Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 36 (1994)

Heft: 197

Artikel: Film als Schule des Sehens : Gespräch mit dem Filmhistoriker Hartmut W. Redottée

Autor: Kremski, Peter / Redottée, Hartmut W.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-867101

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

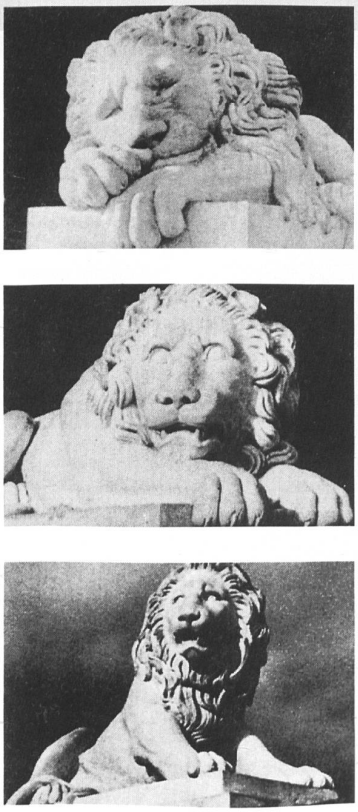
Download PDF: 07.01.2026

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

Film als Schule des Sehens

Gespräch mit dem Filmhistoriker Hartmut W. Redottée

1



2

Was wir sehen, hängt davon ab, was wir sehen wollen, oder eben historisch: wie wir sehen wollten.

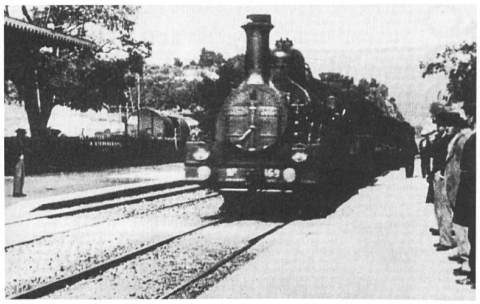
FILMBULLETIN Das Filmmuseum in Düsseldorf, das Sie konzipiert haben, steht unter dem Leitbegriff *Schule des Sehens*. Damit stellen Sie die Geschichte des Films in einen übergeordneten Zusammenhang. Gibt es eine allgemeine Geschichte des Sehens, von der die Geschichte des filmischen Sehens ein Teil ist?

HARTMUT W. REDOTTÉE Die gibt es ganz sicher. Davon zeugt zunächst einmal die bildende Kunst, die Geschichte der Malerei. *Was* wir sehen, hängt davon ab, was wir sehen *wollen*, oder eben historisch: *wie* wir sehen wollten. Es ist ja kein Zufall, dass es gerade in der Renaissance zur Entdeckung der Perspektive in der Malerei gekommen ist. Dahinter stand damals das Interesse, den Raum "real" zu erfahren und nicht mehr virtuell wie in der mittelalterlichen Malerei. Ganz sicher gibt es eine Geschichte des Sehens und Veränderungen der Sehweise. Und zwischen einer veränderten Sehweise und Veränderungen in der filmischen Erzähldramaturgie besteht ein dialektischer Zusammenhang. Zum einen hat der Film überhaupt unser Sehen verändert, zum anderen ist der Film ein Spiegel des veränderten Sehens. Nehmen wir zum Beispiel die Entdeckung der Montage, die in einem kulturhistorischen Kontext steht. Um die Jahrhundertwende begann man mit grosser Intensität, die Realität zu untersuchen, zu durchdenken, zu zerstückeln. Die Frage «Was ist überhaupt die Realität?» wurde immer akuter. Im Kubismus und im Futurismus finden wir eine Zersplitterung der Wahrnehmung, die sich in der Entdeckung der filmischen Montage spiegelt. Da gibt es die schöne Anekdote, wie in den zehner Jahren das Dienstmädchen einer russischen Familie entsetzt von ihrem ersten Kinoerlebnis berichtete, sie habe nur abgeschnittene Hände und Köpfe gesehen. In dieser Reaktion zeigt sich, wie hier eine Sehkonvention verletzt worden ist. In der Frühzeit der Fotografie war die Grossaufnahme tabu gewesen, es gab nur Totalen, nur Ganzheitsansichten von Menschen. Die Entdeckung der Nahaufnahme war eine Sensation, zeugt von einem veränderten Sehen,

