

Der künstlerische Film : Bild und Bildner unserer Zeit

Autor(en): **Stalder, Hanspeter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **28 (1968)**

Heft 5

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-964558>

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.

Der künstlerische Film – Bild und Bildner unserer Zeit

Von «geheimen Führern» spricht Josef Othmar Zöller¹, von «geheimen Verführern» Vance Packard² und von «geheimen Miterziehern» Ulrich Beer³. Packard meint damit dem Griff nach dem Unterbewussten in der Werbung; Zöller bezeichnet damit die Massenmedien Presse, Film, Funk und Fernsehen; Beer schliesst auch noch Schlager und Werbung mit ein. Was von den Massenmedien im allgemeinen gesagt ist, gilt selbstverständlich auch für jedes einzelne, so etwa den Film. Auf diesen eingeschränkt und neutraler formuliert, heisst das: Der Film ist ein Bildner. Das bestreitet wohl niemand. Worin indes diese Bildner-Funktion besteht, bleibt umstritten. Darnach soll im zweiten Teil gefragt werden.

Dass der Film aber auch selbst geformt, gestaltet und gebildet wird, dass auch er ein Produkt unserer Zeit ist, dürfte eine weniger beachtete Tatsache sein. Diese Funktion des Films, Bild und Abbild unserer Zeit zu sein, ist im ersten Teil näher zu betrachten.

Im dritten Teil wird versucht, auf den Überlegungen der ersten beiden aufbauend, von einer vielleicht etwas ungewohnten Seite her die Bestimmung der Filmerziehung neu zu suchen.

I

Phantasie und Wirklichkeit

Romano Guardini schrieb über den Film einmal folgendes: «Die Welt wird Phantasie, und die Phantasie wird Welt. Eine eigentümliche Begegnung geschieht – nicht unähnlich jener der grossen Staatsaktion, durch deren Zeremoniell der Staat sich selbst darstellt⁴.» Damit wird gesagt, dass der Film, so wie wir ihn sehen, keine reale, sondern eine phantastische Wirklichkeit darstellt. Vorerst wird er Phantasie. Und als solche entzieht er sich individuellen und kollektiven sozialen Weltbezügen. Einer leidenden Person im Film, beispielsweise, kann und muss ich nicht helfen; eine verkehrte Situation im Film kann und muss ich nicht ändern. Diese Tatsache stellt jedoch keinen Grund dar, den Film als eine Nur-Phantasie zu apostrophieren. Der Film auf der Leinwand besitzt wie jedes andere Kunstwerk eine andere Realität; eine künstlerische, eine filmische.

Er bildet eine eigene Welt. Eine gestaltete neue Wirklichkeit kann man sie nennen. Rückblickend auf die Welt, wird er ihr Ab-Bild; vorausblickend auf die Welt, ihr Vor-Bild. «Das Ende einer künstlerisch dargestellten Handlung enthält das Wesen des betreffenden Kunstwerks; das Kunstwerk selber symbolisiert aber die endzeitliche Neuschöpfung der Welt. Folgerichtig: Der Schluss einer künstlerisch dargestellten Handlung symbolisiert die endzeitliche Neuschöpfung der Welt⁵.»

Zum richtigen Erfassen dieser phantastischen Wirklichkeit wird von uns ein diskursives, dialektisches Denken, das mit dem Film einen Dialog führt, und ebenso ein ganzheitliches «intuitives Schauen»⁶, ein «begriffloses Denken»⁷ gefordert.

