Der psychologische Einfluss des Films [Fortsetzung]

Autor(en): **Gemelli, A.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **14 (1954)**

Heft 16

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-965020

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

DER FILMBERATER

Organ der Filmkommission des Schweizerischen Katholischen Volksvereins. Redaktion: Dr. Ch. Reinert, Scheideggstr. 45, Zürich 2, Tel. (051) 27 26 12. Administration: Generalsekretariat des Schweizerischen Katholischen Volksvereins (Abt. Film), Luzern, St. Karliquai 12 (Tel. 2 69 12). Postcheck VII/166. Abonnementspreis: für Private Fr. 9.—, für filmwirtschaftliche Unternehmen Fr. 12.—, im Ausland Fr. 11.— bzw. Fr. 14.—. Nachdruck, wenn nichts anderes vermerkt, mit genauer Quellenangabe gestattet.

16 Okt. 1954 14. Jahrg.

Inhalt

Der psychologische Einfluß des Films 73
Erfolglose Filmerziehung? 77
Bibliographie 80
Kurzbesprechungen 81

Der psychologische Einfluß des Films (Fortsetzung)

von R. P. A. Gemelli, Rektor der katholischen Universität in Mailand

Während der Schauspieler in einer Richtung handelt, kann der Ton in eine andere Richtung gehen. Sogar Arrhythmie ist möglich zwischen verschiedenen visuellen Bildern, oder zwischen dem visuellen Bild und dem Ton, und zwischen den verschiedenen akustischen Eindrücken. Diese Polyvalenz des Filmes hat zur Folge, daß sie den Zuschauer zwingt, die Bedeutung der Handlung herauszufinden, zu versuchen, aus der Doppeldeutigkeit, die mit der Arrhythmie gegeben ist, herauszukommen, den Film zu «verstehen» (um es mit einem Wort zu sagen, obwohl es nicht genau ist); und diese Aktivität des Zuschauers läßt das Interesse wieder aufleben. Der Zuschauer sagt sich am Ende, daß die Ereignisse sich so abgewickelt haben, wie er es vorausgesehen hat, oder wie er es gewünscht hatte, oder wie er es gefürchtet hatte.

Die Schauspieler handeln, aber sie wissen nicht, was sie erwartet. Sie können die Folgen ihrer Handlungen nicht voraussehen, wie es auch im wirklichen Leben der Fall ist; aber der Zuschauer ist in die Handlung hineingetaucht (und er ist so tief drinnen, daß es ihm möglich ist, der Handlung zu folgen und trotzdem genügend Abstand von ihr zu haben, um sie wie ein Fremder beurteilen zu können), und er sieht das Ende voraus, genießt im voraus den Erfolg, ist betrübt über die schmerzlichen Folgen einer Handlung. Auf diese Weise spielt der Zuschauer durch den

Neue Adresse der Redaktion: Scheideggstr. 45, Zürich 2, Tel. (051) 27 26 12

ganzen Film hindurch das Spiel, daß er sich in die Handlung stürzt, an dem Leben der Personen teilnimmt, aber zur gleichen Zeit über ihnen und außerhalb ihres Bereiches steht.

Es kommt natürlich vor, daß der Schöpfer des Filmes derartig geschickt ist in der Schaffung von Situationen, ihrer Anziehungskraft und von Atmosphäre, daß er dauernd das Interesse neu erregt und wachhält, ohne daß der Zuschauer dieses Spiel merkt.