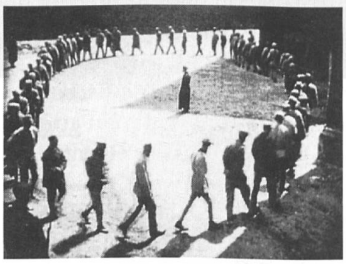
3

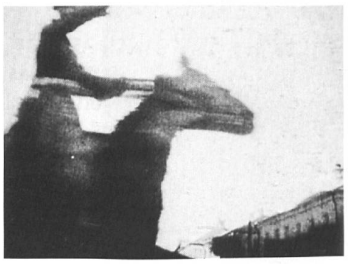
4

Die Entdeckung der Nahaufnahme war eine Sensation, zeugt von einem veränderten Sehen, hat aber auch das Sehen verändert.



5





3

hat aber auch das Sehen verändert. In ihrem Film L'ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT liessen die Brüder Lumière im Jahre 1895 einen Zug auf die Kamera zufahren. Die Zuschauer sind in Panik davongelaufen, haben sich versteckt, weil sie dachten, der Zug komme direkt auf sie zu. Das Näherkommen, das sich im bewegten Bild als ein Grösserwerden vermittelt, war für die Menschen eine ganz neue Erfahrung von Raum und Bewegung.

FILMBULLETIN Hat sich durch den Einfluss der filmischen Erzählweise das Wahrnehmungsverhalten des Menschen nicht nur in der *Rezeption* von Bildern, sondern auch in der *Perzeption* von Wirklichkeit verändert?

HARTMUT W. REDOTTÉE Das denke ich schon. Durch den Film haben wir gelernt, schneller zu sehen, selektiv wahrzunehmen und das selektiv Gesehene über das innere Auge zusammenzumontieren. Das eigentliche Sehen ist eine Leistung des Gehirns, alles andere ist bloss eine Frage der Optik.

FILMBULLETIN Nun spricht man einerseits gerne von einer Autonomie der filmischen Erzählweise, die sich abgrenzt vom tatsächlichen menschlichen Wahrnehmungsverhalten. Andererseits ist aber doch wohl auch ein mimetischer Anspruch erkennbar, was heisst, dass die filmische Erzählweise die menschliche Wahrnehmung analogisiert.

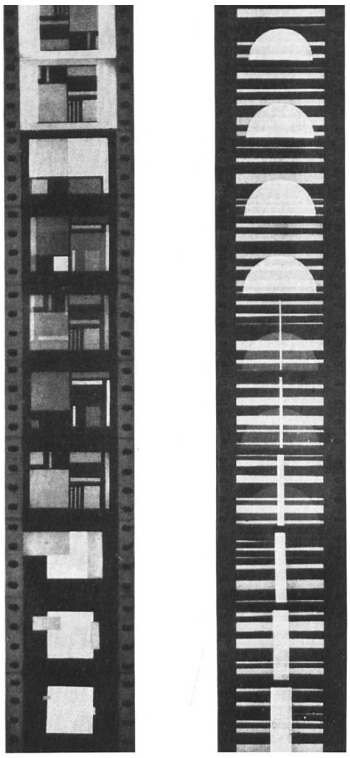
HARTMUT W. REDOTTÉE In Hitchcocks TORN CURTAIN gibt es eine Sequenz, die in der für den Film nachgebauten Nationalgalerie in Ost-Berlin spielt. In dieser Sequenz gibt es einen Schwenk, für den Hein Heckroth den Ausgangs- und den Endpunkt gebaut hat. Zwischen diesen beiden Punkten gibt es nur wenige Andeutungen, weil die Kamera mit einem Reissschwenk darüberfegt. Das entspricht unserer Erfahrung, wenn wir uns erschreckt umblicken. Wir wechseln die Blickrichtung und klammern aus, was dazwischen liegt. Das ist sicher so ein Moment des Mimetischen, visuelle Wirklichkeitserfahrung filmisch wiederzugeben.

