

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 12 (1970)
Heft: 68

Artikel: Gedanken zur Affinität von Film und Wirklichkeit
Autor: Spaich, Herbert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-871115>

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

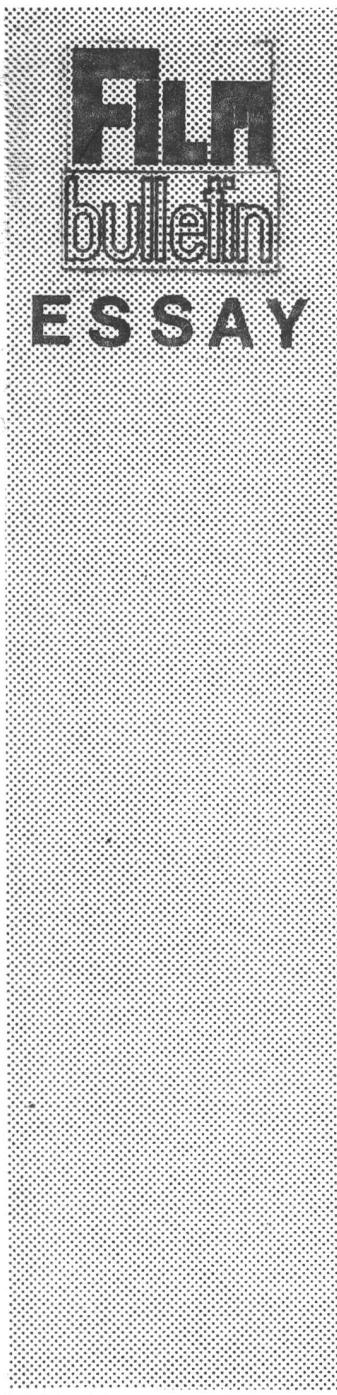
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 06.01.2026

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



VON HERBERT SPAICH

Unter Essay findet sich ~~●~~ Duden: kürzere, leicht verständliche, aber geistreiche Abhandlung über eine literarische oder wissenschaftliche Frage. Nun hier - in einem Filmbulletin - soll natürlich weder eine literarische noch eine wissenschaftliche Frage abgehandelt werden, sondern eine Sache, die mit Film oder mit Filmen zusammenhängt. Diese Feststellung zeigt, dass wir die Beschreibung im Duden nicht ganz wörtlich nehmen - und das sollen auch Sie nicht tun. Dennoch scheint es uns, dass es für Beiträge wie den hier abgedruckten keine passendere Bezeichnung als Essay gibt.

Die Frage nach Beziehungen zwischen der 'filmischen Wirklichkeit' und der 'wirklichen Wirklichkeit' ist eine phasenreiche; es ist zugleich eine jener, die wieder und wieder zu bedenken und anhand neuer Filme zu beleuchten ist. Dennoch kann diese Frage weder im Rahmen einer Filmbe- sprechung grundsätzlich abgehandelt werden, noch passt sie in den Rahmen unseres Magazins; sie als Thema der Nummer aufzubauen würde nicht heißen ihr zuviel Bedeutung beizumessen, aber sie auszuwalzen und deshalb sie Ihnen in wenig geniessbarer Form, nämlich zu schwerfällig und langatmig, zu präsentieren.

Aehnliche Fragen, für die dasselbe gilt, gibt es viele. Solche des Stils, andere, die nach Beziehungen zwischen Form und Inhalt forschen; wieder andere gehen der Stellung des Films in unserer Gesellschaft nach.

Die eine und andere soll zu gegebener Zeit und bei Gelegenheit hier angeschnitten werden. Da dies unabhängig von den geplanten Veränderungen - also auch in der neuen Form dieser Zeitschrift im nächsten Jahr - geschehen wird, schien es uns richtig, das ESSAY als neue Spalte bereits heute einzuführen.

(Red.)

