Gloria Dahl

Vom Mythos der Unverwundbarkeit – das aktuelle paranoide Szenario im Film

(aus: Fitzek, H., Ley, M. (Hg.) Alltag im Aufbruch. Gießen 2003)

Will man psychologisch erforschen, was uns heute in unserem Alltag bewegt und daran Entwicklungstendenzen der Gegenwartskultur aufzeigen, so eignet sich der Film in besonderer Weise als Medium. Morphologische Medienpsychologie basiert darauf, dass Seelisches stets nur in anderem, in Medien im weitesten Sinne, „existiert". Dies impliziert einerseits, dass Aussagen über Film-Wirkung nur auf dem Hintergrund allgemeiner seelischer Wirkungszusammenhänge getroffen werden können. Andererseits erscheinen alle möglichen Formen von Medien als Ausdrucksmittel und Spiegel universaler Prozesse.

In dramatischen Bildern, in denen sich paradoxe seelische Grundverhältnisse in der Zeit entfalten, lebt der Film – er fasst diese Bilder, die auch unser Leben strukturieren, in eine prägnante und gesteigerte Gestalt. Die Kunst des Films liegt u. a. darin begründet, dass selbstverständliche Alltags-Wirksamkeiten leichter beschaubar werden, wenn wir im Kinosaal, wie im Traum, der Notwendigkeit des Handelns enthoben sind. Wir sind sowohl mittendrin im Filmgeschehen als auch in beobachtender Distanz. Diese besondere Verfassung eröffnet einen Raum, in dem fundamentale seelische Konstellationen in ihrer ganzen Spielbreite ausgelotet werden können. Filme, denen dies gelingt, bringen uns eindrucksvoll in verschiedenen Wendungen nahe, wie in unserem Alltag, dem bewussten Wissen entzogen, spannungsvolle Komplexe am Werk sind. Ein solcher Prozess wird nicht unbedingt in jedem Fall beim Betrachten eines Films angestoßen. *The Matrix Reloaded* (Andy u. Larry Wachowski, USA 2003) z. B. zerfällt im Gegensatz zum Vorgängerfilm *The Matrix* (Andy u. Larry Wachowski, USA 1999) in Fragmente und entwickelt keinen über die Dauer des ganzen Films tragenden seelischen roten Faden. Im Rahmen einer Filmanalyse wird untersucht, ob eine derartige Komplexentwicklung zustande kommt und welche psychischen Grundprobleme darin bewegt werden. Die Wendungen des Filmerlebensprozesses nachbildend, bricht man, ähnlich wie bei einer Traumdeutung, den manifesten Filminhalt auf, indem die Filmerzählung mit den Erlebensprozessen der Zuschauer in Austausch gebracht wird. Oft zeigt sich dabei in überraschender Weise, dass ganz anderes im Spiel ist, als Programmankündigungen und Filmkritiken verheißen.

Im Folgenden werden komprimierte psychologische Analysen von Filmen vorgestellt, die 2002/2003 im Kino zu sehen waren. *Minority Report*, der im Zentrum der Analyse steht, wird prototypisch für eine Sorte aktueller Filmwerke angeführt, die paranoide Welten skizzieren, in denen Unentrinnbarkeit und beängstigend-erregende Täter-Opfer-Drehungen in packender Weise belebt werden. Die Komplexentwicklung von vier weiteren Filmen wird in gröberen Zügen so beschrieben, dass strukturelle Übereinstimmungen kenntlich werden. In den untersuchten Filmerlebensprozessen findet die aktuelle Bedrohungssituation einen Niederschlag, in der Existenzängste aufgrund terroristischer Akte ungekannten Ausmaßes und wirtschaftliche Krisen beunruhigen und die Frage nach einem Halt in der Welt zuspitzen.

Minority Report

Minority Report (USA 2002) ist ein Science-Fiction-Thriller, in dem John Anderton, gespielt von Tom Cruise, im Jahre 2054 in Washington als Chef von Pre-Crime Morde vor ihrer Ausführung vereiteln soll. Drei Pre-Cogs (Cogs ist von cognition abgeleitet), Wesen mit hellseherischen Fähigkeiten, die in einer Flüssigkeit schwimmend dahindämmern, sehen die Verbrechen voraus. Mit Hilfe modernster Technologie gelingt es Anderton, über das Medium dieser Pre-Cogs Bilder von Geschehensabläufen wahrzunehmen, die sich in der Zukunft

entfalten würden. Seine Aufgabe besteht darin, diese Bilder in einen sinnvollen Entwicklungs-Zusammenhang zu stellen und zu rekonstruieren, an welchem Ort die mörderische Handlung stattfinden würde, wenn er nicht vorher eingriffe. Die festgenommenen verhinderten Täter werden dann in einem komaähnlichen Zustand in Röhren konserviert; Drogen suggerieren ihnen ein friedliches wunschloses Glück. Dieses Präventionsprogramm, das Anderton engagiert umsetzt, ist nicht unumstritten. Ein Vertreter der Justiz macht sich unbeliebt, indem er die Fortsetzung des Programms infrage stellt und Nachforschungen betreibt. Als Anderton selbst als zukünftiger Mörder ins Visier der Fahnder gerät, wandelt er sich vom Jäger zum Gejagten. Innerhalb einer Frist von 36 Stunden, bevor die prophezeite Tat sich vollziehen würde, muss er beweisen, dass er unschuldig und das perfekte System fehlbar ist. Im „Minority Report" sind die Lücken des Programms registriert. Diesen Geheim-Bericht muss Anderton finden und publik machen, um zu verhindern, dass er wie andere potentielle Mörder vor ihm in einen Dauerschlaf versetzt wird.

Soweit die Rahmenhandlung. In Vorankündigungen wird der Fokus auf die rasanten Actionszenen in dem futuristischen Setting einer schönen neuen Welt gelegt, für das sündhaft teure Unikate extravaganter Autos in Rekordzeit entworfen und gebaut wurden. Trailer zeigen Tom Cruise in atemberaubenden Stunts in diesem virtuellen Ambiente. Von immensen Herstellungskosten für die aufwendige Produktion ist die Rede, die durch unübersehbare Schleichwerbung für Großfirmen teilfinanziert werden mussten. Diese werbewirksamen Anpreisungen treffen nicht den psychologischen Kern des Films, der sich erst durch eine filmpsychologische Analyse erschließt. Spielbergs Stellungnahme gibt einen ersten Hinweis auf das zentrale seelische Grundproblem, das der Film mit Leben füllt: Es heißt, die Angst, dass Zukunftstechnologien uns unserer persönlichen Freiheiten berauben, habe ihn zu diesem Projekt inspiriert.

Eingestimmt mit allerlei durch die Werbekampagne genährten Vorbehalten, will man sich zunächst nur reserviert auf den Film einlassen. Das Filmerleben ist gekennzeichnet durch wiederholte Versuche, sich das Ganze aus der Distanz zu betrachten (wenn man sich z.B. über das Product-Placement mokiert oder die Stunts und technischen Mätzchen kritisiert), und einem Verwickeltsein mehr oder weniger wider Willen. Erste rätselhafte Bilder, in denen Küsse, Schere, Blut und Bett montiert sind, setzen gleich ein detektivisches Rekonstruieren in Gang, das in Andertons Tätigkeit in einem spiralförmigen Bau vor einem gläsernen Bildschirm fortgeführt wird. In Anlehnung an Kubriks *Odyssee 2001* dirigiert Anderton zu klassischer Musik die Bilder, die von den Pre-Cogs projiziert werden, und komponiert sie zu einem schlüssigen Nacheinander. Da ist man schon mittendrin.

Zwei durch spiralförmige Röhren fallende Holzbälle geben die Namen von Opfer und Täter preis. Das Pre-Crime-Programm trägt bereits erste Früchte – vorsätzlichen Mord und Selbstmord gibt es nicht mehr, nur noch Spontantaten gilt es zu verhindern. Mit John Andertons Team wird man gleich selbst tätig auf der Suche nach dem Tatort. Ein sich drehender Gartensprenkler, ein angestoßenes Plattform-Karussel und eine in der eifersüchtigen Wut des potentiellen Mörders, der seine Ehefrau in flagranti erwischt, offen gelassene Tür weisen den Weg. Spotlichtartig erzählen die den Menschen anzusehenden Affekte das ganze Drama. Als Zuschauer nimmt man mehrere Momente des Zögerns oder von Wendepunkten wahr – hätte die Ehefrau dem Angebot des Mannes zugestimmt, ausnahmsweise mal zu Hause zu bleiben, so dass das vereinbarte Treffen mit dem Liebhaber unmöglich geworden wäre, hätte das Ganze einen anderen Verlauf genommen. Man ertappt sich dabei, wie man selbst als Verhinderer einer Tat mitspielt. Der Prophezeiung halb misstrauend, nimmt man Entwicklungen des Films – können sich Orakel irren? – vorweg. Zugleich erscheint die Verzweiflung des bieder wirkenden Ehemanns nachvollziehbar – so weit wäre man selbst in dieser Lage vielleicht auch nicht von seiner Raserei entfernt. Dass der Beinahe-Mörder ohne seine Brille hilflos ist, scheint sein blindes Agieren zu symbolisieren. Wie schuldhaft ist sein Tun? Das verzweifelte Wehren gegen das Aufsetzen kopfhörerartiger „Handschellen" bei der Festnahme macht diese zum Folterinstrument. Erlebensmäßig löst sich das säuberliche Sortieren von Täter und Opfer mittels andersfarbiger Kugeln bereits auf. Dazu trägt auch das

martialisch anmutende Auftreten der herbei fliegenden Cops bei – deren technisch perfekter Ausrüstung kann man nichts entgegensetzen. Es erscheint wie ein Kampf von David gegen Goliath. Was sich hier andeutet, setzt die Film-Story in der Drehung John Andertons vom Ermittler zum Verfolgten um und spitzt es dramatisch zu.