FILMBULLETIN Das Mimetische ist nicht nur dem Reissschwenk inhärent, sondern findet sich auch in anderen Kamerabewegungen, auch in der Konvention einer "Kamera in Augenhöhe". Oder in der Verlagerung der Schärfentiefe. So lässt auch beim realen Sehvorgang die scharfe Fixierung eines Punktes das Umfeld unscharf werden.

HARTMUT W. REDOTTÉE Zwar können wir mit den Augen die Schärfentiefe wechseln und sie vom Vorder- in den Hintergrund verlagern. Die filmische Tiefenschärfe aber schaffen die Augen nicht. Die bevorzugte Anwendung der Tiefenschärfe bei Renoir und Welles wird von Bazin zwar als realistisch gepriesen, weil sie uns die Möglichkeit gibt, im Bild zwischen Vorder- und Hintergrund zu wählen. Aber in der Realität ist es dem menschlichen Auge nicht möglich, Vorder- und Hintergrund gleich scharf zu erfassen. Auch Gregg Toland hat das in CITIZEN KANE nur mit ungeheuren Kamera-Manipulationen erreicht, indem er Raumteile abgedunkelt und die Szene mehrmals aufgenommen hat. Das Ergebnis ist eine Tiefenschärfe, die es im normalen Sehen nicht gibt. Aber die filmische Schärfenverlagerung, das sehe ich auch so, ist sicherlich ein wahrnehmungsdramaturgischer Aspekt, der unseren physiologischen Gegebenheiten entspricht. Allerdings darf man das menschliche Wahrnehmungsverhalten und die Wahrnehmung von Wirklichkeit nicht pauschalisieren. Wir sehen in der Wirklichkeit selektiv. Und wir machen Erfahrungen. Das Wahrnehmen von Wirklichkeit kann sich verändern. Man kann sehen lernen. Deshalb auch der Begriff einer *Schule des Sehens*.

FILMBULLETIN Haben sich durch Videoclip- und Werbeästhetik Erzähl- und Sehweise verändert?

HARTMUT W. REDOTTÉE In der sogenannten Videoclip-Ästhetik sehe ich gar nicht so viel Neues. Vor kurzem habe ich eine interessante Erfahrung gemacht. Ein junger Mitarbeiter des Museums hatte die Aufgabe, für Ausstellungszwecke eine Sequenz aus Pudowkins DIE MUTTER von 1926 zu fotografieren. Er sah sich die Sequenz an und sagte: «Ich werde schier verrückt, hier findet man ja aus dem Raum gar nicht mehr heraus, und alles geht so schnell, kann man das denn überhaupt erfassen?» Das hat mich überrascht, weil das doch eigentlich das gleiche ist, was wir heute beim Videoclip erleben. In den zwanziger Jahren gab es in der



6

7

1923 war das Bestreben gross, eine visuelle Musik zu schaffen. Und diese visuelle Musik kehrt jetzt im Videoclip wieder.