Spiegel und Spiegelbild

Gunter Groll schrieb einmal: «Der Film ist der klare oder getrübe, verzerrte oder entschleierte Spiegel der Zeit: der Zeit des Überganges, in der wir leben⁸». Jeder einzelne Film also spiegelt, wahr oder unwahr, unsere Zeit oder zumindest einen Aspekt derselben. Daraus folgt, dass ein guter Film-Betrachter auch ein guter Betrachter unserer Zeit sein sollte. Um indes beurteilen zu können, ob es sich bei einem bestimmten Filmwerk um einen klaren oder getrüben, verzerrten oder entschleierten Spiegel handelt, setzt Grolls Formulierung gleichzeitig voraus, dass der Film-Betrachter unsere Zeit bereits kennen muss. Bemüht er sich um das eine wie das andere – mehr als ein Bemühen ist es ja wohl kaum –, so gilt es weiter, die Zeit, wie sie ihm der Film vorstellt, mit der Zeit, wie er sie selbst erlebt, zu vergleichen.

Er wird die Sekundärwahrnehmung des Films an der Primärwahrnehmung des eigenen Lebens messen.

Paul Heimann sagt Ähnliches mit anderen Worten: Er postuliert, dass «das Ganze der Filmproduktion von heute (... als eine) Selbstinterpretation der Gesellschaft, in der wir leben, (aufzufassen sei)»⁹. Damit ist ausgesprochen, dass erst die Gesamtheit der Filme den Anspruch erheben kann, echte Darstellung, Selbstinterpretation unserer Gesellschaft und Zeit zu sein. Es heisst also auch, unsere Gesellschaft interpretieren, wenn man deren Filme zu interpretieren versucht.

Nicht zu übersehen ist bei Groll wie bei Heimann der schlichte Nachsatz «Zeit bzw. Gesellschaft, in der wir leben». Filmkunst spiegelt wie jede andere Kunst unsere gegenwärtige Gesellschaft und Zeit, nicht die Vergangenheit, und nur soweit, wie Zukunft bereits in der Gegenwart vorgebildet ist, die Zukunft. Eine Chance und faszinierende Möglichkeit, sich intensiv der heutigen Zeit und Gesellschaft zuzuwenden, zumal es die offiziellen und etablierten Institutionen wie Hochschulen und Universitäten nicht im geforderten Masse tun.

Zeit und Gesellschaft dürfen nicht als etwas Äusserliches verstanden werden; es geht darum, den Wesenskern der beiden zu erkennen. «Die Pädagogik muss darauf bestehen, dass sich die Bilder von der Welt, die sie dem Zögling bieten muss, nicht zu einem undurchdringlichen (...) Zelluloid-Horizont zusammenschliessen, der mit dem Anspruch dasteht, die wahre und letzte Welt zu sein. Die Frage nach dem Dahinter, dem Woher und Warum kann nicht unterdrückt werden»¹⁰.

Innen und Aussen

«Der Film kennt kein ‚rein Äusserliches‘ und keine ‚leere‘ Dekorativität. Eben weil im Film alles Innere an einem Äusseren zu erkennen ist, darum ist auch an allem Äusseren ein Inneres zu erkennen»¹¹.» Diesen Satz des ungarischen Filmtheoretikers Béla Balász kann man kaum ernst genug nehmen. Wie es ein äusserliches Bild der Welt gibt, so auch ein äusserliches Bild des Films. Das sind die leeren Fakten ohne Sinnbedeutung, die Schale ohne den Inhalt. Doch es ist uns die Aufgabe zugewiesen, im Aussen des Films sein Innen zu erkennen, das Innen stets an seinem Aussen abzulesen. Es heisst, beständig dialogisch vom einen zum andern zu fragen. Bildlich gesprochen: Im Kino sehen wir eine Wasseroberfläche, das Aussen des Wassers. Doch sind im Film wie in jedem anderen Kunstwerk Inhalt und Form eins, unzertrennbar wie die Oberfläche des Sees von seinem Inhalt. Und dieser wahrnehmbare, sichtbare und hörbare Film ist ein Bild, ein Ab-Bild unserer Zeit und Gesellschaft.

