmt-Werden. Man wird gewahr, daß man sich im unbekümmerten Vordringen in unübersichtlichen Verwicklungen verfangen hat.

Das bisher genossene Gefühl, sich in sicherer Position zu wissen, geht verloren. Valmont scheint zusehends nicht mehr zu wissen was er eigentlich will. Gegenüber seiner Freundin und Verbündeten Merteuil gesteht er ein, von Tourvel in einer Art angezogen zu sein, der gegenüber er selbst 'machtlos' sei. Sein Verhalten der Madame de Tourvel gegenüber ist widersprüchlich. Zwar zeigt er Zeichen einer echten Zuneigung. Doch verletzt er sie wiederholt mit den unglaublichsten Gemeinheiten. Dieses Hin und Her deutet daraufhin, daß er nicht mehr Herr seines Tuns ist. Der Merteuil scheint es nicht anders zu gehen. So sehr sie - angesichts der Verwirrung ihres Freundes - auch bemüht ist, ihr überlegenes Lächeln nicht sterben zu lassen, so wird doch allmählich unübersehbar, daß sie sich von Valmont gekränkt erfährt und beginnt, auf Rache zu sinnen. Das so erregende und widersprechende Bündnis zwischen den Verführern zerbricht.

Das Filmserleben gerät auf diese Weise zusehends in eine Verfassung, die es nicht mehr erlaubt, sich als Zentrum des Geschehens zu erfahren. Hatte es sich anfangs sein eigenes Betrieben- und Bestimmt-Werden noch verheimlichen können, so bewegt es sich jetzt auf ein Getrieben-Werden zu, das es kaum noch zu steuern vermag. Die Dominanz des Bestimmens über das Bestimmt-Werden löst sich endgültig auf. Und das ist nicht alles. Außerdem wird deutlich, daß die leichtfertige Bemächtigung anderer Menschen schmerzhaft Folgen hat. Ein hysterisches Lachen Céciles, die feuchten, leidenden Augen der Tourvel halten die Auswirkungen des rücksichtslosen Tuns vor Augen. Die Folgen der genossenen Bemächtigung beginnen zu irreversiblen Zerstörungen anzuwachsen und machen als solche betroffen. Die Entwicklung des Geschehens scheint in eine Einbahnstraße geraten zu sein, aus der es keine Umkehr mehr gibt. Nachdem man in der ersten Hälfte des Films den Spielraum des freien Bestimmens ausgekostet hatte, muß man nun erkennen, daß man auf dem Weg so manches unwiederbringlich zerstört hat. Regungen von Mitleid, Bedauern und Schuld machen sich bemerkbar.

Nach dieser Wende wird es möglich, die Komplexentwicklung im Ganzen zu überschauen. Anfangs war das bewegende Problem von Bestimmen und Bestimmt-Werden in einer 'selbstbestimmten' Einheit ausgesöhnt. Das Gewicht lag auf der aktiven Seite des Komplexes, die Machbarkeiten und Möglichkeiten waren betont. Es sah so aus, als ließe sich vieles erreichen und beeinflussen, ohne daß man sich dabei selbst einer Beeinflussung oder Begrenzung zu unterwerfen hätte. Mit dem Bruch zwischen der Marquise de Merteuil und Valmont werden plötzlich die Verwicklungen spürbar, die sich inzwischen hergestellt haben. Erst jetzt beginnt man zu erfahren, wie wenig man selbst die Fäden in der Hand hat, wie sehr man von Zusammenhängen gesteuert wird, die sich nur beschränkt beeinflussen lassen.

Das deutsche Wort 'verwickeln' hat sowohl eine aktive und als auch eine passive Bedeutung. Es wird einerseits im Sinne von einwickeln, umwickeln und, etwas weiter auch, von eindringen in einen anderen Bereich gebraucht. Andererseits bezeichnet es ein Sich-Verstricken, ein Gebunden-Werden, also Vorgänge der Einschränkung von Verfügungsgewalt. *Es bietet sich an, die Verlaufsgestalt des beschriebenen Filmserlebens - also die Komplexentwicklung im Ganzen - als eine zunehmende Verwicklung in übergreifende Wirkungen und Unausweichlichkeiten, als ein Verwik-*

kelt-Werden zu bezeichnen. Die aktive Bedeutung von Verwicklung verwirklicht sich in dem Spaß, die Möglichkeiten der Bemächtigung auszukosten. Die passive Seite wird zunächst nicht erfahren, ist aber doch wirksam und fällt nach der Wende umso deutlicher auf das Filmerleben zurück.