8

Sowjet-Union auf dem Höhepunkt der Entwicklung solcher Montagestrukturen ungeheuer schnelle Filme. Auch der sogenannte Experimentalfilm, das "andere Kino", der lyrische Film hat zum Teil mit sehr schnellen Bildfolgen gearbeitet. Kürzlich habe ich im Museum SPACECUT von Werner Nekes vorgeführt, einen Film aus dem Jahre 1971. Darin gibt es eine ganz lange Sequenz aus Einzelbildschaltung. Als ich den Film vor zwanzig Jahren gezeigt habe, hätten mir die Zuschauer bei dieser Sequenz fast das Kino zertrümmert, so aggressiv hat sie der Film gemacht. Heute erlebe ich mit solchen Filmen, auch mit Filmen von Jonas Mekas oder etwa mit Michael Snows LA RÉGION CENTRALE, dass die Leute viel geduldiger zugucken, so dass ich schon fast fürchte, dass die Filme ihre Kraft zu provozieren verloren haben könnten. Das zeugt von einer Veränderung der Sehgewohnheiten. Wobei heute ästhetisch im Grunde nur darauf zurückgegriffen wird, was es in den zwanziger Jahren schon einmal gegeben hat. Wenn Griffith 1916 in INTOLERANCE Räume und Zeiten durcheinander schmeisst und vier Geschichten in paralleler Montage gleichzeitig erzählt, muss das für die Zuschauer damals schon provozierend gewesen sein. Dass sie es aber überhaupt rezipieren konnten, zeigt, dass die Zeit reif war für solche Seherfahrungen. Das hing sicher zusammen mit der zunehmenden Geschwindigkeit, wie sie auch in der Wirklichkeit wahrgenommen werden konnte, mit der Entwicklung neuer Verkehrsmittel und hier vor allem des Flugzeuges. Da komme ich automatisch auf die grossen Kamerabewegungen bei Murnau, auf den "fliegenden Trompetenton" in DER LETZTE MANN oder den Flug mit Mephistos Mantel an den Hof von Parma in FAUST. Murnau war Flieger im Ersten Weltkrieg und hatte es gelernt, die Welt aus einer anderen Perspektive zu sehen und mit einer anderen Geschwindigkeit. Es gäbe diese Kamerabewegungen nicht ohne Murnaus Seherfahrungen in der Wirklichkeit. Murnau selbst spricht bei seinen entfesselten Kamerafahrten vom «Kamera-Engel», dem «frei im Raum zu bewegenden Aufnahmeapparat». Genau das spiegelt es wider: die Möglichkeit, sich über die Realität zu erheben. Und heute, im Zeitalter der Raumfahrt, wo wir die Erde ganz von aussen sehen können, sind noch ganz andere Seherfahrungen auf uns zugekommen, zum Teil ganz konkret und realistisch, zum Teil ganz abstrakt. Wir sehen die Erde aus einer Perspektive, wie wir sie vorher nie kennengelernt haben.

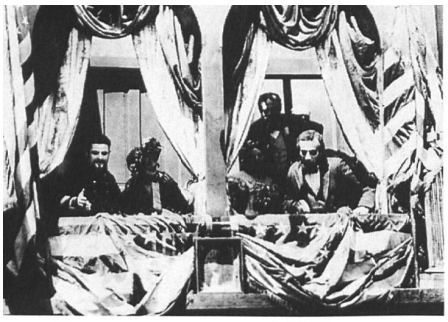
FILMBULLETIN Das Geschwindigkeits-Phänomen im Kino von heute ist also etwas, das es vorher schon gegeben hat und heute bloss ganz postmodern mit anderen Technologien reproduziert wird?

