Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 14 (1954)
Heft: 14

Artikel: Der psychologische Einfluss des Films
Autor: Gemelli, A.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-965019

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: 08.02.2026

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

DER FILMBERATER

Organ der Filmkommission des Schweizerischen Katholischen Volksvereins. Redaktion: Dr. Ch. Reinert, Auf der Mauer 13, Zürich (Telephon 28 54 54). 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.

14 Sept. 1954 14. Jahrg.

Inhalt

Der psychologische Einfluß des Films 65
Kurzbesprechungen 70

Der psychologische Einfluß des Films

Aus dem filmologisch hochinteressanten Referat Seiner Magnifizenz Fr. A. Gemelli, Rektor der katholischen Universität in Mailand, über «Die psychologische und theologische Grundlage der Klassifikation der Filme» an den Studientagen der OCIC von Köln, 20.—24. Juni 1954, veröffentlichen wir hier einige besonders wichtige Auszüge.

Von dem besonderen Gesichtspunkt aus, von dem wir ausgehen, interessiert uns also nicht die Natur der psychischen Prozesse, die von der filmischen Projektion verursacht werden; was uns interessiert ist vielmehr die Untersuchung des Vorganges der Teilnahme des Zuschauers an der filmischen Darstellung und der Mechanismus des Interesses, der durch die Filme und ihren Einfluß auf die Seele des Zuschauers ausgelöst wird. Dieses Problem war schon Gegenstand vieler psychologischer Untersuchungen gewesen, auf Grund deren wir klare Vorstellungen haben, die wir zur Grundlage unserer Wertung der Filme und folglich ihrer eventuellen Klassifizierung machen können.

Die Filmtechnik hat tiefe Wandlungen durchgemacht und heute eine Wirksamkeit erreicht, die vor dreißig Jahren unvorstellbar war, und die diese Teilnahme des Zuschauers an dem Film ermöglicht. Man denke an die Technik des Tonfilms, durch die die visuellen Stimuli verstärkt werden durch die akustischen Reize; man denke an die Technik des Parallel-Schnittes, an die Ueberlagerung, die Verwendung verschiedener Blenden usw., alles Mittel, um den Eindruck lebhafter, vollständiger und wirksamer zu machen.

Die Folge ist, daß die Aufmerksamkeit des Zuschauers sich konzentriert auf bestimmte und vorher festgesetzte Effekte und daß sein Interesse derart erregt ist, daß er seine Augen von der Leinwand nicht abwenden

kann — ganz im Unterschied zu dem, was im Theater vor sich geht. Wie geschieht das?

Eine erste Beobachtung drängt sich auf.