Schlaflos treibt dieser sich nachts verbotenerweise in dunklen Gassen der Unterwelt herum und trifft einen finsteren Dealer mit leeren Augenhöhlen. Dieser spricht davon, dass der Einäugige unter den Blinden König sei. Dass Anderton sich mittels der Droge mit dem viel sagenden Namen „Clarity“ und durch das Aufrufen von Erinnerungs-Dateien an seine geschiedene Frau und seinen vermissten Sohn betäuben muss, lässt ihn als einsamen Menschen erscheinen, der über einen großen Verlust nicht hinwegkommt. In diesen tagtraumähnlichen Sequenzen vergewissert er sich der Liebe seiner Familie und sucht sie festzuhalten. Einen Augenblick scheint es so, als fände ein gegenwärtiger Austausch mit diesen Personen statt, doch Anderton betet wohl nur die in und auswendig gekannten Dialoge mit. Das Flüchtige dieses halluzinatorischen Trostes wird berührend ins Bild gesetzt.

In der Gestalt des Vertreters des Generalstaatsanwalts verkörpert sich der Zweifel am Pre-Crime-System. Darf man jemanden verhaften, der letztlich gar kein Verbrechen begeht, weil man die Entwicklung vorher stoppt? Von einem fundamentalen Paradoxon im Zusammenhang mit Vorbestimmung ist die Rede. In der Frage, ob die Pre-Cogs fehlbar sind, wird dies zum Ausdruck gebracht. Im so genannten „Tempel“ schweben diese als Götter verehrten Wahrsager, ein weibliches Orakel und männliche Zwillings-Seher, in einer Art Ursuppe - sie dürfen nicht zu wach sein, aber auch nicht in einen zu tiefen Schlaf fallen. Ein fürsorglicher Wärter sorgt für einen optimalen Hormonpegel, in dem die 3 Wesen keine Schmerzen empfinden. Als Anderton eines von ihnen zu wecken versucht, packt dieses ihn erschreckend plötzlich und fragt eindringlich: „Kannst Du es sehen?“ In der Vision wird eine Frau ermordet und Anderton erschießt einen ihm unbekannten Mann.

Die Flucht beginnt. Anderton spricht im Folgenden mehrmals den Satz „Es läuft doch jeder weg!“ und bricht wiederholt trickreich aus engen Räumen aus: Aus einem Fahrstuhl, aus einem sich in festen Bahnen fortbewegenden Auto, aus der Einkesselung durch seine Kollegen. Und er überlebt sogar die horrormäßige Bedrohung durch Maschinen bei der Fließbandproduktion eines Wagens. Man genießt die z. T. witzigen Triumphe, die jedoch nicht von langer Dauer sind. Unmöglich scheint es, den überall präsenten Augen-Scannern, die jeden identifizieren, einen in Bahnen und Geschäften namentlich begrüßen und auf seine vergangenen Einkäufe ansprechen, zu entrinnen. Aktualisierte bewegte Fahndungsbilder verstärken den Eindruck einer Big-Brother-Welt, die kein Schlupfloch zulässt. Die Einblendung der ablaufenden Frist bis zum Vollzug des Mords vermittelt, wie es immer enger wird.

In dem verwunschenen Garten einer alten Fee-Hexe Dr. Hineman, die als Genforscherin das Pre-Crime-Konzept mit entworfen hatte, kommt das Erleben kurzzeitig beim Aufbrühen eines Tees zur Ruhe. Anderton musste zuerst eine Mauer und eine giftige Schlingpflanzenhecke überwinden, die ihm einen Schnitt am Hals zufügt, bevor er von Dr. Hineman erfährt, dass es „Minority-Reports“ gibt. Sie werden Minderheitenberichte genannt, weil in ihnen die 3 Seher die zukünftige Entwicklung nicht unisono einschätzen. Da diese Uneinheitlichkeit nicht zum perfekten System passt, werden diese Dateien sofort vernichtet. Mit der Warnung, niemandem zu trauen, küsst Dr. Hineman John und verrät ihm, dass es dennoch eine Möglichkeit gibt, diese Berichte einzusehen. Agatha, der weibliche Pre-Cog, die genetisch mutierte Tochter einer drogensüchtigen Frau, trägt den Minority-Report in sich.

Anderton unterzieht sich in einer gruseligen Atmosphäre einer Augenoperation, um die allgegenwärtigen Scanner zu überlisten. Er darf 12 Stunden lang die Augen nicht öffnen, sonst droht ihm Blindheit. Bilder der Entführung seines Sohnes, während sie im Schwimmbad um die Wette tauchten, verfolgen ihn im Fieberwahn. Wendige spinnenartige Ortungsmaschinen, die ihn suchen, bewirken im ganzen Haus einen kurzzeitigen Stopp jeglicher alltäglicher Aktivitäten – die Menschen halten beim Streiten und beim Liebesspiel inne, um

sich zur Identifizierung in die Augen sehen zu lassen und dann sofort mit ihren Handlungen fortzufahren. Von diesen Spiders umzingelt, taucht Anderton in eine Eiswasserwanne, die seine Körpertemperatur so herabsetzt, dass er unsichtbar für die Roboter wird. Eine aufsteigende Luftblase verrät ihn jedoch und er muss ein Auge vor Ablauf der Frist öffnen, um sich scannen zu lassen.

Seine alten Augen, die er zum Betreten des „Tempels“ einsetzt, und eine Spritze, die sein Gesicht unter höllischen Schmerzen unerkennbar aufquellen lässt, helfen ihm, Agatha zu entführen. Er trägt die Bemitleidenswerte, die einen Entzug von den Glücksdrogen erleidet und zugleich langsam wieder von Leben erfüllt wird, auf der Flucht mit sich. Beide verschmelzen zeitweise zu einem janusköpfigen Wesen. In einem virtuellen Vergnügungspark werden Träume von Grandiosität und Todeswünsche dem verhassten Chef gegenüber in der Vorstellung erfüllt – so wirkt sich das Pre-Crime Projekt inzwischen aus. Agathas Blick in die Zukunft zwingt Anderton mehrmals, trotz seiner Eile zu warten, um die Verfolger in die Irre zu führen, z.B. indem sie sich hinter einem Ballonverkäufer oder unter einem Schirm verstecken.

Am vorausgesehenen Tatort begegnet Anderton dem vermeintlichen Entführer seines Sohnes, den er, von Schmerz überwältigt, in seiner Rachsucht töten will, doch überwindet er diesen Impuls und entschließt sich schweren Herzens, den Mann der Justiz zu übergeben. Das „Opfer“ fleht ihn an, ihn umzubringen, nur so könne seine Familie von der versprochenen Prämie für diesen Auftritt profitieren. In einer Rangelei löst sich ein Schuss und der Mann fällt, wie in der Prophezeiung gesehen, tot durch das Fenster. Die kurz genährte Hoffnung, Anderton setze aus freiem Willen den Zwang der Weissagung außer Kraft, wird enttäuscht – die Tat ließ sich doch nicht aufhalten, auch wenn sie schuldlos geschah. Agatha, die eindringlich auf die Wahlmöglichkeit beim Handeln verweist, leidet bei dem Geschehen in erschütternder Weise mit.

Der Vertreter der Justiz, der bisher als penetranter Schnüffler und Störer erlebt wurde, entwickelt sich nun überraschenderweise zum möglichen Retter. Er wittert, dass Anderton einem Komplott zum Opfer gefallen ist, und offenbart dies dem Pre-Crime-Direktor Lamar Burgess, gespielt von Max von Sydow. Fassungslos nimmt man wahr, wie der als väterlicher Freund Andertons erschienene Chef diesen Hoffnungsträger kaltblütig erschießt.

Da Lara, Andertons Ex-Ehefrau, dem heuchlerischen Verräter Burgess, der sie umwirbt, vertraut und ihn sogar um Hilfe bittet, fürchtet man Andertons Verhaftung, als er bei ihr Zuflucht sucht. Er wird, wie befürchtet, in dem Moment gefasst und wie die anderen potentiellen Mörder kaltgestellt, als Agatha den gerührten Eltern Zukunftsvisionen ihres Sohnes enthüllt, die sich jedoch als Phantasien entpuppen. Sie spürt die Liebe in dem Haus, aber kann ihnen nicht sagen, ob ihr Kind noch lebt. Auch ihre eigene Herkunft und der Mord an ihrer Mutter werden nun nach und nach aufgedeckt. Diese hatte ihre Tochter aufgespürt und wollte sie wiederhaben, was das Pre-Crime-System gefährdete, so dass Burgess sie beseitigte, indem er das Programm mittels Echo-Projektion austrickste.