GEDÄCHTEN ZUR AFFINITÄT VON FILM UND WIRKLICHKEIT

In dem Moment, wo der Regisseur die Kamera zur Hand nimmt, etwas filmt und das Aufgenommene schliesslich in einer bestimmten Reihenfolge zusammensetzt, ist der Film kein blosses Abbild der Wirklichkeit mehr. Mit Hilfe des technischen Aufnahmeapparates hat der Regisseur die einzelnen Bilder aus dem Gesamtkomplex der Wirklichkeit ausgewählt. Selbst bei einem "reinen Informationsfilm", etwa dem Lehr- und Unterrichtsfilm, ist dies der Fall; denn durch eine Kamera wird der Regisseur, ob er sich dessen bewusst ist oder nicht, zur Auswahl gezwungen. Wenn die Kamera zu laufen beginnt, ist sie auf einen ganz bestimmten Abschnitt in der Umgebung des Regisseurs gerichtet. Dieser Abschnitt wird auf dem Filmstreifen zu sehen sein. Ihn nimmt der Zuschauer zur Kenntnis.

Wird jedoch die Kamera einfach irgendwo hingestellt und in Gang gesetzt, ohne besondere Beleuchtung, Dekors etc. und ohne dass der Regisseur die Objektive reguliert, ist das Ergebnis für den Zuschauer ein kontrastloses graues Bild. Er hat den Eindruck, etwas Künstliches zu sehen, das durch einen schlechten Apparat aufgenommen worden ist. Erst wenn diesem Apparat seine ursprüngliche Freiheit durch die Prozedur des Einstellens weggenommen wird, sind seine Pro-

dukte für den Zuschauer als verhindliche Wirklichkeit zu erkennen. Walter BENJAMIN schreibt dazu: "Der apparatfreie Aspekt der Realität ist hier zu ihrem künstlichsten geworden und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zur blauen Blume im Lande der Technik."

Also erst durch das Eindringen der "Apparatur des Films" in die Natur der Wirklichkeit als Fremdkörper ist Film möglich, d.h. erst durch ihre zwangsläufig damit verbundene Veränderung. Je perfekter dieser Vorgang ist, desto deutlicher entsteht der Eindruck von Wirklichkeit. Deshalb empfindet man bei den frühen Stummfilmen infolge ihrer technischen Unzulänglichkeit mehr ihre Unwirklichkeit, als dies bei den technisch perfekteren neueren Filmen der Fall ist. Zur Zeit der Stummfilme hatten die Regisseure einfach weniger in die Wirklichkeit einzudringen vermocht.

Ausserdem ist für den Film die Persönlichkeit des Regisseurs von entscheidender Bedeutung. Seine Gedankenwelt ist beständig, den ganzen Film hindurch, anwesend. Das Eigenleben des technischen Apparates verbindet sich im Film mit der Anschauung des Regisseurs zu dem gezeigten Gegenstand. Der endgültige Film ist so das Produkt eines sowohl gedanklichen als auch technischen Entwicklungsprozesses. Die Qualitäten aller grossen Filme resultieren aus der Persönlichkeit des Regisseurs und dessen Fähigkeit, die Technik zu nutzen.

Fassbar wird ein Film jedoch erst dann, wenn der Zuschauer ihn sieht. Mit seiner Vorstellung von Wirklichkeit und seinem

Assoziationsvermögen kann der Regisseur die Wirkung seines Filmes erzielen.

In einem seiner Filme hat Andy WARHOL acht Stunden lang mit starrer Kamera das Empire State Building abgefilmt. Ein surrealistischer Film, sollte man denken, der die Wirklichkeit unretuschiert zeigt! Dennoch ist seine Wirkung auf den Zuschauer artifizieller als bei manchem anderen Film. Das, was hier die Leinwand vermittelt, lässt sich in keiner Weise mit dem Eindruck vergleichen, den ein solches Gebäude auf einen Betrachter macht, wenn er es als Realität sieht. Durch den Prozess des Filmens wurde das Objekt (in diesem Fall das Empire State Building) umfunktioniert: Es ist künstlich geworden und hat sein ursprüngliches Eigenleben, das den Gegenstand zur Wirklichkeit gemacht hat, aufgegeben. Der Regisseur hat den Standort der Kamera bestimmt und die Belichtungszeit begrenzt. Durch die Kamera wurde dann aus dem eigentlich jedem Betrachter neutral gegenüberstehenden Empire State Building der Gegenstand eines Filmes. Die Verschiedenartigkeit der Bilder, die sich je nach Beleuchtung des Gebäudes veränderten, liess neue Eindrücke entstehen - jedes einzelne Produkt das Produkt der Kamera Andy WARHOL's.