Wenn man die verschiedenen Filme vergleicht, dann stellt man fest, daß die am meisten gefallen und interessieren, in denen die psychologische Analyse der Personen oder der Vorgänge zwar existiert, aber nicht in Erscheinung tritt. Genauer: Ich sage nicht, daß der Schöpfer des Films keine psychologische Analyse durchgeführt hat, die den Mechanismus des Interesses erklärt, aber er hat es geschickt verstanden, ihn nicht in Erscheinung treten zu lassen: die psychologische Kunst des Filmschöpfers besteht genau darin, vor den Zuschauer lebende Wesen zu stellen: diese Personen handeln, sprechen und verhalten sich so, daß sie nicht nur dem Zuschauer gegenwärtig gemacht, sondern ihm geradezu aufgedrängt werden; infolgedessen nimmt der Zuschauer den Gegenstand nicht nur mit den Augen wahr, sondern er erlebt eine Realität. Der Film stellt uns eine räumliche Welt vor, aber der Raumcharakter zieht die Aufmerksamkeit nicht an; der Film stellt Menschen und Dinge in der Gegenwart vor uns: die Kunst des Filmschöpfers ist die Kunst, den Zuschauer in die Zeit zu versetzen, in der sich die Geschichte abspielt. Der Zuschauer ist nicht, wie im Theater, entfernt von dem was geschieht und aufgeführt wird; er ist anwesend und folgt der Entwicklung der Handlung in dem Bewußtsein, daran teilzunehmen. Zum Beispiel: in einem bestimmten Augenblick erscheint in der filmischen Bildfolge ein Bild, das ein leeres Zimmer darstellt; auf einem Tisch oder einem Stuhl liegt ein Gegenstand, aus dessen Vorhandensein der Zuschauer in aller Klarheit erkennt, daß eine bestimmte Person (die der Zuschauer schon kennen gelernt hat und deren Charakter, Interessen und Bestrebungen ihm bekannt sind) an diesem Orte gewesen ist, hier eine gute oder schlechte (auf den Unterschied kommt es nicht an) Tat vollbracht hat, eine Tat, die sich einreiht in eine Reihe von Ereignissen, die der Zuschauer kennt, von denen aber die Schauspieler nichts wissen; diese Tat erklärt diese Ereignisse; zum Beispiel: ein Brief, ein vergessener Gegenstand sind nicht nur Gegenstände; sie haben eine Bedeutung oder zumindest verleiten sie den Zuschauer, ihrem Vorhandensein eine Bedeutung zuzuschreiben. Es gibt also da ein Zimmer oder einen Raum, aber dieser steht in engem Verhältnis zur Zeit; in dieses Zimmer ist eine bestimmte Person eingetreten mit der Absicht, irgendetwas zu tun, und ist dann wieder hinausgegangen. Wir wissen es; die Schauspieler der Filmhandlung wissen es nicht; sie handeln, ohne es zu wissen; in dem Film sind also die Gegenstände nicht tote Dinge: jedes Ding besitzt eine Bedeutung in einer zeitlich bedingten Reihe. Man könnte die Beispiele leicht vermehren; auf Grund dieser Beispiele kann man sagen, daß der Film ein Ereignis erzählt, während es sich abspielt. Weder die Malerei noch die Bildhauerkunst, noch die Dichtung, noch der Roman vermögen das in dem Maße.

Es handelt sich da um eine Besonderheit von ungeheurer Wichtigkeit, und das führt uns auf eine zweite Beobachtung.

Der Film führt uns ein Ereignis vor, läßt uns aber dabei die Freiheit, es zu deuten, zu verstehen (begreifen), einzudringen in seinen Wert jenseits des gezeigten Gegenstandes. Der Schöpfer des Films ist nicht da, um einem zu sagen, was geschieht. Der Unterschied zwischen dem Tonfilm der ersten Zeit und dem jetzigen (wohlgemerkt psychologisch vertieften) Film besteht darin, daß in jenem das Tonelement uns anzeigte, was man sehen mußte: der Autor war in gewisser Weise gegenwärtig, um uns zu sagen, eventuell durch das Wort der Schauspieler, was wir sehen sollten. Im Tonfilm unserer Tage gibt es Bildfolgen, die von einem einfachen Geräusch begleitet sind: eine Uhr, deren Tick-Tack wir hören, das sanfte Gemurmel von rieselndem Wasser eines Brunnens, das Schlagen einer Tür usw. Der moderne Regisseur hat die psychologische Kunst gelernt, in die vorgestellten Gegenstände und den Ablauf der Ereignisse durch ein Nichts hindurch ein Geräusch eindringen zu lassen. Man erinnere sich der scheußlichen ausländischen Filme mit den Untertiteln, welche die Worte einer Person wiedergaben. Alles das hat man während einer gewissen Zeit gemacht um der Zuschauer willen, die die Sprache der Vertonung nicht verstanden. Im heutigen Film ist dem Zuschauer eine derartige Freiheit gelassen, daß er sich vor das Problem verschiedener Interpretationsmöglichkeiten gestellt sieht: und gerade diese Freiheit in der Deutung der Abfolge der Ereignisse trägt dazu bei, das Interesse zu wecken. Der Zuschauer sieht sich zu dem Spiele gezwungen, sich in sie hineinzuversetzen, sie zu erleben, wie wir im wirklichen Leben die Ereignisse erleben, in die wir wirklich verflochten sind. Der Zuschauer ist nicht passiv, wie dann, wenn er unbewegliche Bildprojektionen anschaut, die einander folgen; der Zuschauer gelangt in einen Zustand, in dem er vergißt, daß das, was er auf der Leinwand sieht, eine filmische Handlung ist. Er ist sich des Unterschiedes zwischen der Filmwirklichkeit und der Alltagsrealität so wenig bewußt, daß der Film ihm gar nicht den Eindruck der Raumtiefe oder der exakten perspektivischen Anordnung der Dinge zu geben braucht; es ist nicht einmal notwendig, daß die Dinge, die Menschen oder die Umgebung ihre natürliche Farbe haben. Der Zuschauer gibt sich so wenig Rechenschaft von dem Nichtvorhandensein von Tiefe und Farbe, daß man sich fragen kann, ob die Versuche, stereoskopische Bilder oder Bilder in natürlichen Farben herzustellen, von Erfolg gekrönt sein werden oder ob sie dazu beitragen werden, das Interesse für den Film zu steigern; oder ob sie nicht vielmehr am Ende das Filmerlebnis stören.