Vor einem großen Fest zur Feier von Pre-Crime Direktor Burgess entlarvt Lara diesen als Mörder, der sich daraufhin vor Schreck mit einer Anstecknadel in den Finger sticht. Bevor er Lara etwas antun kann, wird er - man atmet auf - zu den Feierlichkeiten gerufen. Auf einen Monitor werden in den Festsaal die Bilder des Mordes an Agathas Mutter projiziert. Öffentlich als Täter überführt, flieht Burgess und wird von Anderton, den Lara befreite, gestellt. In dem Dilemma, sein Projekt ad absurdum zu führen, wenn einer von beiden bei dem Duell umkäme, da die Tat nicht vorhergesehen und vereitelt würde, erschießt Burgess, von Anderton an seine Möglichkeit, frei zu entscheiden, gemahnt, sich selbst. Das Dilemma scheint gelöst, wenn Täter und Opfer eins sind.

Die Schlussbilder eines wieder liebend vereinten Paares in Erwartung eines Kindes - Anderton streichelt den Bauch seiner schwangeren Frau - und der freigelassenen, in einer

ländlichen Idylle, weitab von der Zivilisation, friedlich lebenden Pre-Cogs, werden zwiespältig erlebt. Das scheint zu schön, um wahr zu sein. Kann der erwartete Sprössling die Trauer um den Sohn vergessen machen? Und wird den Sehern nicht eine Isolationshaft als Hochbegabtenförderung verkauft? Man traut den Rundungen nicht. Ein Unbehagen bleibt zurück.

Morphologische Märchenanalyse bei der Untersuchung von Filmerlebens – Werken

Die Wirksamkeit von Filmen wird in der morphologischen Psychologie von der Dynamik seelischer Grundverhältnisse, von der die Märchen handeln, her verstanden. Diese werden auch herangezogen, um psychotherapeutische Prozesse, Träume, die Geschichte der Kulturen, Alltagsproduktionen, Werke und Prozesse in der Marktforschung, in der Unternehmensberatung und in der Supervision von Institutionen sowie das Erleben von Literatur und Kunst zu analysieren und zu behandeln.

Auf der Suche nach dem das jeweilige Erleben ausgestaltenden konstruktiven Märchenbild geben materiale Qualitäten einen ersten Anhalt. Im Filmerlebensprozess fallen vor allem Zustände ins Auge, die sich zwischen Wachsein, Schlaf und Tod bewegen. Überwachsein kann als permanente Habachtstellung spürbar werden, weil von allen Seiten Gefahr drohe (als paranoides „Traue keinem!“), oder als ruckartiges Aufschrecken – leibhaftig wird dies, als Agatha Anderton packt und als Burgess den Justizbeamten erschießt. Der Sog von Tagträumen als Übergangszustand wird erlebbar, indem *Minority Report* solche Verfassungen in ihrer fließenden/zerfließenden und alles überwuchernden Qualität versinnlicht. Die Flucht in Phantasien setzt das Korrektiv der Realitätsprüfung außer Kraft - man wird mit geschlossenen Augen gleichsam „blind“ für Relativierungen der Wirklichkeit. Verlockend erscheint daran, dass man glaubt, nicht mehr gepackt, nicht identifiziert werden zu können.

Das Versprechen, Schmerz und Angst, sogar den Tod, zu überwinden, indem man sich mit einer schützenden, andere abwehrenden Hecke giftiger Lianen umgibt, friert jedoch zugleich Entwicklung ein. Man verliert sich im ewigen Augenblick, wenn man alles im „Kurz Davor“, vor dem Tätigwerden halten will. Der seelisch sehr aufwendige Stillstand eines solchen Dazwischens – in *Minority Report* ruht zeitweise alles, bei der Sexualität, beim Streiten, vor dem Mord – lässt sich nicht dauerhaft halten. Im Pre-Crime-Experiment wird dies auf paradoxe Weise als Eingriff ins Schicksal Programm – perfekte Kontrolle fordert gleichsam Fehler im System heraus, die Entwicklung wieder eine Chance geben. Dabei kann es hilfreich sein, abzuwarten, statt vorzupreschen, bis die Zeit reif ist - bis 100 Jahre verstrichen sind.

Die Dornröschen-Konstruktion

Der Austausch mit dem Märchen von *Dornröschen* soll nun strukturelle Züge des Filmerlebens transparent machen. In Mythen und Märchen werden tragende seelische Konstellationen bildhaft auserzählt, die unser Alltagsleben figurieren.

Die Märchen-Erzählung

Die Erzählung des Märchens handelt von einem kinderlosen Königspaar, dem ein Frosch, der aus dem Wasser an Land kriecht, die Geburt des ersehnten Kindes prophezeit. In großer Freude über die Geburt des Töchterchens wird ein Fest veranstaltet, zu dem auch die weisen Frauen eingeladen werden. Da nur 12 goldene Teller vorhanden sind, muss die dreizehnte Fee daheim bleiben. Nachdem elf von ihnen das Kind mit allem, was auf der Welt zu wünschen ist, beschenkt haben, spricht die rachsüchtige Dreizehnte, die uneingeladen auf dem Fest erscheint, einen Todeswunsch aus: Die Königstochter soll sich im fünfzehnten

Jahr an einer Spindel stechen und tot hinfallen. Da die Zwölfte ihren Spruch noch nicht getan hat, mildert diese den bösen Fluch in einen 100 jährigen Schlaf ab. Der König lässt daraufhin alle Spindeln verbrennen. Am 15. Geburtstag streunt das Mädchen, das allein im Schloss zurückgelassen ist, neugierig durch alle Kammern, steigt eine Wendeltreppe hinauf und entdeckt eine alte spinnende Frau. Als es auch spinnen will und sich in den Finger sticht, geht der Zauberspruch in Erfüllung. Es fällt in einen tiefen Schlaf und das ganze Schloss mit ihm; auch die Fliegen an der Wand, das Feuer auf dem Herd und der Koch, der den Küchenjungen an den Haaren ziehen wollte, schlafen ein, der Wind legt sich und kein Blättchen regt sich mehr. Eine hohe Dornenecke beginnt zu wachsen. Königssöhne, welche durch die Hecke zum Dornröschen dringen wollen, bleiben in den Dornen hängen, die so fest zusammenhalten, als hätten sie Hände, so dass die Königssöhne sich nicht wieder losmachen können und eines jämmerlichen Todes sterben. Als ein Prinz sich trotz Warnung furchtlos der Hecke nähert, sind die 100 Jahre gerade verstrichen. Die Dornen wandeln sich in Blumen, die von selbst einen Weg öffnen und ihn ins Schloss hinein lassen. Als er zu Dornröschen vordringt, kann er ob ihrer Schönheit die Augen nicht abwenden und gibt ihr einen Kuss. Da erwacht sie und mit ihr der ganze Hofstaat. Alle sehen sich mit großen Augen an. Die Pferde rütteln sich, die Jagdhunde springen und wedeln, die Tauben fliegen auf, die Fliegen kriechen weiter, das Feuer flackert, der Braten brutzelt, der Koch gibt dem Jungen eine Ohrfeige, dass er schreit, und die Magd rupft das Huhn fertig. In aller Pracht wird die Hochzeit gefeiert „und sie lebten vergnügt bis an ihr Ende“.

Während des Filmerlebens erschließen sich die tragenden Züge in der Regel nicht auf den ersten Blick - man ist zu sehr involviert, als dass man sich dessen innewerden könne, was da wirksam ist. Auch der Chronologie der Märchenerzählung kann nicht unbedingt gefolgt werden. In *Minority Report* stehen das Fest mit einem ungebetenen Gast und die hoffnungsvolle Erwartung eines Kindes nicht am Anfang, sondern am Ende der Story und leiten eine weitere Drehung des Erlebens ein. Die morphologische Märchenanalyse erschöpft sich nicht in einfachen Übertragungen der Erzählfassung des Märchens, sondern hebt die Struktur des Ganzen heraus, die in den sinnlichen Qualitäten des Märchens ihre typische Gestalt gewinnt. Interpretationen, die nach dem Schema von Symboldeutungen vorgehen oder in den Märchen direkte Anleitungen zur Krisenbewältigung sehen, indem sie z.B. *Dornröschen* als pubertäre Problematik und erstes Experimentieren mit Sexualität versimplifizieren, verkürzen den Sinngehalt der Märchenbilder, der nicht so offen zutage liegt, wie diese Deutungen glauben machen.

Dreh- und Angelpunkt der morphologischen Märchenanalyse ist das für jede Märchen-Figuration typische Verwandlungsproblem. Das Märchen *Dornröschen* bringt das paradoxe Grundverhältnis von D e t e r m i n a t i o n u n d F r e i h e i t in materialen Bildern in Entwicklung[1]. Es vermittelt die Erfahrung, dass wir vielem ausgeliefert sind, das wir nicht in der Hand haben, und dass wir dennoch versuchen, dem Schicksal zu trotzen und den Zwang von Vorbestimmtem aufzulösen. Kann man aus festen Bahnen ausbrechen, wie dies Anderton immer wieder sinnfällig, z. B. beim Herausklettern aus dem in vorgegebenen Geleisen sich bewegenden Wagen, probiert? Es reizt uns, Grenzen zu überschreiten und damit zu experimentieren, um unsere Macht zu erproben. Vermag ein Einzelner das Globale herauszufordern, indem er ein omnipotentes Auge überlistet? Vorhersagen und Setzungen werden Alternativen gegenübergestellt, um zu beweisen, dass immer eine Wahl bleibt. Kann nicht sogar dem Tod, als äußerstes Fatum, seine Wucht genommen werden, indem man ihn zum Schlaf abmildert? Oder gibt es doch Grenzen eines Spielraums, ein von Fall zu Fall neu auszuhandelndes Maß zwischen Fremd- und Selbstbestimmung? Diesen Konflikt führt *Minority Report* bewegend vor Augen. In Lebensgeschichten, die die Wirklichkeit nach diesem Märchenbild auslegen, kann dies als Besessenheit, sich als omnipotenter Regisseur zu verstehen, zum Ausdruck kommen. Tagträumereien eignen sich insofern besonders dazu, weil man darin eher Herr des Geschehens ist als im realen Leben, das öfter einen Strich durch die Rechnung macht, als einem lieb ist.