Wenn der Zuschauer diesen Film sieht, hat er nicht den Eindruck, einen Wolkenkratzer New Yorks zu sehen, sondern einen Film von Andy Warhol. Durch die ständig gleichbleibende Kamera wird der letzte Rest dessen, was an ein objektives Dokument erinnert, zerstört. Ein sich von Minute zu Minute veränderndes Objekt ist



Andy Warhol

in dem Film zu sehen; kein Objekt der Wirklichkeit mehr, sondern eines, das in einer Kamera entstanden ist. Deshalb hat der Zuschauer auch schon nach kurzer Zeit vergessen, dass es sich bei dem Gezeigten um einen in der Realität existierenden Gegenstand handelt. Für ihn ist er jetzt Gegenstand des Films.

EMPIRE von Warhol zeigt, wie das Medium Film in die Wirklichkeit manipulierend eingreift. Deshalb ist nicht das Empire State Building sein Inhalt, sondern die "Manipulationsfähigkeit des Films". Die Gefühle des Zuschauers werden in Bewegung gesetzt. Er beginnt über den Gegenstand des Films nachzudenken, er versucht, aus der Wirklichkeit abgeleitete Vorstellungen auf ihn zu übertragen, und versetzt so den Gegenstand in seinem Bewusstsein in Bewegung. Da aber auf der Leinwand nichts passiert, wie er es gewohnt ist, wird der Zuschauer frustriert; dies hat wiederum zur Folge, dass das Gezeigte sich zum bedrohlichen Monster auswächst, das ihn in ständiger Anspannung hält. Er hofft während des ganzen Films auf die Veränderung, um so in seinen Vorstellungen bejaht und dadurch dann befriedigt zu werden.

Für Warhol ist die Wirklichkeit ein Mittel, dem Zuschauer verschiedene Schweißen bewusst zu machen. In jedem Zuschauer wird EMPIRE deshalb andere Reaktionen auslösen, weil jeder in diesem Film alle Empfindungen, die er bei anderen Filmen hatte, in seiner Phantasie wieder erleben sieht.

Andy Warhol bewies mit EMPIRE, dass man die Wirklichkeit nicht als das An-sich-Seiende im Film erfassen kann, sondern nur als auslösendes Moment von bereits Vorstrukturiertem. Diese Strukturen wer-

den im Zuschauer freigesetzt, und er erkennt sie im Film wieder - nicht als Wirklichkeit, sondern als Erinnerung. Der Zuschauer verbindet mit dem, was er dadurch an bereits Vorgeformtem im Film antrifft, bestimmte Gefühle oder Ereignisse.

Im Spielfilm werden diese aus der Wirklichkeit bezogenen Muster in eine fiktive Handlung integriert. So wird es möglich, durch die veränderte Realität eine Reaktion beim Zuschauer zu erzielen: Der Regisseur setzt dem Zuschauer Vertrautes in neue Relationen, um den von ihm gewünschten Effekt produzieren zu können.

Wenn sich in HITCHCOCK's DIAL M FOR MURDER ein schlichtes Telefon in ein Ungeheuer verwandeln kann, dann nur deshalb, weil der Zuschauer im Telefon einen harmlosen, ungefährlichen Gegenstand sieht. Durch Hitchcock's Kamera erfährt er jedoch, dass die Funktion des Gegenstandes eine andere ist, als er ihm in seiner Phantasie gegeben hatte. Darüber erschrickt er. Durch seine neue Ausstrahlung entspricht der Gegenstand nicht mehr dem "Muster", das der Zuschauer sich von ihm gemacht hat. Das Telefon Hitchcock's hat also für Sekunden dieselbe Funktion wie das Empire State Building in Warhols Film. Beide Regisseure lösten die Erwartungen des Zuschauers nicht ein.