II

Der Film bedeutet, wie bereits gesagt, Vor-Bild, Bildner unserer Zeit und Gesellschaft. Worin diese Bildner-Funktion besteht, soll im folgenden überblicksweise dargelegt werden. Gerhard Maletzke führt in seiner «Psychologie der Massenkommunikation»¹² die Arten der Wirkungen an: 1. Wirkungen im Bereich des Verhaltens, 2. im Bereich des Wissens, 3. der Meinungen und Attitüden, 4. Wirkungen im emotionalen Bereich, 5. Wirkungen im psychologischen Tiefenbereich. Und die am Wirkungsprozess beteiligten Faktoren und Momente heissen: 1. der Kommunikator, 2. die Aussage, 3. die Medien, 4. der Rezipient im Wirkungsprozess. Nach dieser Aufzählung kann es wohl nicht unsere Aufgabe sein, an dieser Stelle über die ausgedehnten Forschungen und deren Ergebnisse zu referieren, noch eine eigene Untersuchung anzustellen.

Für unsere Zwecke sei lediglich festgehalten, dass 1. der Film auf die Menschen wirkt, und dass 2. diese Wirkung komplizierter ist, als man sie sich für gewöhnlich denkt. Die obige Aufstellung der verschiedenen Komponenten, die nebeneinander und miteinander wirken, dürfte dies belegen. Wie der Film als Bildner wirken sollte, wie wir uns ihm gegenüber zu verhalten haben – also das pädagogische Anliegen –, soll hier kurz überlegt werden. Wir möchten als These vorschlagen: Die Bildner-Funktion des Films soll einer Bild-Funktion entsprechen. Vor-Bild und Ab-Bild sollen sich in ähnlicher Weise vollziehen. Warum? Das Abbilden vollzieht sich natür-

lich, der Natur gemäss. Also hat sich auch die Erziehung, das Bilden, natürlich, der Natur gemäss zu verhalten. Aus der Sache folgt, dass sich der Prozess jetzt in umgekehrter Reihenfolge abspielt.

Innen und Aussen

Am Anfang steht somit wiederum Béla Balász' Formulierung: «Der Film kennt kein ‚rein Äusserliches‘ und keine ‚leere‘ Dekorativität. Eben weil im Film alles Innere an einem Äusseren zu erkennen ist, darum ist auch an allem Äusseren ein Inneres zu erkennen¹¹.» Jetzt bedeutet das für uns: Wir müssen, wenn wir einen Film in uns aufnehmen, zu dessen «innerer Form» die entsprechende «äussere Form» suchen. Oder anders ausgedrückt: Wir müssen zu den gefundenen «Strukturen» den dazugehörigen «Stoff»¹³ finden. Wie in der Phase des Ab-Bildens «Sein in Bewusstsein überführt wird»¹⁴, soll jetzt Bewusstsein in Sein verwandelt werden.

Spiegel und Spiegelbild

Das durch den Film gewonnene Bild einer Zeit oder Gesellschaft verhält sich nicht statisch, sondern dynamisch. Der Film nun aber ist geradezu prädestiniert, die Dynamik der Welt auszudrücken. Dazu Heimann: «Begünstigt wird dieser ‚Wirklichkeits‘-Eindruck durch den Bewegungs- und Prozesscharakter der Bilder. Sie sind gegenüber statischen Darstellungen (Plastik) um eine Dimension reicher. Sie haben Zeitstruktur. Der vergegenwärtigende Jetzt-Moment, in dem sie sich auf (. . . der) Leinwand ereignen, ist gleichzeitig hinabsinkende Vergangenheit und aufsteigende Zukunft, eine Art simultan-integraler Zeitdarstellung, die dem tatsächlichen Prozesscharakter von Welt entspricht. Jean Gebser hat diesen aktuell gewordenen Erlebnismodus als neue Bewusstseinsstruktur eines aperspektivischen Zeitalters, die Zeit-Kategorie als die weltschaffende Dimension der ‚Wirklichkeit‘ beschrieben. Der filmische Bildtypus scheint mir die erste optisch adäquate Darstellung dieser ‚Weltqualität‘ zu sein. Die Musik ist es im akustischen Bereich¹⁵.»