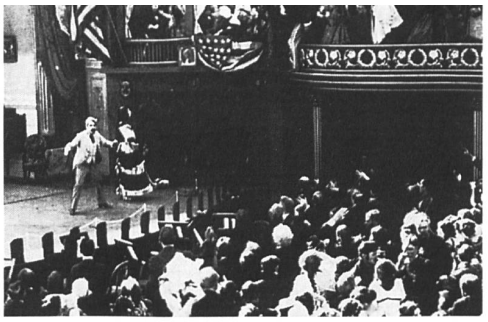
HARTMUT W. REDOTTÉE Ja, das sehe ich so. Zum Beispiel hatten Stummfilme immer Musikbegleitung. Es wurde Musik direkt für sie komponiert. Für Eisensteins PANZERKREUZER POTEMKIN schrieb Edmund Meisel damals eine Partitur, die den Montage-Rhythmus genau wiedergab, zum Beispiel das Stampfen der Maschinen. Dieses Zusammenspiel von Ton und Bild bedeutete eine Rhythmisierung des Bildes mit Unterstützung der Musik. Heute läuft das nur anders herum, indem im Videoclip nicht mehr das Bild durch die Musik, sondern die Musik durch das Bild interpretiert wird, durch die Rhythmisierung der Bildfolgen. Mit dem Begriff des Rhythmus im Film muss man allerdings vorsichtig sein. Die russischen Formalisten haben darauf aufmerksam gemacht, dass es eigentlich keinen Rhythmus gibt, sondern eine Rhythmizität. Dadurch, dass Film wie Musik *in der Zeit* abläuft, wird die Zeit strukturiert. Bei einem Film wie Ruttmanns BERLIN – DIE SYMPHONIE EINER GROSSSTADT besagt ja schon der Titel, dass hier musikalisch gedacht wurde. Das gilt für den Experimentalfilm überhaupt. Viking Eggeling nannte seinen Film, den er 1923 drehte, DIAGONALE SYMPHONIE, und Hans Richter gab seinen ersten Filmarbeiten den zusammenfassenden Titel RHYTHMUS mit dem jeweiligen Zusatz 21, 23, 25. Man sieht daran, wie stark damals das Bestreben war, eine visuelle Musik zu schaffen. Und diese visuelle Musik kehrt jetzt im Videoclip wieder.

FILMBULLETIN Eine Visualisierung musikalischer Strukturen, eine Visualisierung von Zeit – und als Folge davon eine Aufhebung des

9

10





11

1
RAIDERS OF THE LOST ARK
Regie: Steven Spielberg

2
PANZERKREUZER POTEMKIN
Regie: Sergei Eisenstein

3
DIE MUTTER
Regie: Wsewolod Pudowkin

4
CITIZEN KANE
Regie: Orson Welles

5
L'ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT
Regie: Jean Louis und Auguste Lumière

6
FILMSTUDIEN
Regie: Hans Richter

7
DIAGONALE SYMPHONIE
Regie: Viking Eggeling

8
BERLIN – DIE SYMPHONIE EINER GROSSSTADT
Regie: Walter Ruttmann

9
JURASSIC PARK
Regie: Steven Spielberg

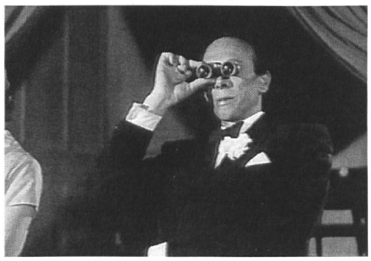
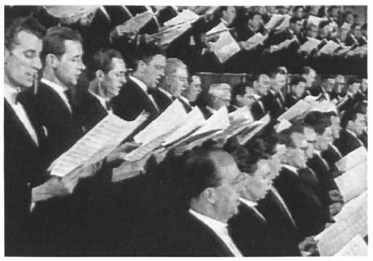
10
WILD AT HEART
Regie: David Lynch

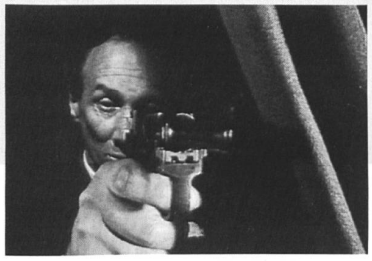
11
BIRTH OF A NATION
Regie: David W. Griffith

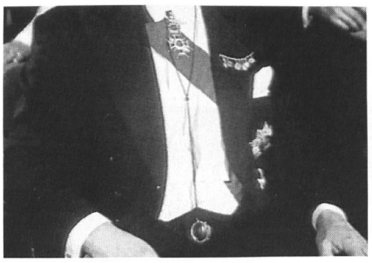
12
THE MAN WHO KNEW TOO MUCH
Regie: Alfred Hitchcock

13
LE VOYAGE DANS LA LUNE
Regie: Georges Méliès

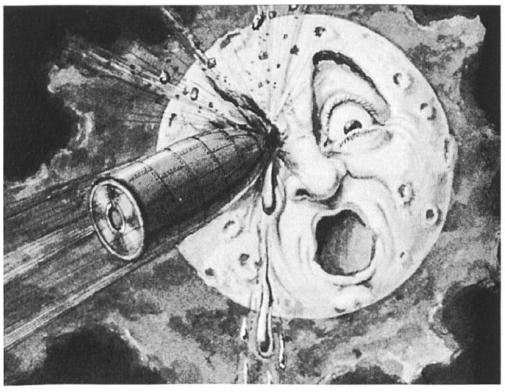
14
EMPIRE
Regie: Andy Warhol





12



13

chronologischen Erzählens und der Verlust einer Übersicht des Raumes?