Ein anderes Beispiel: in einem Horrorfilm von Freddy FRANCIS macht ein Konzertflügel sich selbstständig und ermordet seinen Pianisten. Ein Gegenstand - Symbol bürgerlicher Kultur - erhält einen vollkommen neuen, durch den Film fingierten Wirkungskreis. Die vorgeprägten Erwartungsmechanismen des Zuschauers



Alfred Hitchcock

werden auch hier nicht befriedigt. Ein Chopin spielender Flügel tötet niemanden! Sobald der Zuschauer in seinen Erwartungen enttäuscht wird, flüchtet er sich aus seiner Verunsicherung in die Angst. Er empfindet jedoch die Angst (oder auch andere Gefühle) als Wirklichkeit, ohne zu wissen, wie sie entstanden ist. Wäre er sich darüber im klaren, dann wäre die vom Film erzielte Wirkung gar nicht erst entstanden. Da aber der Zuschauer in dem Glauben ist, dass von der von ihm getroffenen Charakterisierung eines Gegenstandes nicht abgewichen werden könne, wird er "unvorbereitet" von der Veränderung getroffen.

Nicht nur der Horrorfilm, auch die anderen Film-Genres benutzen diese vom Zuschauer bereits vorgeformten Modelle, wobei ausser dem "Ueerraschungseffekt": die Wirkung durch die Abweichung von der dem Zuschauer vertrauten Struktur des Genre-Modells erreicht wird. Peter HANKE schildert dies in einem Essay folgendermassen: "... das Bild, bei dem ich erschrak, oder richtiger, das mich erschreckte, handelte davon, dass der Held des Films (Tom Jones), der auf dem Gerüst eines Galgens stand, den bekannten Strick um den Hals, plötzlich den Boden unter den Füssen verlor und wahrhaftig "baumelte". Freilich hatte ich schon öfter in Filmen Leute baumeln sehen, und hatte mich befriedigt oder auch nicht, aber diesmal hat mich der Vorgang zum ersten Mal erschreckt: freilich nicht für sich allein, sondern in Anbetracht der anderen Filmvorgänge vorher. Diese nämlich, und mit ihnen der Film, waren eindeutig auf das Modell einer Filmkomödie angelegt, die nach den zwar bekannten, wenn auch nicht bewussten Naturgesetzen einer Filmkomödie von Anfang bis Ende abzulaufen schien."

Von den Genre-Filmen fordert der Zuschauer, dass sie bestimmte Funktionen erfüllen, indem sie eine bereits vorgeformte Geschichte erzählen, eine Geschichte, in der die Wirklichkeit bereits modelliert ist. Die Spannung und das Erschrecken entsteht dann, wenn der Regisseur dem Modell des Genres untreu wird, ebenso wie FRANCIS bei seinem Film gegen die Vorstellung des Zuschauers von einem Gegenstand verstossen hat. Wenn, wie bei dem oben von Handke beschriebenen Fall, in einer Mantel- und Degenkomödie der Held gehängt wird, passt das nicht in das Bild, das der Zuschauer von dem Genre hat. Die Folge ist, der Zuschauer wird unvermittelt aus seiner Phantasiewelt gerissen und erschreckt. Wieder ist er in seinen Erwartungen enttäuscht worden.

In den Genre-Filmen wird bereits nicht mehr versucht, die Wirklichkeit mit einzubeziehen, sie ist hier, wie in Warhols Filmen, ausgeklammert worden. Trotzdem aber treffen diese Filme mit ihren Möglichkeiten, unvermittelt Angst, Freude oder Sympathie zu erzeugen, am ehesten den inneren Kern, der nicht mehr darstellbar ist und von dem man annehmen kann, dass er die Wirklichkeit in sich schliesst.

Es ist eine Fiktion, sich Wirklichkeit als in einem Film darstellbar vorzustellen. Sie darf aber auch nicht ganz aus dem Gesichtskreis verbannt werden und einer willkürlichen, zufälligen Deutung unterworfen werden. Eng mit der Wirklichkeit ist auch die Frage nach Wahrheit und Lüge verbunden: dies hier zu untersuchen, würde jedoch den Rahmen dieser Ausführungen sprengen.