Schmerzvolle Stiche lassen sich dennoch nicht ganz ausklammern, so sehr man auch bemüht sein mag, alle Spindeln auszurotten. Fallgeschichten in der psychotherapeutischen Behandlung, die dieses Märchenbild leben, leiden zuweilen an Panikzuständen, die mit einem Gefühl der Enge in der Brust, Todesängsten und zunehmenden Bewegungseinschränkungen einhergehen. Dies ist paradoxerweise der „Preis“ für den vergeblichen Versuch, in der phobischen Vermeidung alles Beängstigende und Schmerzvolle aus dem Leben auszuschließen. Statt perfekter Kontrolle handelt man sich Unverfügbarkeit ein – die Angst vor der Angst wird zur größeren Qual. Die umfangreichen Sicherheitsmaßnahmen machen paradoxerweise besonders verwundbar. Von all dem handelt der untersuchte Film.

Es zeigt sich, dass der Filmerlebensprozess im Ganzen die Struktur einer Spirale, die in der Wendeltreppe und in dem Spinnrad im Märchen versinnlicht ist, aufweist. Mehrfach werden Kreise und Spiralen im Film auch ins Bild gerückt, u. a. in Form der gläsernen Schicksalsröhren. Am roten Faden der detektivischen Aufklärung wird ein Entwicklungsverlauf bebildert, der ein zeitliches Nacheinander, das vor- und rückwärts verläuft, entrollt. Einkreisungen, dichter werdende Hecken und Mauern der Umzingelung, verkörpern die Verkehrung eines Schutzes in eine abschnürende Enge. Die drei Pre-Cogs erscheinen als Schicksalsgöttinnen aus der Mythologie, die den Schicksalsfaden spinnen (Klotho), ihn den Menschen zuteilen (Lachesis) und den Tod bringen, indem sie ihn zerreißen (Atropos).

Dornröschen handelt von Blühendem, Sprießendem und von schmerzenden, auch tödlichen Stichen. Es ist gekennzeichnet durch das paradoxe Verhältnis von „Rose“ und „Dorn“, die sich ineinander verwandeln. Im Film von Sam Mendes *American Beauty* (USA 1999), dessen Filmerleben dieselbe Märchenkonstruktion aufweist, wird dies augenscheinlich als Rose und als Gefangensein in kastenartigen Zwängen, die man zu sprengen sucht, auch wenn dafür Blut fließen muss, symbolisiert[2].

Weitere aktuelle Filme, die das Verhältnis von Zwang und Freiheit behandeln

Filme wie *Minority Report*, *Road to Perdition* (Sam Mendes, USA 2001), *The Bourne Identity* (Doug Liman, USA 2002), *Monster´s Ball* (Marc Forster, USA 2001), oder *City of God* (Fernando Meirelles, Kátia Lund, BRA 2002) gestalten das Verhältnis von Zwang und Freiheit in unterschiedlichen Färbungen aus. Eine allgegenwärtige Bedrohung trägt jeweils ein wechselndes Gesicht. Sie tritt auf als krakenartige Mafia-Organisation, als totalitäre CIA-Macht, als Staat mit unmenschlichen Ritualen bzw. als übermächtige väterliche Autorität, die keinen Bruch mit Traditionen zulässt, oder als Gruppenzwang krimineller Banden.

Road to Perdition

Road to Perdition spielt die Thematik am Vater-Sohn-Verhältnis und am Kain- und Abel-Konflikt in mehreren Brechungen durch.

Michael Sullivan jr. (Tyler Hoechlin), ein 12jähriger Junge, wird aus Neugierde - weil er herausfinden will, welchen geheim gehaltenen Beruf sein Vater ausübt -, Zeuge eines Mordes. Schreckensstarr entdeckt der Zuschauer mit ihm, dass sein Vater als Killer im Auftrag von John Rooney, einem Mafia-Boss, gespielt von Paul Newman, der von dem Jungen bisher als „Opachen“ geliebt wurde, tätig ist. Nach und nach wird die Härte der Mafia-Realität erfahrbar, die der Junge zunächst von der Welt seiner Lieblingslektüre, der Geschichte eines mutigen Cowboys, nicht zu unterscheiden scheint. In seiner Idealisierung sieht er den Vater als bedeutenden Kriegshelden, der Aufträge direkt vom Präsidenten erhält. Die gutbürgerliche häusliche Idylle und die Syndikat-Familie offenbart ihre Doppelbödigkeit, die Michaels jüngerer Bruder Peter wohl eher durchschaut. Dieser greift eine Bemerkung von Connor Rooney, dem Sohn des Mafiabosses, auf, der ein teuflisches Grinsen aufsetzt, weil er alles zum Totlachen findet. Es wird schwelende Geschwisterrivalität zwischen den beiden Kindern

spürbar. Michael ist überzeugt, dass sein Bruder vom Vater bevorzugt wird. Mit den Augen der Kinder entlarvt man bei der feierlichen Beerdigung des Mordopfers die Fassade des Miteinanders und der ehrenwerten Gesellschaft, die viel Wert auf ihren Kodex legt, als getarnte heuchlerische Abgründe von Gewalt.

Vaterlos aufgewachsen und in der Not, seine Familie zu ernähren, hatte Michael Sullivan sr. (Tom Hanks) in Mr. Rooney einen väterlichen Mentor und „Paten“ gefunden, wofür Sullivan und seine Frau sich ihm tief zu Dank verpflichtet fühlen. Dass zwischen John Rooney und seinem Ziehsohn ein vertrauter Einklang herrscht, ist dem leiblichen Sohn Connor ein Dorn im Auge. Vom Vater öffentlich gedemütigt, bleibt er versteinert zurück. Der Kampf unter Brüdern um die Liebe des Vaters wird in *Road to Perdition* auf mehreren Ebenen ausgetragen. Obwohl Connor widerlich wirkt, weckt sein verzweifeltes Ringen um Zuneigung und Anerkennung auch Mitleid. Der Groll, der in ihm brodelt, scheint unmäßigen, explosiven Charakter zu haben. Unheilsame Entwicklungen werden im Erleben antizipiert. Diese Befürchtungen bewahrheiten sich, als er Sullivan in eine Falle lockt, die dieser glücklicherweise, stets misstrauisch, rechtzeitig erkennt, und als er, voller Ressentiment, Sullivans Frau und im Glauben, den Zeugen seines Mordes Michael auszuschalten, irrtümlich auch dessen Bruder Peter ermordet. Der überlebende Junge beobachtet den Mord und findet seine tote Familie auf. Auch er ist im Schmerz erstarrt und kann erst später stille Tränen weinen.

Um das Leben seines zweiten Sohnes zu retten, zugleich besessen von Rachgier, sucht Michael Sullivan sr. Al Capone in Chicago auf, um sich ihm als dem Chef einer Konkurrenzorganisation anzudienen. Als Bezahlung für seine Dienste fordert er Connors Kopf. Dieser steht jedoch unter dem besonderen Schutz seines Vaters und ist deshalb Tabu. John Rooney, der Sullivans Gespräch mit Al Capone belauscht, setzt, wenn auch widerwillig, von seinem leiblichen Sohn und Al Capone gedrängt, nun einen Killer (Jude Law) auf Sullivan an. Man argwöhnt, dass seiner Bitte, wenigstens den Jungen zu verschonen, nicht entsprochen werden wird. Persönliche Bindungen dürfen in dem Geschäft keine Rolle spielen. Die netzartigen mafiösen Verflechtungen, in denen der Einzelne gefangen ist, scheinen zunehmend unüberwindbar. Man muss ständig auf der Hut sein, um zu überleben, und muss sogar damit rechnen, dass bestellte Bewacher zur anderen Seite überwechseln können - was man sich wiederum im eigenen Interesse auch zunutze machen kann. So richtet sich das Erleben in den Strukturen ein.

Auf der Flucht zum Haus der Tante im Ort Perdition, wo Michael hofft, mit seinem Sohn vor dem überall hinreichenden Zugriff der Mafia sicher zu sein, werden sie von dem angeheuerten Killer Maguire verfolgt. Dieser unheimliche Mensch, der Freude beim Töten empfindet und Leichen fotografiert, um die Aufnahmen teuer zu verkaufen, dabei sogar nicht davor zurückschreckend, noch röchelnde Verletzte ins Jenseits zu befördern, lässt sich nicht abschütteln. Während Sullivans Morden wie das Ausführen einer banalen Profession erschien, als Job zum Geldverdienen, kehrt Maguire eine blutrünstige Seite heraus, die man erlebensmäßig bei Sullivan in ihrer Tragweite herunter zu spielen geneigt war. Man mochte ihn eher als liebenden Vater sehen, der sein Kind vor Gefahr schützt. Auch John Rooney wird ähnlich widersprüchlich erlebt: einerseits als eiskalt, andererseits doch als gefühlvoll und als ein Mann von Ehre. Erst, als Sullivan einen Boten ohne ersichtliche Notwendigkeit erschießt, um die Ernsthaftigkeit seines Racheplans zu unterstreichen, beginnt man über seine Abgestumpftheit zu erschrecken, die ihn nur beim Tod von Frau und Kind kurz zusammenbrechen ließ. Das Töten scheint auch bei ihm etwas Alltägliches geworden zu sein. Der Zufluchtsort Perdition lässt in seiner Doppelbedeutung Verhängnisvolles anklingen – die Reise erscheint als ein Weg zur „ewigen Verdammnis“.