Meine Damen und Herren! FREUD vertrat in der ersten Zeit (1896), als er sich mit der Frage der Ätiologie der Neurosen beschäftigte, die Auffassung, diese rührten von realen sexuellen Mißbräuchen in der Kindheit her. Die jeweiligen Umstände der frühen Verführung durch Erwachsene - so meinte er - entscheiden über den besonderen Typus von Neurose, der später anzutreffen ist. Er kam zu dieser Theorie, indem er einfach der großen Anzahl von Patienten glaubte, die ihm empört erzählten, sie seien in ihrer Kindheit Opfer einer traumatischen Verführung geworden. Einige Jahre später (1898) revidierte FREUD diese Theorie jedoch schon wieder. Er war inzwischen zu der Überzeugung gekommen, daß die Erzählungen seiner Patienten nicht den realen Vorgängen entsprachen. Mit seiner Theorie war er den Geschichten der Leute aufgesessen. Er hatte nicht bemerkt, daß es sich um nachträgliche Bearbeitungen handelte, um Erinnerungstäuschungen, und nicht um reale Erlebnisse. FREUD vertrat nun die Auffassung, vom Kind real erlittene Verführungen seien nicht die Regel. Demgegenüber stellte er fest, daß es schon im frühen Alter zu aktiven, spontanen Äußerungen von Sexualität bei allen Kindern kommt. Zu dieser, schließlich um den Ödipuskomplex organisierten, infantilen Sexualität, gehört, daß die primären Objekte in Vorstellungen und Phantasien einbezogen werden, die einen sexuellen Inhalt haben. Die Neurotiker sind in ihrer Kindheit also nicht verführt worden. Sondern in ihren Symptomen leben die unbewältigten Verführungsphantasien weiter, die sie selbst aktiv gestalteten. Später haben sie sich von diesem ihrem Verwickelt-Sein distanziert und ihre eigenen Produktionen zu einem, an ihnen ausgeübten, Unrecht der Anderen umgedichtet.

Dieser Exkurs zu der FREUDSchen Theorie von Verführung rollt den Komplex der Verwicklung von einer anderen Seite her auf als der Film "Gefährliche Liebschaften". Die Patienten wollten FREUD das Bild vermitteln, sie seien hilflose Opfer von Übergriffen geworden, sie seien gegen ihren Willen eingewickelt worden. Indem FREUD diesen Schilderungen nicht aufsaß, machte er ihnen deutlich, daß sie selbst es waren, die andere Menschen - wenn auch in der Phantasie, dafür aber mit nicht minder ernsten Folgen - in Verführungen verwickelten. So gesehen mußten sie mit Betroffenheit erkennen, daß sie in einem viel tieferen Sinne in die von ihnen geschilderten Zusammenhänge verwickelt waren, als sie vorgaben und als sie selbst ahnten. Sie selbst waren die Schöpfer der an ihnen ausgeführten Taten.

Die abgegebene Täterschaft fiel auf sie selbst zurück. Der Film "Gefährliche Liebschaften" verspricht zu Beginn die Partizipation an erotischen Abenteuern mit der Aussicht, dabei selbst nicht in Folgen und Unverfügbarkeiten verwickelt zu werden. Er verspricht ein Durchkommen ohne Verwandlung. Ebenso wie FREUDS Patienten müssen aber auch die Zuschauer schließlich erfahren, daß das eigene Verwickelt-Sein in die erregenden Gestaltungen weder zu vermeiden noch aufzulösen ist.

Lassen Sie mich an dieser Stelle noch einmal auf JUNG zurückkommen. Er sieht in dem Wunsch, sich aus Verwicklungen heraushalten zu wollen, eine lebensfeindliche Absicht. Ein Unberührtsein von Abhängigkeiten, übergreifenden Wirkungen und Folgen - wie es die Ausgangsgestalt der Komplexentwicklung verspricht - fällt nicht mit der ganzen Wirklichkeit zusammen.

Das einseitige Betonen der Machbarkeit muß notwendig scheitern, da zugleich immer Notwendigkeiten wirksam sind, die die eigene Position zu einem schwankenden Punkt im ausgedehnten Lebensgetriebe schrumpfen lassen. JUNG schreibt: "Im Bewußtsein sind wir unsere eigenen Herren; wir sind anscheinend die 'Faktoren' selber. Schreiten wir aber durch das Tor des Schattens, so werden wir mit Schrecken inne, daß wir Objekte von Faktoren sind." (1934, 95f)