Viele Filme, deren Handlung zu kompliziert ist und in denen zu viele Personen auftreten, ermüden den Zuschauer schließlich, statt ihn zu fesseln, weil die Vielfalt und die Ueberlagerung der Handlungen den Zuschauer zwingen, dauernd sich um neue Deutungen zu bemühen. In einer solchen Situation kann das Spiel des Autors leicht entdeckt werden, aber dann fällt auch alles Interesse dahin. Ein Widerspruch, ein schlecht gelungener Trick, eine Besonderheit des Milieus, die den Kunstgriff verrät, oder kleine Details können schon genügen, um einen Film um seinen Erfolg zu bringen, einen Film, der im übrigen mit viel Sorgfalt und Geschick entworfen war. Das läuft darauf hinaus, daß die Kunst des Regisseurs nicht darin besteht, viel zu erzählen, sondern die Szenen zu beschneiden: eine schwierige Kunst, weil die Gefahr groß ist, daß man Handlungen und Personen des Films verstümmelt. Mit einem Wort: alles was den Trick, den Schnitt, den Kunstgriff verrät, kann das Schwinden des Interesses zur Folge haben. Das Wort «Ende» muß auf der Leinwand im richtigen Augenblick erscheinen; es darf weder zu spät noch zu früh auftreten. Es muß in dem Augenblick kommen, in dem der Zuschauer natürlicherweise aus der Traumatmosphäre heraustritt, in die der Film ihn hineingeführt hatte, oder dann, wenn der Zuschauer annehmen kann, daß die filmische Situation sich aufgelöst hat.

Die ganze Kunst des Filmschöpfers besteht in den wenigen Punkten, die ich aufgezeigt habe: sich selbst in dem Maße verbergen, daß der Zuschauer mit der Handlung lebt und an ihr teilnimmt bis zum Schluß und dabei die Abfolge der Ereignisse für logisch gemäß seiner eigenen Interpretation hält; und das erklärt auch, warum, wie schon ausgeführt, nicht alle Filme alle Menschen gleichermaßen interessieren können, weil das Interesse in der Tatsache begründet ist, daß der Film uns zwingt, unsere eigenen Gefühle und unser geheimstes Ich in ihn hineinzuprojizieren. Denn das käme darauf hinaus, zu behaupten, daß alle Menschen gleich sind, daß ihr Denken gleich ist, daß sie die gleichen Dinge schätzen, daß sie gleich tugendhaft sind, daß sie sich gleich verhalten. Die Verschiedenheit des menschlichen Handelns wird allerdings begrenzt durch die Gewohnheiten, durch den Einfluß des Milieus, durch Erziehung und Unterweisung; deshalb pflegen Menschen des gleichen gesellschaftlichen Niveaus, derselben Gegend, Menschen, die unter den gleichen Lebensbedingungen existieren, eine Handlung in derselben Weise zu beurteilen. Die Verschiedenheit ist indessen so, daß ein Film eine verschiedene Beurteilung erfahren kann durch bestimmte Kate-

gorien von Zuschauern. Im Grunde sieht jeder im Film sich selbst, seine Welt und sein Leben und vor allem sein unbewußtes «Ich», und er interessiert sich oder interessiert sich nicht für den Film, je nachdem dieser sich für dieses Spiel eignet oder nicht.

Man muß hier an die neuerlichen Beobachtungen erinnern, die Prof. Michotte gemacht hat und die den Prozeß der Identifizierung des Zuschauers mit dem einen oder anderen der Schauspieler des Films betreffen. Zunächst erinnert er daran, daß die Identifizierung der Person des Zuschauers mit der der Helden erfahrungsgemäß so konstant ist und so oft beschrieben wurde, daß es nutzlos ist, sich darüber noch einmal zu verbreiten. Er fährt dann fort: «Es erscheint auf den ersten Blick unbegreiflich, daß unser ‚Ich' erlebt werden kann, als ob es das Ich einer Person wäre, die wir auf der Bühne oder auf der Leinwand sehen, und daß wir uns mit diesem fremden Ich identifizieren können. Hier liegt das schwere Problem, und man muß zunächst einmal die Gegebenheiten genau feststellen und vor allem den Begriff des ‚Ich', um das es sich hier handelt, abgrenzen.

«Ein jeder von uns ist überzeugt von der Existenz seines substantiellen, realen Ich, das der tiefe Ursprung und die Grundlage seiner Handlungen, Gefühle, Willensakte usw. ist. Diese Auffassung gründet sich indessen nicht auf das Vorhandensein von so etwas wie einem ‚Objekt-Ich', einem gegenständlichen Ich unter den Gegebenheiten der inneren Erfahrung, das wäre ein Widerspruch — wenn es Objekt wäre, könnte es nicht ‚Ich' sein. Das ist übrigens der Grund, warum unser Körper, den wir durch Tasten und Sehen als Objekt wahrnehmen, nicht mit unserem Ich identisch ist. Dieser Körper ist ‚meiner', ohne jedoch ‚Ich' im vollen Sinne des Wortes zu sein.