Sullivan bringt dem Jungen das Autofahren und das Schmierestehen bei Banküberfällen bei, das sie betreiben, um die Mafia-Organisation an ihrer empfindlichsten Stelle zu treffen, indem sie ihr das überall angelegte Schwarzgeld entziehen. Mit dem Kind entwickelt man Spaß am Austricksen des mächtigen Systems. Er genießt es als Abenteuer, beginnt mit dem Vater um seinen Anteil zu feilschen und fühlt sich sichtlich groß. Statt zu fliehen, das

zunehmend aussichtslos erscheint, da es keinen Ort zu geben scheint, in den der Mafia-Arm nicht hineingreift, ändert Sullivan auf diese Weise seine Strategie und geht zum direkten Angriff über. Durch ihre Raubzüge decken sie auf, dass Connor seinen Vater in großem Stil betrogen hat und seine Entthronung betrieb. Seinen missratenen leiblichen Sohn verfluchend und gleichzeitig in die Arme nehmend, kommentiert John Rooney diese Enthüllung. Die Ambivalenz, die im Erlebensprozess immer wieder durchschien, findet darin ein verdichtetes Bild. Gemischte Gefühle, die moralische Kategorien von Gut und Böse auflösen, kennzeichnen das Erleben. Die Anfangs- und Endbilder des Films sprechen dies an, indem sie danach fragen, ob Sullivan ein anständiger Mann gewesen sei oder nichts Gutes in ihm gesteckt habe. Die Antwort des Kindes lautet: Er war mein Vater!

Als Sullivan, vom Killer in einem aufwühlenden Kampf verletzt, von einem älteren kinderlosen Paar gepflegt wird, kommen sich Vater und Sohn näher. Der Junge füttert seinen Vater, die Größenverhältnisse umkehrend, und wagt es, seine Befürchtung zu äußern, weniger geliebt zu sein. Er fühlt sich schuldig am Tod von Mutter und Bruder. Seine Neugierde hatte die Todesspirale in Gang gebracht. Sein Vater spricht ihn von Schuld frei. Fühlt sich der Vater selbst schuldig? Unausgesprochen versteht man, dass übergeordnete Kräfte den Einzelnen schuldlos schuldig werden lassen. Das Erleben hatte einen Sog verspüren lassen, der alle ergreift, ohne dass man die Schuld an jemand Bestimmtem festmachen könne. Sullivan gesteht, dass er Michael anders behandelt habe als den anderen Sohn, weil er ihm zu stark ähnle und er stets Angst gehabt habe, dass er seinen Weg einschlage. Der Junge macht sich auf der Farm in der Landarbeit nützlich. Normalität scheint eingekehrt zu sein. Man wünscht sich, dass die zerstörerische Dynamik in dieser idyllischen Einheit ihr Ende finde, doch Sullivan kann seinen Rachefeldzug nicht aufgeben. Dem Paar, das ihnen, selbstlos und ohne zu fragen, half, eine Tasche voll Geld zurücklassend, brechen sie auf.

In einer düsteren beunruhigenden stummen Szene kulminiert das zerstörerische Geschehen noch einmal. Man sieht in einer dunklen Regennacht, wie John Rooneys Bodyguards nacheinander lautlos umfallen und wie der Mafiaboss ungerührt, sein Ende ahnend, schutzlos Sullivan den Rücken zukehrt. Mit schmerzvoll verzerrtem Gesicht erschießt Sullivan seinen „Vater“, der sich nicht wehrt, sondern äußert: „Ich bin froh, dass Du es tust!“. Das Grauen dieses Showdowns, dem die Menschen in den Fenstern erstarrt zuschauen - man sieht nur Sullivans Gesicht und das Mündungsfeuer -, wird dadurch noch zugespitzt.

Nun hat Sullivan erreicht, dass Connor ohne Protektion dasteht. Dessen Leibwache gibt wortlos den Weg zu seiner Ermordung frei. Befreit vom Bangen ums Leben, suchen sie das Haus der Tante auf. Am Strand vor dem Haus glaubt man, nach der zermürbenden Verfolgung das Paradies erreicht zu haben, und atmet auf. Der Junge spielt ausgelassen mit dem Hund der Tante, der ihnen entgegenkommt. Dort erwartet den Zuschauer jedoch eine weitere unfassbare Wendung. Geschockt erlebt man, wie der Killer Sullivan im Haus auflauert und ihn lebensgefährlich anschießt. Sullivans Sohn bedroht Maguire mit einer Waffe, doch zögert er, abzudrücken. Im letzten Augenblick, kurz, bevor er stirbt, tötet Sullivan den Killer, wissend, dass sein Sohn es nicht hätte tun können. Bei dem alten Ehepaar, das sie auf ihrer Flucht beherbergt hatte, findet der Junge ein neues Zuhause, als hätte es die Vergangenheit nicht gegeben. Noch paralysiert von der unaufhaltsamen Vernichtung, kann man sich nur benommen daran freuen, dass wenigstens der Junge davongekommen ist und seinem Leben eine andere Ausrichtung geben konnte.

The Bourne Identity

In *The Bourne Identity* entdeckt ein Mann, der sein Gedächtnis verloren hat, dass er ein automatisierter Killer ist. Als er selbst bedroht wird, kann er mit Hilfe einer liebenden Frau die Zwänge durchbrechen.

Ein halbtoter Mann (Matt Damon) wird von Fischern aus dem Mittelmeer bei Marseille gerettet. Zwei Kugeln und ein Chip mit einer Konto-Nummer stecken in seinem Körper. Er hat sein Gedächtnis verloren und weiß nicht mehr, wer er ist. Auf der Suche nach seiner Identität stößt er bei einer Züricher Bank auf ein Schließfach, das viel Geld, Waffen und mehrere Pässe mit unterschiedlichen Namen enthält. Seine Übervorsicht, die überall Gefahren zu wittern scheint, erweist sich als berechtigt, als er im amerikanischen Konsulat von Militärs gejagt wird. Es gelingt ihm, seiner Umzingelung zu entkommen, wobei er sich als Kletterkünstler und versierter Kämpfer, der mit mehreren Angreifern in Sekunden fertig wird, entpuppt. Auch wenn er nicht mehr weiß, wer er ist, verfügt er doch nach wie vor, gleichsam instinktiv, über ein beeindruckendes Repertoire an Techniken, mit denen er aussichtslos erscheinende Lagen souverän meistern kann.

Dennoch kann er nicht ohne die Unterstützung einer als chaotische Zigeunerin charakterisierten jungen Frau, Marie (Franca Potente), die bei der Botschaft vergeblich ein Visum zu beantragen versuchte, fliehen. Sie geht nach einigem Zögern auf sein Angebot ein, ihn für 20.000 Dollar in ihrem Mini-Cooper nach Paris zu fahren. Als sie merkt, dass er verfolgt wird, willigt sie ein. Man wundert sich über ihre Zustimmung, nimmt aber die angedeuteten Beweggründe – eine Mischung aus Geldmangel, Abenteuerlust und Mitgefühl –, trotz Zweifeln an der Glaubwürdigkeit, die sich im Verlauf des Films hin und wieder an den schauspielerischen Qualitäten der Akteurin festmachen, dann doch fraglos an. Wie sie lässt man sich auf ein unwägbares Geschehen ein, gespannt, was die Ermittlungen des Mannes in eigener Sache ergeben werden. Man brennt darauf zu erfahren, wie sich dieser durchschnittlich wirkende junge Mann in Jeans und Turnschuhen, der gar nicht in eine Schweizer Bank hinein passte, seine außergewöhnlichen Fähigkeiten angeeignet hat.

Außerdem wird deutlich, dass der Verlust an Geschichte Leiden bedeutet, als er auf die Frage Maries nach seiner Lieblingsmusik nicht antworten kann. Gequält wird er auch von permanenten Kopfschmerzen und Schlaflosigkeit. Er hört Marie gerne pausenlos reden, weil er sich lange nicht mehr unterhalten hat. Sie scheint ihm gut zu tun. Er wagt es in ihrer Anwesenheit, tief zu schlafen, ohne stets in Alarmbereitschaft zu sein. So gegensätzlich sie auch erscheinen, man sieht sie schon als zukünftiges liebendes Paar. Im weiteren Verlauf bleibt sie bei ihm, obwohl sie nach erledigtem Auftrag ihrer Wege gehen könnte, oder er hält an ihr fest, da sie allein schutzlos wäre. Eine Trennung, die mehrfach im Raum steht, wird auf diese Weise, zunächst, doch nicht vollzogen.

