Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 29 (1969)
Heft: 7

Artikel: Imagination und Montage
Autor: Schönecker, Leo
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-964504

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Imagination und Montage

Zum Verhältnis sinnlicher und gedanklicher Wahrnehmung

Wir gehen davon aus, dass der Film eine gestaltete oder eine reflektierte Realität ist, genauer gesagt: eine gestaltete Formulierung oder sensitive Reflexion von Realitäten, von Teilen der Realität auf mehreren, verschiedenen Realitätsebenen. In solcher Benennung steckt bereits eine Umschreibung für wesentliche Funktionen der Montage. Ohne Einschränkung sei unterstellt, dass die Möglichkeiten und Erfordernisse der Montage Herz und Pulsschlag der künstlerischen Filmsprache sind; ohne sie ist Filmkunst nur in Ausnahmefällen existent, vielleicht nur als Experiment des Übergangs zu neuen Formen bildlicher Erzählweise, wie sie z. B. im New American Cinema dominieren. Aber hier soll nicht direkt auf gestalterische Probleme der Montage im üblichen Sinne hingewiesen werden, als vielmehr auf einige der wesentlichen psycho-physischen Vorgänge, die ästhetische Voraussetzungen bilden, ohne die Genuss und Beurteilung filmischer Sprache und Sprachmittel sinnlich und gedanklich stumpf, letztlich wohl sogar nichtig wären. So wie das kommunikative Kunstwerk auf der Synthese von Intention, Intuition und Verständnis beruht, auf dem Akt der vollziehenden und nachvollziehenden (oder mitvollziehenden) Erkennung und Anerkennung, so gründet die Kommunikation zunächst überhaupt auf dem Prozess der Sympathie und Empathie: Mitfühlen und Einfühlen sind die entscheidende sinnliche Voraussetzung; hinzu müsste das gedankliche Regulativ kommen, das wir oft einfach als Distanz bezeichnen. Mitfühlen, mit dem Autor fühlen, ist ohne Einfühlen in sein Werk, ohne Ein-Bilden in seine Bild- und Bildersprache nicht möglich. Wir verwenden dann eigentlich richtig den Begriff Einbildungskraft im Sinne von Vorstellungsvermögen. Das gestaltete Bild ebenso wie die gestaltete oder reflektierte Abfolge von Filmbildern beruhen auf dieser «Einbildungskraft» — des Künstlers wie des Empfängers. Dem künstlerischen Autor geht es wie dem geistig und sinnlich bereiten Publikum zunächst darum, die naive, unverbildete Erlebniswelt zu stärken, auszudrücken und damit neue Erlebnisbereiche und Erlebniswerte zu öffnen und wahrzunehmen.

Über dieses «Wahrnehmen» muss man sich Klarheit verschaffen. Mit Recht hat der junge Schriftsteller Karlhans Frank beim Vergleich zur Literatur der Auffassung widersprochen, man könne Filme lesen. In Wirklichkeit kann man natürlich nur Textbücher lesen, die beim Prozess des Lesens theoretisch und praktisch unzählige Ersatzfilme von verschiedenster Qualität und Authentizität erzeugen können, vom Leser produzierte Surrogate, die mit dem Film fast nichts mehr gemein haben müssen. In Wahrheit kann man Filme in der Tat nicht lesen — man muss sie sehen. Sehen im Sinne von ästhetisch wahrnehmen aber heisst zunächst bereit sein, offen sein, gesammelt, sammelnd gerichtet, gespannt sein; heisst weiter: fähig sein, all die «Eindrücke» aufzubewahren und zu verknüpfen. Diese Fähigkeit setzt voraus, dass man um die Schwankungen dieser Empfänglichkeit weiss, um die Verschiebungen der inneren Eindrücke. Die Eindrücke ordnen und verbinden sich miteinander, nicht nur innerhalb eines Sinnes, sondern über die biologischen Grenzen verschiedener Sinne hinweg. Aber was sich verbindet und wie fest diese Verbindung wird, das wiederum hängt von äusseren Bedingungen ab und vom gleichzeitigen Eintreffen der sogenannten «Reize», hängt ausserdem ab von der Wiederholung des Zusammentreffens dieser Reize.