Es ist wichtig, daß der Zuschauer beim Anschauen eines Films eine Handlung vor sich abrollen sieht, in die er verwickelt ist, die er erleben muß, die er wie eine Wirklichkeit, d. h. wie etwas ihm Gegenwärtiges, erlebt, wobei er folglich sich in demselben Zustand der Spannung, der Unsicherheit, des Leidens oder der Freude befindet, wie er jeder mensch-

lichen Handlung eigen ist. Die Personen werden dem Zuschauer nicht so vorgestellt, als ob jeder eine Etikette hätte, die seinen Namen angibt oder berichtet, was er sagt. Der Zuschauer muß verstehen, wer sie sind; er muß sie als diese ganz bestimmten Menschen erkennen, die einen bestimmten Charakter haben und die ein bestimmtes Ziel verfolgen; er muß eindringen in das Leben jedes einzelnen; er muß sich Rechenschaft von der Bedeutung ihrer Handlungen geben; er muß auch sehen, was auf der Leinwand nicht erscheint; er muß ihre Vergangenheit mit ihnen leben und mit ihnen zusammen sich der Zukunft entgegenwerfen, so wie sie ihm durch eine Geste, eine Situation, einen Gegenstand angezeigt wird.

Also: das Charakteristische am Film ist dies, daß er dem Zuschauer volle Freiheit läßt, die ihm erlaubt, die gegenwärtige Handlung zu deuten und zu leiden oder sich zu freuen auf Grund dessen, daß er weiß, daß etwas bald geschehen wird, und daß er darauf wartet, es im Fortgang des Films verwirklicht zu sehen.

Man verstehe recht: am Anfang des Filmablaufs weiß der Zuschauer noch nichts, weder von den Personen, noch von ihrer Welt, noch von ihren Beziehungen zu anderen Menschen, noch von ihrem Milieu; die filmische Kunst muß also zu Beginn eines Films mit dem Mittel passender Hinweise nach und nach den Zuschauer, ohne daß er es merkt, in eine Handlung hineintauchen, die sich in einem bestimmten Milieu abspielt; sie muß ihn, ohne daß er es gewahr wird, dahin bringen, daß er den Charakter der Personen kennt, daß er versteht, was ihm keiner gesagt hat, und das, was ihm über die Vergangenheit und das Milieu jeder Person nicht gesagt werden darf — und die Vergangenheit kann dabei einen großen Einfluß haben auf die Gegenwart. Es kommt ein bestimmter Augenblick in dem Film, da der Zuschauer in die Handlung der Personen hineingenommen wird; er lebt dann mit ihnen, in ihrem Milieu, er nimmt an ihrem Leben teil, an ihren Freuden und Leiden. Alles das macht das aus, was ich schon im Jahre 1928 bezeichnet habe als die tiefe Aehnlichkeit zwischen der filmischen Situation und der Traumsituation.

Je größer die Geschicklichkeit des Regisseurs ist, um so schneller und tiefer wird er dem Milieu des Films und den Menschen, die darin handeln, eine Bedeutung und damit einen höheren Wirklichkeitscharakter verleihen, sodaß der Zuschauer schnell dahin kommt, sein eigenes Leben zu vergessen, um sich in das zu stürzen, was die filmische Kunst ihm darbietet.