Parallel zu dieser Annäherung wird eine totale Überwachung der beiden durch das CIA, dem kein Bereich verschlossen zu sein scheint, gezeigt – die Kameras und Recherchemöglichkeiten dieser Organisation umfassen die ganze Welt und können das Leben Maries so genau durchleuchten, dass sie herauszufinden vermögen, wo sie die letzten 6 Jahre geschlafen hat. Aus noch unbekannten Gründen will man ihm bzw. ihnen ans Leben. Momente, in denen sie miteinander und mit seiner Vergangenheit vertrauter werden und ein Alltag einzukehren beginnt, wenn er von einer Concierge wieder erkannt wird, seine Wohnung erkundet – „das ist meine Küche“ - und sie sich im Bad zurecht macht, werden jäh durch eine roboterhafte Aggression durchschnitten. Der Suizid des Killers, der sich geschlagen geben muss, gibt Marie und dem Zuschauer Rätsel auf. Etwas Unmenschlich-Gnadenloses zeichnet sich ab. Als Marie dabei feststellt, dass ein fremdes Auge sie im Visier hat, schreit sie hysterisch und muss sich, gelähmt und der Ohnmacht nahe, übergeben - dies verleiht dem erlebensmäßigen Schock angesichts des eruptiven Einbruchs der Bedrohung Ausdruck.

Man traut diesem Mann namens Jason Bourne bzw. John Michael Kane, der geschult ist, Situationen blitzschnell auf Gefahrenquellen hin zu beurteilen, zu, dass er das ausgefeilte CIA-System ins Leere laufen lassen könne, auch wenn man die Gegenmacht nicht zu unterschätzen wagt, deren Potenz prahlerisch vor Augen geführt wird. Er erweist sich oft als gar nicht zögerlich, sondern zupackend, manchmal sich auch frech über Regeln hinwegsetzend. Darauf setzt man. Die Zwei sollen gegen den Rest der Welt antreten. Eine mitreißende Verfolgungsjagd quer durch Paris, treppab in dem Kleinwagen allen Einkesselungen ein

Schnippchen schlagend, verkörpert diesen Kampf des Zwergen gegen den Riesen, der finessenreich gewonnen werden kann. Doch solche Siege sind nur temporär. Immer wieder stellen sich neue gedungene Mörder in den Weg.

Aus der Nähe beim Haarefärben und –schneiden erwächst die körperliche Verschmelzung, die im protestlosen Mitmachen Maries bei seinen Aktionen eine Fortführung findet. Sie bilden nun eine Einheit. Er trainiert sie im Erkennen von Sicherheitsleuten und im Schritte-Zählen, während man sich im Raum bewegt, damit sie für ihn eine Erkundigung einholen kann. Dass sie dieses Ziel schneller und problemloser durch einfaches Nachfragen erreicht, lässt seine Methoden umständlich und unökonomisch erscheinen. Auch bei der Liebesszene „vergessen“ sie die Bedrohung. Marie spottet über die Sicherheitsmaßnahmen, als sie fragt, ob sie nach der mehrfach praktizierten Säuberung von Spuren und Fingerabdrücken (auch eine Art Amnesie, die Geschichtslosigkeit wird zum Prinzip) noch im Raum herumlaufen dürfe oder ob dies Fußabdrücke hinterlasse.

Die aufblühende Beziehung gerät in eine Krise, als sich herausschält, dass Bourne alias Kane alias ? als Killer unterwegs war. Als er Marie wegschickt, fragt sie, ob er sie umbringe, wenn sie nicht verschwinde. Sie stellt das „Wir“ infrage – diese Einheit habe nur existiert, solange beide nicht gewusst hätten, wer er sei. Dennoch bleiben sie zusammen. Das Erleben konzentriert sich auf solche Linien, während die Aufklärung des Mordkomplotts und der Intrigen beim CIA zweitrangig wird. Es wird in Kauf genommen, dass man diese Details nicht so durchschaut.

Bewegender wird die Begegnung mit einem Familienvater erlebt, in dessen heimeliges Haus die beiden flüchten. Sie werden als Paar behandelt und genießen einen Tag Normalität. Dass diese warme und freundschaftliche Welt in Lebensgefahr gebracht wird - panisch verbirgt sich die Familie im Keller, als ein Spezialagent sie aufgespürt hat -, ist beklemmend. Es existiert kein bergender Raum, in dem Bourne sich verstecken könnte. Er improvisiert mit einer Flinte und ein paar Batterien ein wirksames Gegenmittel. In der direkten Konfrontation mit dem sterbenden Agenten fordert dieser Bourne auf, sich anzuschauen, wie das CIA Tötungsmaschinen aus ihnen gemacht hat. Mitgenommen von den Konsequenzen der per Gehirnwäsche hergestellten Identität Bournes, stimmt man der Trennung des Paares schweren Herzens zu. Dass er auch andere, Unschuldige, mit hineinzieht, geht angesichts der verängstigten Kinder zu weit, auch wenn diesen letztlich nichts geschieht. Bourne möchte mit dieser schrecklichen Identität brechen und alles vergessen, als sei nichts gewesen.

In einer dramatischen Aktion, bei der er eine Leiche als Polsterung beim Fall in die Tiefe benutzt, dringt er in die französische Zentrale des CIA ein und kann Auge in Auge mit dem Unterchef der Organisation die verlorene Erinnerung an das Geschehen vor den Schüssen, die ihn verletzten, wieder finden. Er sollte einen afrikanischen Exilpolitiker erschießen, doch konnte er die Tat nicht ausführen, weil der Mann von seinen Kindern umgeben war, die schliefen oder Bourne in die Augen blickten. Dies löschte die Programmierung, unter deren Bann er stand. Diese menschliche Wahl gegen den Automatismus brachte aber auch sein Leben in Gefahr, denn als außer Kontrolle geratener Agent muss er eliminiert werden.

Da der CIA-Beamte nun von seinem Vorgesetzten beseitigt wird, der ein anderes Projekt verfolgt und für Bournes Mission kein Interesse mehr hat, steht dieser plötzlich, ohne selbst darauf Einfluss genommen zu haben, nicht mehr auf der Fahndungsliste. Er spürt Marie in Griechenland auf, die dort einen alten Traum verwirklicht hat und mit dem Verleihen von Motorrollern ihren Lebensunterhalt verdient. Das Happy End unter südlicher Sonne erscheint nach der Unerbittlichkeit der Verfolgung konstruiert und erzeugt, obwohl man die Vereinigung der beiden erlebensmäßig mitbetrieben hat, einen mäßigen Ärger.

Monster´s Ball

In *Monster´s Ball* bricht ein Mann mit der Henkertradition der Familie und sieht, welche Gewalt von ihm ausgeht. Erst dann kann er lieben.

Hank (Billy Bob Thornton) ist als äußerst gewissenhafter Vollzugsbeamter im Staatsgefängnis von Georgia tätig. Bereits sein Vater Buck hatte diesen Beruf mit Härte und Stolz ausgeübt – zur Erinnerung an seine Taten konserviert dieser die Zeitungsartikel über die Todeskandidaten in einer dicken Mappe. Als Pflegefall zunehmend in seinem Aktionsradius eingeschränkt, dreht Bucks Leben sich nur noch um den Hass gegen Schwarze und um seine vergangene Arbeit. Auch sein Enkel Sonny (Heath Ledger) soll die Reihe der Henker in der Familie fortsetzen. Das Leben der drei Männer ist von Isolation, Monotonie und einer erdrückenden Schwere gekennzeichnet, die bereits beim Ankleiden spürbar wird. Im Umgang mit einer Hure, mit der Sonny und später auch Hank einen identischen kurzen mechanischen ritualisierten Geschlechtsakt zu praktizieren pflegen, suchen sie vergebens menschliche Nähe. Sonnys Wunsch, gemeinsam zu essen oder miteinander zu reden, erfüllt die Prostituierte nicht.

Hank betont, dass es sich beim Hinrichten nur um einen Job handele, den man gut zu machen habe, und schärft seinem Sohn ein, bloß keine Fehler zu machen. Als Zuschauer wird man in die Verabschiedungsszene des Todeskandidaten von seiner Frau Leticia (Halle Barry) und seinem Sohn intensiv einbezogen. Auf Fragen des Sohnes, ob man sich wieder sehen wird, verneint er – nein, weil er ein böser Mensch sei – dabei macht er keinen mörderischen, sondern einen traurigen und reuevollen Eindruck. Er entschuldigt sich bei seiner Frau für alles Böse, das er ihr angetan habe, und gibt seinem Sohn als Trost mit, dass sein Sohn nicht wie er sei, er sei nur alles, was gut an seinem Vater sei – das Beste. Die Freude am Zeichnen ist etwas, das er an seinen Sohn weitergegeben hat als Keim zur Weiterentwicklung. Es wird erkennbar, dass die Frau des langen Wartens, 11 Jahre lang, müde ist und dem erleichtert entgegensieht, dass es bald vorbei sein wird. Sie wirkt nervös und gereizt. Das Paar spricht über Belanglosigkeiten wie die bevorstehende Autoreparatur oder über die Zukunftsnöte der Familie. In einer Mischung aus niederdrückender Trauer, hilflosem Zorn und dem Versuch, es zu leugnen, die man als wahrhaftig beschrieben empfindet, gestalten diese Menschen die letzten Momente.