HARTMUT W. REDOTTÉE So ist es. Das lässt sich sehr schön nachlesen in einem Manifest von Wertow, der ja im Kinematographen einen Apparat sah, die Welt nach eigenen Vorstellungen durch die Montage neu zu bauen. Heute sehen wir das nicht mehr so optimistisch, weil wir auch die negativen Auswirkungen kennen. Bei Wertow ist sogar die Rede von einem kinematographischen Menschen, der aus Körperteilen verschiedener Personen zusammengesetzt wird. Pudowkin wiederum, angeregt durch Experimente Kuleschows, spricht – dem Sinne nach – davon, wie er eine Treppe in Leningrad, eine Treppe in Odessa und ein Gebäude in Moskau aufnehmen kann. Und wie er dann auf der Treppe in Leningrad jemanden von links nach rechts und auf der Treppe in Odessa jemanden von rechts nach links gehen und sich beide in Moskau begegnen lässt. Durch die Montage entsteht ein völlig neuer kinematographischer Raum. Das ist eine Raumdarstellung und eine Raumerfahrung, die vorher fast undenkbar war. Und die Videoclip-Ästhetik im Kino von heute bietet demgegenüber nichts Neues.

Heute manipulieren wir die Zeit wieder einmal so, dass uns manchmal das Sehen vergeht.

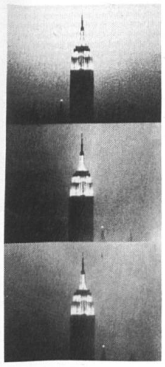
FILMBULLETIN Könnte man, so gesehen, sagen, dass im *mainstream*-Kino heute allgemein umgesetzt und auch akzeptiert und verstanden wird, was vorher eher dem avantgardistischen Experiment vorbehalten war? Durchbricht das *mainstream*-Kino insofern heute die kodifizierte Erzählweise der klassischen Hollywood-Tradition und die Sehgewohnheiten, die sich daraus ergeben haben? Indem zum Beispiel für die Auflösung einer Szene eine Etablierung der räumlichen Übersicht keine Voraussetzung mehr ist?