Wir kennen aus der Umgangssprache das treffliche Wort «im Bilde sein». Es beweist, dass die Sprache um die Bedeutung des Bildes für unser Vorstellungs- und Erkenntnisvermögen oft besser weiss, als uns manchmal bewusst ist: Im Bilde sein müsste in analoger Übersetzung heissen «gebildet sein», informiert sein, «in Form sein». Umfassend informiert fühlen wir uns aber erst, wenn wir von verschiedenen Seiten, d. h. möglichst objektiv, informiert sind, wenn uns diese Informationen von differenzierten Gesichtspunkten, Standpunkten, An-Schauungen aus «ins Bild setzen». Auch ohne hier näher auf die Problematik philosophisch-ideologischer As-

pekte einzugehen, sei der Hinweis erlaubt, dass jeder irgendwie dogmatische Standpunkt dem Zugang zum Werk entgegenstehen kann; dies um so mehr, wenn dadurch auch die «Vorurteile» der Empfindungen die ästhetische Kommunikation stören. Viele Vorurteile beruhen nicht auf Erkenntnisvorgängen, sondern auf der Selbsttäuschung, dass manches Gedachte für Gesehenes gehalten wird.

Mit dem Gesehenen spielen

Die Ursache hierfür liegt darin, dass die Augen zusammen mit den zugehörigen Bereichen des Gehirns den Reizerregungen der Sehobjekte mit eigenen Erfahrungszutaten und bereits vorhandenen Denk-Ergebnissen begegnen. Das hat man schon vor Jahrzehnten an stehenden Objekten und Sehbildern erprobt, und es spricht nichts dagegen, dass diese Erfahrung ebenso für den Verlauf von Bewegungen und Veränderungen gilt, wie sie Bildbewegung und Montageformen zeigen. Der natürliche Fehler besteht darin, dass wir oft allzu schnell bereit sind, das Sehbild der Netzhaut zu «bearbeiten», ohne genügend dem originären Grundeindruck des Filmbildes zu trauen: der Grundeindruck des Filmbildes bedarf lediglich unseres «natürlichen» Auges. Man hat ausserdem — mit Max Scheler — von einem dazu vorhandenen, verborgenen «geistigen Auge» gesprochen. Heute können wir sagen, dass dieses geistige Auge der wunderbare Kontakt, die Übersetzung von Senden und Empfangen unsichtbarer elektrischer Wellen ist, was für unser natürliches Wahrnehmen das «vorläufige» Bild bedeutet, das gedanklich noch nicht überarbeitet ist. Diese elektrischen Wellen sind ja im wesentlichen von den Lichtstrahlen bestimmt, von Licht und Schatten, die sich in den Empfängern des Auges in verschiedenen Wellenlängen eindrücken.
Um die Vorurteile der Empfindungen bekämpfen zu können, muss man beachten, dass man an den Sehobjekten der montierten Bilder beim blossen Anschauen bestimmte Gemütszustände vorfinden bzw. erreichen kann, die als in Wirklichkeit eigene Gefühle des Betrachters erscheinen. Das aber bedeutet wiederum eine Projektion in die gesehenen Bilder, nicht aber eine Reflexion, die unserer Erkenntnis nützlich sein könnte. Um aber im ästhetischen Prozess zu Erkenntnissen zu gelangen, muss sich der Zuschauer in das Bildobjekt oder in die nacheinander bzw. ineinander fotografierte oder geschnittene Abfolge von Bildobjekten einfühlen und einleben und erlangt so die Fähigkeit, mit dem Gesehenen zu spielen, dramaturgisch gesprochen: sinnlich und gedanklich mit dem «Schauspiel» mitzuspielen.
Das bedeutet — entgegen früheren, noch nicht widerrufenen Theorien der Ästhetik — praktisch das Ende des sogenannten «zweckfreien Wohlgefallens» im ästhetischen Erleben. Dieses Erleben wird zum Handeln, zur Möglichkeit des Erkennens. In der Form nunmehr erkennen wir den «Inhalt», die «Aussage» verwirklicht sich in der Form, Form wird Aussage, Aussage wird Form. Schon in der Feststellung der Form kann sich somit Interpretation der Aussage vollziehen. Gegenstand des ästhetischen Filmerlebens ist nicht mehr nur die in reiner Anschauung gegebene Erscheinung des Films, sondern seine materielle, untersuchbare und vielfach deutbare Substanz. Somit ist eine Unterscheidung von gehaltlicher und formaler Ästhetik in der Filmkunst geradezu unsinnig, wenn nicht gar widersinnig geworden. Beide Betrachtungsweisen für sich wären nicht nur unzureichend und irreführend, sondern untauglich und abträglich. Man ermöglicht sich die Annäherung an das objektive Ziel der künstlerischen Kommunikation, indem man also die physisch-psychischen Grundlagen und Voraussetzungen des sinnlichen Erlebens bewusst macht und bewusst ausnutzt — freilich nicht ohne die Zuordnung der gedanklichen Regulierung. Verstandeskontrolle kann dabei als ästhetische Askese den Genuss erhöhen, das Urteil belegen helfen. Analyse wird nicht überflüssig — wohl als gern geübter Selbstzweck —, sondern bleibt notwendig für die Deutung und Ordnung der Teile im Hinblick auf die Ganzheit der Werke.