«Kann daher das Ich uns erscheinen und erscheint es uns nicht tatsächlich nur in der Gestalt erlebter Tätigkeiten, d. h. nicht eines Dinges, sondern in der Gestalt von Prozessen, deren Grundlage als solche nicht gegenwärtig ist? Unter den gewöhnlichen Bedingungen unserer Existenz lokalisieren wir allerdings diese Prozesse in unserm Körper, und sie erscheinen in gewisser Weise mit ihm verbunden.

«Was die Bewegungen unseres Körpers angeht, so gehören sie ihm an, nach Ausweis unserer Augen und unseres Tastvermögens, in derselben Weise, wie irgend eine Bewegung ihrem tragenden Gegenstand angehört. Aber außerdem zeigt das innere Gesicht dieser Bewegung einen besonderen Charakter von Subjektivität, dem Claparède den Namen eines ‚Ichheitscharakters' gegeben hat, der sie als ‚unsere' Bewegungen erscheinen läßt. Sie machen übrigens einen der wichtigsten Aspekte unseres phänomenalen Körpers aus; deshalb kann man sagen, daß unsere Bewegungen, obwohl sie von Natur Prozesse sind, unser Körper in Aktion sind.

«Danach ist es klar, daß die vollständige Identifizierung des Zuschauers mit dem Schauspieler die ausschließliche phänomenale Zugehörigkeit

all dieser Prozesse zu dem visuell-gegenständlichen Schauspieler voraussetzt.

«In der Tat wird der Zuschauer unter Voraussetzung, daß das geschehen kann, notwendigerweise den Eindruck haben, in dem ‚Schauspieler' zu handeln, den Eindruck, daß der Leib des Schauspielers der seine geworden ist, da er die Bewegungen des Körpers, den er sieht, ‚fühlt' und da, wie es soeben gesagt worden ist, das Fühlen seiner Bewegungen gleich ist dem Fühlen des Körpers in Aktion. Und ebenso ist die Mimik des Schauspielers für den Zuschauer der Ausdruck, das äußere Gesicht seiner seelischen Erregungen, seiner Gefühle. Mit einem Wort: der Zuschauer wird der Schauspieler ‚geworden' sein, oder der visuelle Aspekt des Schauspielers wird sozusagen der äußere Aspekt des Zuschauers geworden sein.

«Aber wie könnte das wirklich geschehen?

«Man weiß schon, daß die Uebereinstimmung zwischen den Bewegungen des Schauspielers und den mehr oder weniger ähnlichen im Zuschauer hervorgerufenen, ebenso wie die Uebereinstimmung zwischen den affektbetonten Aeußerungen des Schauspielers und den vom Zuschauer erlebten Gefühlen dahin tendieren, das Verschmelzen dieser Prozesse herbeizuführen — auf Grund der oben angegebenen Vorgänge. Und da andererseits die Bewegungen und Aeußerungen des visuell-gegenständlichen Schauspielers natürlich ihm zu gehören scheinen, ist es begreiflich, daß dieses Band der Zugehörigkeit sich auf alle die Prozesse erstreckt, deren Verschmelzung mit seinen Bewegungen und Aeußerungen sich vollzogen hat.

«Alles das wäre leicht zu begreifen, wenn die Prozesse, die sich im Zuschauer abspielen, nicht gleichermaßen mit anderen Aspekten seines körperlichen Ich verbunden wären, die sich von Natur diesem neuen Band der Zugehörigkeit zu widersetzen scheinen. In der Tat empfängt der Zuschauer, der da in einem Sessel sitzt, sinnesvermittelte Botschaften, die, unter anderem, ihn z. B. über die Lage seines Körpers (Lagesinn) und seine Berührung mit dem Sessel informieren sollten.