Doch dieses Bild der Zeit und Gesellschaft, das auf uns vor-bildlich wirkt, ist nichts Fertiges. Es gibt überhaupt kaum fertige Lösungen und Wahrheiten. Sie entstehen meist erst aus dem Dialog zwischen dem im eigenen Leben und dem im Ab-Bild als Wahrheit Erkanntem.

Diese Übernahme und Annahme des Vor-Bildes soll auf eine menschenwürdige Weise geschehen, also nicht unbewusst oder halbunbewusst, sondern bei vollem Bewusstsein. Wie dies konkret aussehen kann, mag eine Stelle darlegen, die vom Forschertrieb Goethes spricht, der ihn auf den Weg geführt habe, «wo die Beobachtung und das Denken gleichsam in einen Akt zusammengeschmolzen werden, auf den Weg, von welchem das abstrakte Denken geradezu abführt»¹⁶. Der Autor spricht im folgenden von Goethes Denken als einem «gegenständlichen Denken». Der Dichter selbst hat in einem Aufsatz dazu geschrieben, dass «mein Anschauen selbst ein Denken, mein Denken eine Anschauung sei». Ein solches gegenständliches Denken zu fördern, wäre Aufgabe der allgemeinen Erziehung. Aus diesem erst, und nicht aus einem einseitig abstrakten, kann sich allmählich auch das dringend nötige prospektive Denken, das in die Zukunft führt, entwickeln.

Phantasie und Wirklichkeit

Was wir beim Film-Sehen in uns aufnehmen, ist unreal, eine Phantasie. Da es sich also nicht um eine reale Wirklichkeit handelt, wird der Film recht eigentlich zu einem Feld für Vorübungen in zwischenmenschlicher Kommunikation. Einen Trockenschwimmkurs für existenzielles Mit-Sein könnte man das Verarbeiten eines Filmes nennen. Wenn uns hier etwas misslingt, wenn wir uns falsch verhalten, geschieht keinem Menschen etwas Böses. Hier kann man also gefahrlos üben, sich dem andern gegenüber richtig zu verhalten, so dass es im Ernstfall, im Leben nämlich, nicht misslingt. Denn dort sind diese zwischenmenschlichen Beziehungen doch das Wichtigste. Das Gebot der Nächstenliebe verlangt und beschreibt sie vom Religiösen her. Die moderne Philosophie spricht von der existenz-bildenden Funktion des Mit-Seins. Von daher betrachtet, erhält der Film eine unerwartet tiefe Bedeutung, eine drängende Wichtigkeit.

Die Phantasie wird Wirklichkeit. In intensiver Beschäftigung wird der Film in uns drin neu geschaffen. Bildlich gesehen, wird er in der Analyse in seine Teile zerlegt, um dann in der Synthese erneut in seine Ganzheit zusammengesetzt zu werden. Wenn die Handlung eines künstlerischen «Films an sich» einen endzeitlichen Charakter besitzt, wie Boros schreibt, dann wohl auch der «Film in uns». «Das grosse Finale der Geschichte, das ‚Happy End‘, gehört nicht mehr zur Geschichte, es ist sozusagen das ‚aussergeschichtliche Ende‘. Die Bibel spricht aber auch von einem anderen Ende, das nicht herrlich ist, sondern vielmehr schreckenerregend und bedrohend. Es ist das ‚innergeschichtliche Ende‘⁵.» Beide Eigenschaften sind dem Film eigen. Beide Eigenschaften gehören in unser Leben. In einer solchen Vertiefung ist nun zu erwarten, dass echte menschliche Integration möglich wird. Es kann das Neue jetzt wirklich als gleichartig oder artverwandt «assimiliert» werden. So ist der Film denn auch wirklich ein Vor-Bild, dem wir folgen, ein Bildner, dem wir entsprechen.