Man hat viel geschrieben über die Beziehungen zwischen der Psychologie und dem Film und über den Wirklichkeitscharakter, den der Film haben muß. Diese Erwägungen sind richtig unter einer Bedingung: daß nämlich der Zuschauer in die Verfassung versetzt wird,die es ihm erlaubt, ohne das bewußt zu tun, zu analysieren, was vor ihm auf der Leinwand abrollt, um daraus eine Synthese, die zugleich eine Deutung ist, zu machen. Man kann nicht sagen: dieser Film ist gut, dieser Film ist interessant und jener ist nicht gut und nicht interessant. Ein Film ist gut

und demgemäß interessant, wenn er seinem Betrachter die Möglichkeit gibt, ihn zu erleben, die Personen zu deuten, zu leiden, sich zu freuen, d. h. in der Filmhandlung, die vor ihm gespielt wird, zu handeln. Auf diese Weise kann ein Film, der für mich auf Grund des Grades meiner persönlichen Kultur, meiner Neigungen, meines Geschmackes, meiner Lebensauffassung interessant ist, für andere Zuschauer weniger interessant oder gar unannehmbar oder absurd usw. sein.

Mein Eindringen in den Sinngehalt des Films kann abhängen von einem Augenblick, von einem Nichts. Eine der Personen, die an der Filmhandlung teilnehmen, macht eine Geste, die die anderen Personen nach der Intention des Autors nicht sehen. Ich höre ein Geräusch, das mir sagt, daß irgendetwas geschehen ist (das eine Treppe Hinaufsteigen, das Oeffnen einer Tür oder eines Fensters), ein Geräusch, das die anderen nicht hören. Aber diese Geste, dieses Fensteröffnen, dieses Geräusch von Schritten, die eine Treppe hinauf- oder hinuntergehen, genügt, um mich verstehen zu lassen oder, wenigstens, um mich zu einer Deutung zu befähigen, zu der ich (wenn ich aufmerksam gewesen bin) hingeführt werde (die Filmhandlung ist nicht die unbewegliche Projektion, die mir die statisch fixierte Handlung in ihrer Bedeutung und ihrem Wert aufhellt), und zwar dadurch, daß ich meine eigenen Gefühle, Neigungen, Wünsche, in einem Wort mein eigenes «Ich» und besonders mein unbewußtes «Ich», aus mir heraus in diese Person, dieses Milieu und auf diese Handlung projiziere.

Mit einem Wort: im Film ist es der Zuschauer, der lebt und handelt: die Bedingungen schaffen, damit das sich vollzieht, macht den Wert eines Films aus. Wenn das fehlt, dann fehlt jegliches Interesse.

Diese Betrachtungen erlauben uns zu sagen, daß der Film über das Bildhafte hinausragt. Man hat viel, und recht Verschiedenes, über den Wert des Filmbildes geschrieben. Aber der Film ist nicht eine Folge von Projektionen; ist nicht eine belebte Photographie. Weil ich schon ziemlich bejahrt bin, habe ich die ersten Bewegungsfilme gesehen. Ein Zug, der in den Bahnhof einfährt, ein Mann, der einen Wagen zieht, ein anderer, der die Blumen im Garten begießt, der auch die Leute im Garten bespritzt, sodaß sie die Flucht ergreifen und protestieren. An diesen Filmen indessen interessierte nur das Neuartige, insofern sie Photographien von Menschen und von Maschinen zeigten, die sich bewegten, von Instrumenten oder von Armen, die hin und her bewegt wurden. Dieses Interesse an der Neuheit war schnell befriedigt, man hatte bald genug davon; ein wirkliches Interesse lag gar nicht vor.

Der Film ist etwas ganz anderes, weil er verschiedene Sinnesorgane anspricht, worauf mit Recht Prof. Ponzo auf dem Kongreß für Filmologie in Venedig 1949 hingewiesen hat: und es genügt nicht zu sagen, daß das, was dargeboten wird, vollkommen synchronisiert werden muß.

(Fortsetzung folgt)