«Außerdem sollten seine visuellen Eindrücke ihn befähigen, den Platz, den er einnimmt, zu lokalisieren in bezug auf den umgebenden Raum.

«Weiter: der Zuschauer kennt sein Gesicht und sein Ausehen, weil er sich im Spiegel betrachtet hat, und er sollte sich Rechenschaft darüber geben, daß alles, was er empfindet, an dieses Gesicht gebunden ist und nicht an das des Schauspielers, das gewöhnlich sehr verschieden von dem seinen ist.

«Und schließlich, die Person des Schauspielers, die auf der Leinwand als Bild erscheint, sollte einen Grad von Wirklichkeit besitzen, der wesentlich geringer ist als alles, was den Leib des Zuschauers charakterisiert usw.

«Damit die inneren Prozesse des Zuschauers ausschließlich dem Schauspieler gehören können, müßten also die erwähnten Prozesse von allen den Bestimmungen befreit sein, an die sie natürlicherweise gebunden sind. Diese Bestimmungen müßten also unwirksam gemacht werden oder wenigstens für den Augenblick im phänomenalen Bereich nicht existieren.»

Wer die anderen Schriften Michottes kennt, wird in diesen Ausdrükken die Frucht der Studien des Autors wiedererkennen über das, was er die «Wahrnehmung der Kausalität» nennt. Diese Studien sind von seltenem Scharfblick und führen ihn zu Ergebnissen, die für die Kenntnis der Wahrnehmungsvorgänge von höchstem Interesse sind.

Die Konzentration des Zuschauers auf das, was sich auf der Leinwand abspielt, und vor allem auf den Schauspieler, ist sehr verschieden — besonders was die Intensität anlangt — von der im Theater oder bei der Lektüre eines Romans, obwohl sie vom selben Genus ist; der Zuschauer des Films entfernt sich in gewisser Weise von der Welt, in der das Spiel abrollt (der Zuschauerraum, die anderen Zuschauer usw.). Das Dunkel des Raumes, die Helle der Leinwand, der Rhythmus der Netzhautreize, die Ermüdung, die Aufeinanderfolge und der Wechsel der Kameraführung erzeugen psychische Zustände, die eine Art geistiger Dissozierung begünstigen, deren Ergebnis die Identifizierung mit dem filmischen Vorgang ist.

(Fortsetzung folgt)

Erfolglose Filmerziehung!

Seit Jahren wurden wir nie müde, zu betonen, wie sehr jede katholische Filmarbeit ein Schlag ins Wasser ist, wenn es nicht gelingt, das filmbesuchende Publikum zu einer verantwortungsvollen Auswahl des Kinoprogrammes zu erziehen. Die ganze erwünschte Wirkung der umfangreichen Aufklärungsarbeit über die neu anlaufenden Streifen, wie wir sie vor 14 Jahren im «Filmberater» an die Hand nahmen und seither durchzuführen trachteten, steht und fällt mit der praktischen Ausnützung unserer Kritiken in der lokalen Filmarbeit von Ort zu Ort. Daß dieser Weg mit viel Dornen besät ist, weiß jeder, der sich in dieser typisch modernen Sparte des Apostolates betätigt. Wir geben in dieser Nummer einem treuen Freund des «Filmberaters» das Wort zu einer der schwersten Fragen katholischer Filmarbeit. Wir möchten aber auch diese Gelegenheit gerne benützen, allen Kinobesitzern, die, ob aus Verantwortung oder bisweilen vielleicht auch aus eigenem Interesse, sich bei der Auswahl ihrer Filme durch den «Filmberater» beraten lassen, unsere aufrichtige Anerkennung aussprechen. Unser Wunsch ist es, daß durch eine systematische, immer bessere Filmerziehung der gute Film mehr und mehr auch zu einem geschäftlichen Erfolg werden möge, nach dem bewährten Grundsatz: «Der schlechte Film kann nur überwunden werden durch den Erfolg des guten Filmes.» Die Redaktion.

Wir sind der Meinung, daß die Veröffentlichung der Filmbewertungen in der Tagespresse, wie sie von der Enzyklika «Vigilanti cura» verlangt