Physiologisch-psychologische Beobachtung

Bisher wurden traditionell (aus historisch bedingten Gründen) der philosophische oder der soziologische Aspekt bevorzugt. Um befriedigende Kriterien der Beurtei-

lung zu erreichen, ist die physiologisch-psychologische Beobachtung unerlässlich. Der notwendige Kunstgenuss soll ebenso Befriedigung wie Anstoss geben, doch das Kunstwerk ist nicht nur Objekt schöngeistigen Erlebniswillens – das Werk ist im Kristallisations-, im Kulminationspunkt von Ausdruckserlebnis (des Autors) und Eindruckserlebnis (des Empfängers) zu entdecken.
Zur erweiterten Kontaktnahme zwischen dem Künstler und seiner Umwelt gehört das Publikum als passiver und aktiver Faktor, was sowohl die Veranlassung als auch die Entgegennahme des Werks betrifft. Zu dieser Erkenntnis haben uns «Partner», wie D. W. Griffith, Jean Vigo, S.-M. Eisenstein, Humphrey Jennings verholfen (nicht erst Orson Welles, Robert Bresson, Jean-Luc Godard, Glauber Rocha), schon sie verlangten nach dem Zuschauer als dem ihren Film ergänzenden, subjektiv durch «innere Montage» gedanklich und sinnlich vollenden könnenden Mitspieler. Ein solcher Mitspieler unterscheidet sich als echter Enthusiast vom passiven Zuschauer einerseits und andererseits ebenso vom faszinierenden Ekstatiker, der sich völlig mitgerissen die Hände reibt oder seinem unreflektierten Vergnügen lauthals Ausdruck verleiht.
Wir müssen uns des praktischen Wertes von Aussprachen und Diskussionen in allen Arbeitsgremien bewusst sein, die geeignet sind, durch Abwägen und Ueberprüfen sinnlicher Eindrücke und gedanklicher Folgerungen uns in das Werk besser und tiefer zu versetzen und zugleich Abstand und Ueberblick zu gewinnen. Solche ganzheitlichen Beurteilungsversuche sind die unerlässliche Voraussetzung einer modernen Filmkultur, die sich auf ein breiteres Publikum ausdehnen wird.

Leo Schönecker

Die Selbstbeschränkung der amerikanischen Filmindustrie

Die neue Methode der Film-Klassifizierung

Vorbemerkung der Redaktion: Der «Filmberater» hat in seinen letzten Nummern Beiträge veröffentlicht, die teils direkt (in Nr. 5/69), teils indirekt (in Nr. 3 und 4/69) Bezug nahmen auf den Problemkomplex, der heute unter den Stichworten Brutalisierung und Sexualisierung des Films und Filmzensur diskutiert wird. Im Sinne einer weiteren Dokumentation zu diesem Thema drucken wir auszugsweise einen in Deutschland erschienenen Artikel* ab, der die neueste Entwicklung in den USA beleuchtet. Dort ist nämlich der seit 1934 geltende Motion Picture Production Code vor kurzem durch ein neues Selbstbeschränkungs-System der Filmindustrie abgelöst worden. An staatlicher Filmzensur gibt es in den USA, wie diesem Aufsatz ebenfalls zu entnehmen ist, in vier Gliedstaaten noch eine Vorzensur, die trotz der seit 1948 durchgesetzten Subsumierung des Films unter die verfassungsmässig garantierte «Rede- und Pressefreiheit» vom Obersten Gerichtshof der USA bisher als zulässig betrachtet wird, allerdings unter bestimmten, einschränkenden Voraussetzungen. Das (nachträgliche) Einschreiten der Polizei gegen unsittliche oder staatsgefährdende Filme soll dagegen in den USA immer zulässig sein.

Widerstand der Eltern

Einer Klassifizierung der Filme «geeignet für Jugendliche über 14 Jahren», «verboten für Jugendliche unter 16 Jahren» usw.) waren die Filmindustrie und der überwiegende Teil der Bevölkerung in den USA früher abhold. Die Eltern sind nach amerikanischer Auffassung für die Erziehung der Kinder verantwortlich, eine Klassifizierung bedeute nur eine andere Form der Zensur. Dieser Auffassung wurde entgegengehalten, dass bei einer Klassifizierung, die ja nicht bindend sein müsste,

* «Film und Recht», Informationsdienst für Film- und Fernsehrecht, München 2, Amalienstrasse 10.