Es steht noch aus, den letzten Abschnitt der Komplexentwicklung zu beschreiben. Die grausame Trennung Valmonts von Madame deTourvel, bei der er gegen ihre Fragen und Einwände stereotyp an der Formulierung festhält "Dagegen bin ich machtlos!" (In der Originalfassung: "It's beyond my control!"), der heftige Streit zwischen ihm und der Marquise, der in eine offene 'Kriegserklärung' mündet, das Duell mit Danceny, der Tod Valmonts und Tourvels, schließlich der Anfall von Wahnsinn der großen Intrigantin - alles dies geht jetzt in bedrängender Weise nahe. In einem hektischen Rhythmus schwingt das Filmerleben zwischen impulsiven Versuchen, auf das rasende Geschehen Einfluß zu nehmen einerseits und steuerlosem Mitgerissen-Werden andererseits, hin und her. Nichts ist erhalten geblieben von der anfangs so souveränen Annäherung an das erregende Feuer, die Gefahren der Liebschaften. Es ist, als habe nun endgültig ein sich selbst steuerndes Getriebe die Führung übernommen, das unausweichlich auf ein zerstörerisches Ende zutreibt.

Als Zuschauer steht man vor der Wahl, sich entweder abwertend dagegen zu stemmen oder sich den Unausweichlichkeiten der weiteren Ereignisse zu überlassen.

Die Ausgangsposition hat sich damit vollends umgekehrt. Tiefgehende Verstrickungen haben die anfängliche scheinbar unberührbare Selbstbestimmung abgelöst. Die Zuschauer sind meist tief betroffen. Viele glauben, sich nach dem Abspann nicht erheben zu können. Sie bleiben sitzen, um das Aufgewühlt-Sein abklingen zu lassen. Andere reagieren empört, sie werten den Film im Ganzen ab oder schimpfen auf die skrupellosen Verführer.

Damit komme ich zum Schluß und kehre zugleich an den Anfang meiner Vorlesung zurück. Ich hatte ihnen in Aussicht gestellt, daß diese nachträgliche Empörung aus der Beschreibung der gesamten Komplexentwicklung verständlich würde. Ich meine, mit dem Ärger der Zuschauer gegenüber Valmont verhält es sich ähnlich wie mit der Empörung von FREUDs Patienten gegenüber ihren vermeintlichen Verführern. Nach anfänglichem Spaß an der Bemächtigung, die der Film ihnen eröffnete, finden sich die Zuschauer schließlich tief betroffen und berührt wieder. In dem Gefühl, verführt worden zu sein, und der Empörung darüber verbergen sie sich, daß sie es selbst waren, die sich in diese Situation gebracht haben. Sie sind den Versprechungen des souveränen Abenteurers gefolgt, sie haben die Führung dabei abgegeben, sie haben gerufen 'Mach schneller!'. Der Ärger, der so häufig nach dem Film zu beobachten ist, soll das eigene aktive Verwickelt-Sein in den Gang der Ereignisse übertönen, das von allem Anfang an gegeben ist.

Literatur

- ADLER, A. (1928): Über den nervösen Charakter. Frankfurt/M 1972
- BAZIN, A. (1980): Orson Welles. Wetzlar
- DOLLARD, I., DOOB, L.W., MILLER, N.E., MOWRER, O.H. & SEARS, R.R. (1939): Frustration and aggression. New Haven
- FREUD, S. (1896): Zur Ätiologie der Hysterie. GW I, London 1940ff
- (1898): Die Sexualität in der Ätiologie der Neurosen. GW I, London 1940ff
- (1908): Über infantile Sexualtheorien. GW VII, London 1940ff
- HAMPTON, C. (1989): Dangerous Liaisons: The Film. London
- HICKETHIER, K., WINKLER, H. (Hg.) (1990): Filmwahrnehmung. Berlin
- JUNG, C.G. (1906): Experimentelle Untersuchungen. Ges. Werke, 2. Band. Olten 1979
- (1934): Über die Archetypen des kollektiven Unbewußten. Grundwerk Band 2. Olten 1984
- NOLL BRINCKMANN, Chr. (1989): Die filmische Urszene und der Film 'Die Urszene'. In: RUHS, A./RIFF, B./SCHLEMMER, G. (Hg.) (1989): Das Unbewußte sehen. Texte zu Psychoanalyse Film Kino. Wien
- OHLER, P. (1990): Kognitive Theorie der Filmwahrnehmung: der Informationsverarbeitungsansatz. In: HICKETHIER, K., WINKLER, H. (Hg.) a.a.O.

SALBER, W. (1960): Zur Psychologie des Filmerlebens. Jb. Ästhetik, Bd. V, H.S, 1961
WUSS, P. (1990): Filmische Wahrnehmung und Vorwissen des Zuschauers. Zur Nutzung eines Modells kognitiver Invariantenbildung bei der Filmanalyse. In: HICKETHIER, K. a.a.O.