Lauernde Wut entlädt sich im weiterem im Umgang der Frau, als Mutter und Kind während der Hinrichtung zuhause vor dem Fernseher sitzen. Sie traktiert ihr fettleibiges Kind, das in Geheimverstecken gehortete Süßigkeiten aus Kummer in sich hineinstopft, mit Schimpfwörtern und lässt es auch handgreiflich ihre Aggression spüren. Wortlos sitzen sie nebeneinander. Auch wenn einem das Kind wegen der Härte der Frau Leid tut, versteht man sie. Wer weiß, wie man selbst in vergleichbarer Lage damit umgehen würde. Gemischte Gefühle vermitteln sich auf nachvollziehbare Art und Weise.

Die parallel ablaufende Schilderung der Modalitäten vor der Hinrichtung offenbart die Brutalität des Aktes. Im Detail wird Einblick in die Chronologie des Vollzugs der Todesstrafe gegeben: Letzte Mahlzeit, Gebet der Beamten, Kontrolle der Zeugen, Verpacken der Habseligkeiten, Körperrasur, Anlegen einer Windel, der furchtbar lange Todeskampf, der den Körper auf dem elektrischen Stuhl durchschüttelt, zeigen, wie Handlungsautomatismen das Unfassbare zu behandeln suchen. Unabwendbar ist, was sich da vollzieht – auch darin liegt die Grausamkeit begründet.

Dass Sonny bei der Hinrichtungsprozedur entgegen den Vorschriften eine Bindung zum Delinquenten entwickelt und sich um einen mitmenschlichen Kontakt bemüht, indem er z. B. versucht, diesen nicht so stark zu fesseln, dass es wehtut, macht den verhängnisvollen Ablauf erträglicher. Als der Todeskandidat verzweifelt zusammenbricht, nimmt er ihn durch die Zellengitter hindurch beruhigend in den Arm. Energisch ruft sein Vater ihn zurück – dieser unsachliche Umgang ist ihm suspekt und stört die Professionalität. Angst sei doch das

einzige, was er noch habe, äußert der Delinquent. Weil Sonny sich übergeben muss, beschimpft sein Vater ihn übel als Versager und schlägt ihn in seiner ungezügelten Wut zusammen. Erst das Eingreifen eines Kollegen bremst ihn. Hank verzeiht seinem Sohn nicht, dass er dadurch dem Todeskandidaten seinen letzten Gang versaut habe, was absurd wirkt, da man nicht glauben mag, dass diesem harten Menschen das Wohl eines anderen ein Anliegen sein könne. Ein korrektes technisches Funktionieren scheint für ihn allein wesentlich zu sein. Der Titel des Films geht darauf zurück, dass in England früher für Hinrichtungskandidaten am Vorabend ihres Todes eine Party veranstaltet wurde – der so genannte „Monster´s Ball". Dies bekommt zunehmend eine Doppelbedeutung – wer ist ein Monster, der Schwerverbrecher oder solch ein Vollzugsbeamter?

In einer dramatischen Szene dreht der Sohn bald darauf den Spieß um und bedroht den Vater mit einer Waffe, der sich stumm in Todesangst auf dem Boden windet. Obwohl diese Behandlung im Erleben dem Vater zu Recht widerfährt, fürchtet man, dass das Maß der Revanche zu heftig ausfallen könnte. Als Sonny dann die Pistole gegen sich selber richtet und sein Leben beendet, ist man völlig überrascht. Dass der Sohn dabei die Offenbarung des lebenslangen Hasses durch seinen Vater mit einem Liebesgeständnis an ihn erwidert, steigert die Fassungslosigkeit.

Der Selbstmord seines Sohnes rüttelt im weiteren Verlauf des Films diesen ungerührten Mann auf. Man nimmt daran teil, wie er sein Leben Schritt für Schritt wandelt. Von Traurigkeit und Leere erfüllt, fährt er durch die Gegend. Den Liebesakt kann er, von der Prostituierten auf seinen Sohn angesprochen, nicht mehr vollziehen. Unhinterfragte alte Muster werden nach und nach durchlässig für anderes. Er kündigt seinen Job als Scharfrichter und wird Tankstellenbesitzer. Er nimmt Kontakt zu den schwarzen Freunden seines Sohnes auf, die er einst mit der Waffe unter Beleidigungen vertrieben hatte. Und er entwickelt sogar eine Liebesbeziehung zu einer dunkelhäutigen Frau, zu Leticia, deren Mann Hank exekutiert hatte, auf die er unter dem Einfluss des rassistischen Vaters verächtlich herabgeschaut hätte. In einer Liebesnacht mit ihr kann er zum ersten Mal etwas empfinden. Das Erbrechen, das dem folgt, hat eine kathartische Qualität.

Auch wenn der Erlebensverlauf sich an dem nicht glaubhaften Unfalltod des Sohnes der Frau, der die beiden einander näher bringt, stört und die Darstellung der Liebesszenen zeitweise stark zur Annäherung und weniger zur Auslegung[3] tendiert (d.h. zu eindeutig in Richtung Sexualpraxis wirksam ist und nicht mehr überdeterminiert und symbolhaft im Dienste des übergreifenden Verwandlungsproblems steht), wird man doch immer wieder in eine Gesamtgestalt des Erlebens eingebunden.

Die entstehende Liebe droht zu scheitern, als Buck die Frau demütigt und zum Sexualobjekt degradiert. Hank gelingt es dann, sich endlich einmal zur Wehr zu setzen, sich vom Vater zu lösen und ihn in ein Heim zu geben. Dabei hilft es ihm, dass er sich kaltstellen kann. Die Bindung wird auf eine weitere Probe gestellt, als die Frau herausfindet, dass ihr Mann von Hank hingerichtet wurde. In den letzten Bildern arbeitet diese Entdeckung in ihr. Ein befürchteter Rückzug findet aber nicht statt. Hank spricht davon, dass er glaube, dass alles ganz gut werden werde. Auch wenn dieser Film nicht das Maß an Erlebnisdichte wie andere der beschriebenen Filme aufweist, macht er doch unmittelbar erfahrbar, wie stark väterliche bzw. staatliche Vorgaben das Leben bestimmen können und wie schwer es sein kann, sich davon frei zu machen.

City of God

In *City of God* sind Kinder und Jugendliche aus den Slums Rio de Janeiros, die von Laienschauspielern aus diesem Milieu dargestellt werden, in einem unausweichlichen Kreislauf von Macht und Ohnmacht gefangen. Ihre Lebenseinheit, die durch Geburt festgelegt ist,

bestimmt, ob und welcherart Entwicklungsmöglichkeiten sie haben. *City of God* behandelt die Frage, ob man sich aus diesen fatalen Fesseln befreien kann.

Gewalt und Drogen bestimmen das Leben dieser Jugend. Im harten Überlebenskampf organisieren sie sich in sich gegenseitig bekämpfenden räuberischen oder dealenden Banden, die einen brüchigen „familiären" Halt bieten. In der Chronik mehrerer Generationen von Gangs im Viertel „Cidade de Deus", einer Barackenstadt, die errichtet wurde, um den Armen eine Heimstadt zu bieten, wird die Unentrinnbarkeit der gnadenlosen Gewaltspirale eindringlich und schwer aushaltbar spürbar. Die „Stadt Gottes" erscheint als Sinnbild der Hoffnungslosigkeit. Mit Kindheit ist kein Entwicklungsversprechen verbunden. Was Kinder und Pubertierende bewegt – Freundschaft, Spiel, die Wirkung auf das andere Geschlecht und die Entdeckung von Sexualität –, wird in dieser Welt stets als Spielart von Bemächtigung und Machtlosigkeit ausgestaltet. In einer Mischung aus Faszination und Entsetzen taucht man als Zuschauer ein in diesen Kosmos.

Man erlebt in dramatischer Weise mit, wie man jederzeit in die Schusslinie geraten kann. Töten oder Getötetwerden, Verrat, Misstrauen und Unberechenbarkeit prägen den Alltag – zeitweiliger Schutz im Bandengefüge droht willkürlich entzogen werden. Wenn man sich seinen Platz erkämpft hat, kann man unerwartet plötzlich draußen stehen und muss seine Machtzentrale, die man sich zu einem Zuhause ausgestaltet hat, räumen. Wechselnde Machtverhältnisse durch ständig gärende Revolten erzeugen ein kippeliges Gleichgewicht der Kräfte, das kurzzeitig mittels rigider ungeschriebener Gesetze Stabilität schafft – Anarchie und Tyrannei wirken dabei eigentümlich verschränkt und potenzieren dadurch den Eindruck des Ausgeliefertseins. Dass es keine Wahl zu geben scheint, wird auf besonders schockierende Weise erlebbar, als zwei in die Enge getriebene Kinder, die es den Großen als Bande gleichtun wollten, entscheiden sollen, welcher Körperteil – Hand oder Fuß ? – ihnen zur Abschreckung durch einen Schuss verkrüppelt werden soll. Als ein anderes Kind vom Bandenführer dann in einer Art Initiationsritus gezwungen wird, eins dieser Kinder dann doch zu erschießen – welches von beiden wird ihm überlassen – wird der Konflikt des Kindes tief berührend sichtbar. Diese Pseudo-Wahl betont die Unfreiheit. In dieser Welt wird Rebellion nicht geduldet. Alle sollen in die Einheit eingebunden sein. Leidvoll ist für den besonders grausamen Bandenchef Löckchen, der schon als Kind in einem Gemetzel in einen Blutrausch geraten war, dass er keine Liebe wecken kann. An dieser Stelle ist er verletzlich. Voller Neid nimmt er wahr, dass andere der Machtinstrumente nicht bedürfen, um Menschen in ihren Bann zu ziehen und auf Mädchen anziehend zu wirken.