III

Schluss: Was heisst jetzt Filmerziehung?

Fassen wir zusammen: Der Prozess des Bildens durch den Film gleicht dem Prozess des Abbildens im Film. Zum Erfassen des einen wie des andern Vorganges ist neben exaktem Denken intuitives Schauen nötig. Bei beiden muss vom Innen zum Aussen und vom Aussen zum Innen vorgegangen werden. All diese Forderungen sind nicht leicht zu erfüllen: Es sind Aufgaben, die Zeit, Energie und Engagement verlangen. Trotz dieser grossen Anforderungen, oder gerade deswegen, darf man nicht dem weit verbreiteten »didaktischen Materialismus¹⁷« verfallen und meinen, es gehe darum, möglichst vieles zu tun und möglichst viel Handgreifliches herauszubekommen. Wichtig ist wohl allein die Tatsache, dass man sich intensiv mit dem Film beschäftigt. Vielleicht könnte man die Filmerziehung auch einmal in dieser Richtung neu interpretieren als die vorbehaltlose Beschäftigung mit dem Film als Film. Es ist zu vermuten, dass die oft hochgespielten negativen Wirkungen des Films als Massenmedien neutralisiert werden, wenn man sich nur intensiv mit ihm beschäftigt. Dann ist der Film nämlich nicht mehr Massenmedium, sondern Objekt, Partner, dem ich persönlich begegne.

Im einzelnen dürfte diese Arbeit grundsätzlich in einem dreifachen Dialog bestehen: 1. Dialog Ich – Film, der mir das richtige Film-Sehen gewährleistet; 2. Dialog Ich – Du, der mir das richtige Verarbeiten des Film-Erlebnisses garantiert; 3. Dialog Film – Welt, der mir das Auffinden der Wahrheit ermöglicht. Nach diesen drei Dialogen, die jeden Filmbesuch erzieherisch vertiefen sollen, dürfte der Film dermassen verkraftet, gereinigt, geläutert, neutralisiert sein, dass wir ihn unbeschadet in uns aufnehmen. Und so wird denn wirklich aus der Auf-Gabe Film die Gabe Film.

Hanspeter Stalder

¹ Josef Othmar Zöllner, Hgr., Geheime Führer, Augsburg 1965

² Vance Packard, Die geheimen Verführer, Düsseldorf 1957

³ Ulrich Beer, Geheime Miterzieher der Jugend, Düsseldorf 1960

⁴ Romano Guardini, Überlegungen zum Problem des Films, Hochland, Juni 1953, Seite 401

⁵ Ladislaus Boros, Happy End?, «Der Filmberater», Nummer 12, 1959, Seite 115

⁶ Walter Tröger, Heiss, Caselmann, Schorb, Heimann, in: Bild und Begriff, München 1963, Seite 69

⁷ Herman Nohl, zitiert von Paul Heimann, in: Bild und Begriff, Seite 41

⁸ Gunter Groll, Demnächst in diesem Theater, München 1957, Seite 59

⁹ Paul Heimann, in: Bild und Begriff, Seite 73

¹⁰ Alfons Otto Schorb, in: Bild und Begriff, Seite 136

¹¹ Béla Balász, zitiert nach Josef Feusi, Kleine Filmkunde, Zürich 1964, Seite 46

¹² Gerhard Maletzke, Psychologie der Massenkommunikation, Hamburg 1963, Seite 187–228

¹³ René Wellek, Austin Warren, Theorie der Literatur, Niederhausen 1963, zitiert nach Ullstein Buch Nr. 420/21, Seite 120/1

¹⁴ Paul Heimann, in: Bild und Begriff, Seite 82

¹⁵ Paul Heimann, in: Bild und Begriff, Seite 78

¹⁶ J. Chr. A. Heinroth, zitiert von Christian Caselmann, Bild und Begriff, Seite 43

¹⁷ Christian Caselmann, in: Bild und Begriff, Seite 53