HARTMUT W. REDOTTÉE Auch da habe ich meine Zweifel, weil ich nicht so sicher bin, ob eine solche Kodifizierung für das traditionelle Hollywood diese generelle Gültigkeit hat. Da fällt mir merkwürdigerweise immer Hitchcock ein. Er war einer der wirklich grossen Experimentatoren des Kinos. In THE BIRDS beispielsweise wird bei den Angriffen der Vögel der Raum völlig zerstückelt. Und in THE MAN WHO KNEW TOO MUCH, der Version aus den fünfziger Jahren, wird in der *Royal-Albert-Hall*-Sequenz der Raum in die verschiedensten Aspekte aufgelöst und die Zeit gedehnt durch das ständige Hin und Her der Blickpunkte. Aber das ist schon wieder eine Hommage an Griffith, ein Zitat aus THE BIRTH OF A NATION. Ganz genau so hat Griffith nämlich die Ermordung Lincolns, die im Theater stattfand, inszeniert – mit ständig wechselnden Perspektiven: auf das Publikum, auf die Bühne, auf Lincoln, auf den Mörder vor der Loge. Hitchcock hat ihm das nachgemacht. Bei Griffith wusste das Publikum von vornherein, dass Lincoln erschossen wird. Bei Hitchcock weiss man, dass der Schuss fallen wird, wenn die Becken zusammengeschlagen werden. Als Zuschauer fiebern wir mit und warten auf den Moment. Die Zeit wird unendlich gedehnt und der Raum endlos zerstückelt – in die verschiedensten Aspekte: auf das Publikum, auf das Orchester, auf Doris Day, auf den Mörder, auf das Opfer. Die Zerstückelung des Raums gab es im Hollywood-Kino damals schon genauso wie im heutigen *mainstream*-Kino. Wir bilden uns immer nur ein, dass wir alles neu und anders machen. Deshalb ist es wichtig, darauf hinzuweisen, dass es Traditionen gibt, aus denen sich das entwickelt hat. Wenn ich einen Méliès-Film von 1905 sehe, bin ich immer wieder verblüfft von der Fülle der Tricks, die er unterbringt, und auch von der tricktechnischen Perfektion. Méliès hat eine völlig neue Welt kreiert, eine *Fantasy*-Welt, die – abgesehen von Elementen des Zeitgeschmacks – in der technischen Ausführung heute noch genauso überzeugend ist. Genau wie das Zaubertheater des neunzehnten Jahrhunderts, das in den Zauberkunststücken fortlebt, uns heute immer noch überzeugt. Wenn wir etwa angesichts von Spielbergs JURASSIC PARK denken, wir haben es herrlich weitgebracht, irren wir, denn unsere Ur-Ur-Grossväter waren auch schon da.

FILMBULLETIN Letztlich ist das Kino der schnellen Bilder auch nur ein Aspekt in einem facettenreichen Spektrum. Gibt es auf der anderen Seite – vielleicht als bewusste Gegenströmung – auch eine Wiederentdeckung der Langsamkeit?

HARTMUT W. REDOTTÉE Beide Tendenzen haben in der Filmgeschichte immer nebeneinander bestanden. Wie unter den ganz normalen Menschen gibt es auch unter den Filmemachern sowohl die Schnellen als auch die Langsamen. Mir fällt da ein Zitat von Jean Collet aus seinem Buch über Godard ein. Collet sagt, es gibt die Filmemacher, die die Wahrheit der Kunst der Wahrheit des Lebens opfern. Sie drücken sich durch die Einstellung aus. Und es gibt die Filmemacher, die die Wahrheit des Lebens der Wahrheit der Kunst opfern. Sie drücken sich durch die Montage aus. Es hat immer Filmemacher gegeben, die ruhig und geduldig mit ihrer Kamera auf die Wirklichkeit eingehen – in langen Einstellungen, womit sie die (Film-) Kunst weitgehend zurückschrauben, um der Wirklichkeit zu dienen. Renoir wäre da zu nennen. Und dann gibt es die anderen, die die Wirklichkeit zerstückeln, um eine neue kinematographische Wirklichkeit zu schaffen und damit die Wahrheit des Lebens der Wahrheit der Kunst zu opfern. Das sind die grossen Monteure: Eisenstein, Pudowkin, Wertow. Natürlich gibt es immer schon die langen Einstellungen auf die Zeit. Das Filmen der Dauer ist ja auch ein filmisches Thema. Man braucht nur daran zu denken, was Warhol Anfang der sechziger Jahre gemacht hat: acht Stunden das Empire State Building zu filmen und daraus einen acht Stunden langen Film zu machen! Warhol hat damit Filmzeit und reale Zeit oder Erzählzeit und erzählte Zeit identisch gemacht. Im übrigen hat wiederum auch Hitchcock das versucht – in ROPE, gut eineinhalb Stunden lang, wenn auch nur scheinbar ohne Montage. Das gehört auch zu den Möglichkeiten des Films. Und es ist heute vielleicht wichtig, auf diese Möglichkeit verstärkt aufmerksam zu machen, da wir die Zeit heute wieder einmal so manipulieren, dass uns manchmal das Sehen vergeht.

Das Gespräch mit Hartmut W. Redottée, Leiter des Filmmuseums Düsseldorf, führte Peter Kremski



14