Das seelische Grundproblem zeichnet sich bereits in den ersten Momenten des Films als Vorgestalt ab, wie es regelmäßig bei Filmen der Fall ist, die eine packende Komplexentwicklung in zu Gang zu bringen vermögen. Ein aufgeregtes Huhn, das dem zur Schlachtung gewetzten Messer und der Verfolgung durch eine Übermacht von hinterher schießenden Jugendlichen entkommt und so seinem scheinbar besiegelten Schicksal entgeht, wird zum hoffnungsvollen Symbol im Filmerleben. Kann man dem Verhängnis vielleicht doch aus eigener Kraft eine andere Wendung geben? In der Schlussszene schließt sich der Kreis des Films. Die in Rückblenden erzählte Geschichte mehrerer Generationen von Gangs endet, als der Junge Busca-Pé den das Huhn verfolgenden Bandenmitgliedern gegenübersteht und zwischen die Fronten gerät.

Dieser Junge belebt im Filmerlebensprozess die Aussicht, sich, obwohl man sich in dieser unerbittlichen Welt bewegt, doch den erdrückenden Zwängen entziehen zu können. Es gelingt ihm, sein ausgeprägtes Interesse für die Fotografie umzusetzen, als er, begünstigt durch einen Zufall und weil der Bandenchef um Busca-Pés Leidenschaft weiß, eine Kamera geschenkt bekommt. Als Chronist des eskalierenden Bandenkrieges wird er, ebenfalls teils durch schicksalhafte Fügung und teils durch eigenes Zutun, für eine Zeitung als Fotoreporter tätig. Zunächst toleriert und unterstützt ihn Bandenchef Löckchen, der sich in seiner Eitelkeit, als Titelbild in der Presse, geschmeichelt fühlt. Später operiert Busca-Pé aus einem Versteck heraus, indem er den tödlichen Bandenkrieg, mitten im Kugelhagel und dennoch aus einer

Beobachterposition, auf Fotos festhält. In seiner Nische konnte er doch etwas entwickeln, das weiterführt, auch wenn angesichts der unaufhaltsamen Gewalt-Dynamik bewusst bleibt, dass die Übermacht des Ganzen dadurch nicht gebrochen ist.

Die Polarität von Zwang und Freiheit wird in *City of God* als mörderischer Liebeszwang, wie er in dem Märchen „Der Wolf und die sieben Geißlein" in eine Erzählung gefasst wird, inszeniert. Wölfische Gefräßigkeit, die sich mütterlich-fürsorglich gibt, kann ausgetrickst werden, wenn man als 7. Geißlein in einer Uhrkasten-Nische etwas jenseits des Einheits-Diktats entwickeln kann. Welche Gewalt von „Banden"-Bildung als unbedingter Einbindung, die alles in ihre Umarmung zwingen will, ausgehen kann, führt der Film bewegend vor Augen. Gier, verschlingende Einverleibung tritt dann als Vernichtung zutage, die vor nichts Halt macht und deshalb notgedrungen auf Widerstand stoßen muss. Schutzräume, als Verstecke, in denen man sich „Freiheiten" bewahren und sich dem Zugriff entziehen kann, erwachsen seelenlogisch konsequent aus der Liebestyrannei. Das Verhältnis von „Rein und Raus" als Übergangsqualität des Märchens muss dabei ständig aufwendig neu reguliert werden. Das Reinkommen beschreibt *City of God* auch anhand des Schicksals von Jugendlichen aus „besseren Kreisen" – Liebe oder Drogensucht zieht sie in diese Welt hinein. Der Weg heraus ist in der Regel tödlich oder vollzieht sich als unerwartete Entmachtung. Der Bandenkrieg zentriert sich um die Frage, wer dazugehört, wer feindlich gegenübersteht und wie dies durch Verrat ineinander übergehen kann - wenn du nicht für mich bist, so bist du gegen mich. Es lässt keine Ruhe, dass sich in der sich freundlich gebärdenden Muttergeiß vielleicht ein Wolf verstecken könnte, der Kreide gefressen hat. Auch die säuberliche Aufteilung in Freund und Feind schafft die elementare Beunruhigung, die von Ambivalenz ausgeht, nicht aus der Welt.

Aktuelle kulturelle Zusammenhänge in den Film-Erlebensverläufen

Durchgängig wird in den Erlebensprozessen die trügerische Hoffnung, angesichts der aktuellen bedrohlichen Weltlage in der intimen Höhle der Familie oder einer Ersatzeinheit sicher zu sein, zum Ausdruck gebracht. Kann man der Bedrohung entkommen, wenn man sein Heim zum Castle ausbaut und sich mittels Tarnkappe, so wie auch die Terrornetze operieren, als „Schläfer" unsichtbar zu machen versucht? Den Überwachungssystemen, die alles ins Visier des Fadenkreuzes nehmen, entspricht auf der anderen Seite eine roboterhafte Kontrolle, in der Angst ausgeblendet wird. Es ist erstaunlich, wie sehr sich die Methoden ähneln.

Der Verfolgungswahn, davon handeln die beschriebenen Filmerlebensverläufe, lässt sich nur auflösen, wenn Projektionen reversibel werden, indem man der eigenen Aggressivität gewahr wird. Die Filme drehen sich um die Frage, die die Menschen heute bewegt: Was ist schützenswert und was kann in unsicheren Zeiten elementaren Halt bieten? Sicherheiten verlieren nie ihren brüchigen Charakter, ein Rest an Angst bleibt stets. Doch mit dieser Angst kann man leben.

Die exzessive Form von Angst in ihrer paranoiden Struktur kann in Realangst zurückverwandelt werden, indem Spaltungen in Freund und Feind, in gute und böse Fee, in verschlingenden Wolf und liebevoll umfassendes Mütterliches, rückgängig gemacht werden. Erst wenn man auch angesichts eines Grauens vor eigenen dunklen Seiten nicht die Augen verschließt, ist die Angst nicht mehr bodenlos. Nur auf diesem Weg lässt sich Gefahr realistisch einschätzen – ohne vor dem Angsteinflößenden schlafend bzw. per Amnesie (ein beliebtes Thema in vielen Filmen der letzten Jahre[4]) die Augen zu verschließen oder das Erschreckende durch vereindeutigende Projektion fernhalten zu müssen. Schlaf gewinnt dadurch wieder seine erholsame Qualität, dass man nicht mehr unentwegt auf der Hut sein muss. In den angeführten Filmen werden Killermaschinen dadurch menschlich, dass sie Verwundbarkeit und die Gefahr des Todes ertragen. Sie agieren nicht mehr wie betäubt oder fremdgesteuert, sondern erwachen aus der lähmenden Duldungsstarre oder aus blindem Aktionismus und werden wieder handlungsfähig. Die Flucht führt in diesen Filmen parado-

xerweise in die Höhle des Löwen, auch wenn man dabei die Erfahrung macht, dass dem Drachen stets neue Köpfe nachwachsen. Schlafen und Wachen können sich dann, nicht mehr totalisiert, im Umgang mit einer beängstigenden Wirklichkeit ergänzen. Zeitgenössische Filme vermitteln auf hautnahe Weise Entwicklungsperspektiven. Drache u n d Held, David u n d Goliath, müssen erfahren, dass sie nicht unverwundbar sind, damit sich etwas wandeln kann. Eine einfache Umstülpung der Größen- und Machtverhältnisse erhält nur den Status Quo.

---

[1] Salber, Wilhelm (1987): Psychologische Märchenanalyse. Bonn

- (1999): Märchenanalyse, Bonn, 2. erw. Aufl. .

[2] Blothner, Dirk (2001): American Beauty. In: Filminhalte und Zielgruppen 2. In: FFA-Filmförderungsanstalt (Hg.): Fortführung der Wirkungspsychologischen Untersuchung zur Zielgruppenbestimmung von Kinofilmen des Jahres 2002 auf der Basis des GfK-Panels. Berlin, S. 17-20

- Obsessionen befreien aus Zwängen – der Film „American Beauty“. Vortrag auf der GPM-Tagung „Anarchie und Diktat“ – Geheime Organisationsformen des Alltags? am 06.10.2002

- Korn, Gabi (2002): Psychologische Untersuchung zu den Erlebensprozessen bei dem Spielfilm „American Beauty“. Unveröffentl. Diplomarbeit, Köln.

[3] Siehe die Polarität „Annäherung und Auslegung“, die Wilhelm Salber im Umgang mit Sexualität im Film beschreibt. In: Salber Wilhelm (1970): Film und Sexualität. Untersuchungen zur Filmpsychologie. Bonn

[4] Amnesie, tagtraumähnlicher Übergang zwischen Traum und Wirklichkeit in: *Agent ohne Namen* (Roger Young, USA 1988 (TV-Film)) (Original von *The Bourne Identity*), *Open Your Eyes* (Alejandro Amenábar, Spanien 1997), *Memento* (Christopher Nolan, USA 2000), *Mulholland Drive* (David Lynch, USA 2001), *Vanilla Sky* (USA 2001) (Remake von *Open Your Eyes*), *Der Mann ohne Vergangenheit (*Finnland/D/F 2002)).