

Henri Wallon

Über einige psycho-physiologische Probleme, die das Kino aufwirft¹

Es ist offensichtlich, dass die technische Umwelt, die unsere modernen Zivilisationen hervorgebracht haben, mehr oder weniger an die Stelle der natürlichen Umwelt getreten ist und die Lebensumstände des Menschen von Tag zu Tag verändert. Ebenso ist offensichtlich, dass sie neue Formen der Anpassung an die Realitäten und Kräfte verlangt, die von außen auf den Menschen einwirken.

In bestimmten Fällen ziehen neue Techniken Wirkungen nach sich, die sowohl die biologischen Organisationsformen, die mit der Struktur der Organe und Körperfunktionen zusammenhängen, als auch die psychischen, die sich im Lauf der Jahrtausende menschlichen Lebens aus den alltäglichen Notwendigkeiten der Existenz entwickelt haben, auf eine harte Probe stellen.

So übersteigen die Geschwindigkeit, die mittlerweile von Flugzeugen erreicht wird, und die zentrifugalen Kräfte, die daraus resultieren, bei weitem das Vermögen der labyrinthischen Steuerungsmechanismen des Menschen, was zu Schwierigkeiten im Apparat der Blutzirkulation und zu gefährlichen Ohnmachtsanfällen führen kann. Obwohl sie weniger brutal, dafür aber zweifellos komplexer ist, stellt uns die Wirkung des Kinos vor Probleme, die zu untersuchen nun der Moment gekommen ist, damit wir aus der bloßen Empirie heraustreten können, aus der die Filmgestalter bislang ihre Inspiration zu beziehen gezwungen waren.

Es war eine harmlose, wenn auch ziemlich raffinierte Innovation, dem Bild der Dinge die Beweglichkeit zu verleihen, die diese auch in der Wirklichkeit haben. Dass dies überhaupt möglich war, setzte die Entdeckung der Gesetze des Verharrens der optischen Eindrücke auf der Retina voraus. Damit war aber nur ein Anfang gemacht, und die Verwirklichung des Films hat viele andere Wirkungen nach sich gezogen, von denen man erst nach und nach Kenntnis gewann.

Zunächst schrieb man die Gunst, die das Kino sich in allen Ländern rasch erwarb, allein den Bildern zu, die auf die Leinwand projiziert wurde, wie übrigens auch all die Missetaten, die man dem Kino anlastete. Moralische Filme

1 [Anm.d.Hrsg.:] Ursprünglich publiziert unter dem Titel „De quelques problèmes psycho-physiologiques que pose le cinéma“ in: *Revue internationale de filmologie* 1 (1947), S. 15-18.

oder unmoralische Filme: Das ist für viele nach wie vor das einzige Problem. Demnach bestünde das Kino nur aus Geschichten in Form von bewegten Bildern, oder es wäre eine Form des Theaters mit beliebig vielen unvermittelten, variablen Szenenwechseln. Allerdings scheint das Kino über eine Macht der Anziehung zu verfügen, die nur ihm eigen ist. Es ist mehr als ein Spektakel, das günstig zu haben und leicht zugänglich ist und uns keiner Gefahr aussetzt. Es ist für viele längst auch mehr als nur eine allwöchentliche Gewohnheit.

Man sollte sich nicht darüber hinweg täuschen, dass das Kino für manche Leute zu einem Bedürfnis geworden ist, das eine Art Angstzustand bewirkt, wenn es nicht befriedigt wird. Das Kino ist um des Kinos willen zu einem Erfordernis des Lebens geworden, und nicht um eines schönen Films oder einer schönen Geschichte willen, was die Zahl seiner Getreuen beträchtlich hat ansteigen lassen. Ist das nicht der Beweis dafür, dass das Kino Reaktionen auslöst, die von nichts anderem als vom Kino abhängen, Reaktionen, die an tiefe und elementare Quellen der Empfindungsfähigkeit rühren, und vielleicht auch an physiologische Mechanismen, wie sie nicht zuletzt beim Bergsteigen oder bei der Einnahme von Drogen zum Tragen kommen?

Entsprechend müsste man die Wirkungen des Kinos im Durchgang durch die verschiedenen Schichten untersuchen, die das menschliche Wesen ausmachen.

Bislang scheint die Aufmerksamkeit vor allem dem Menschen als sozialem Wesen gegolten zu haben. Über die Szene, der er beiwohnt, weiss der Zuschauer implizit, dass sie nach Belieben wiederholt werden und ohne weiteres gleichzeitig auf mehrere Leinwände projiziert werden kann, und zwar in den unterschiedlichsten Ländern der Erde. Er weiß, dass die Szene auf der ganzen Welt in genau der gleichen Weise gesehen werden kann, wie er selbst sie sieht. Umgekehrt kann die filmische Szene als Botschaft aus dem entlegensten Winkel des Planeten zu ihm gelangen. Der Illusion, die der Zuschauer im Kino sucht, liegt die bereits erwähnte Mechanisierung des Lebens zu Grunde, die Universalität seiner gegenwärtigen Eindrücke und der gleichsam exotische, aber auch einsiedlerische Partikularismus ihres Inhalts. Psychologisch gesehen, handelt es sich dabei um eine gänzlich neue Situation.

Wie wird er auf diese Situation reagieren? Trunken vor persönlicher Macht oder berauscht von der Zugehörigkeit zur Masse? Mit Geschmack am Leben oder mit Geschmack an der Künstlichkeit? Mit einem Ausbau seiner Empfindungsfähigkeit oder mit einem Rückzug in sich selbst? Mit einer Kombination widersprüchlicher oder ambivalenter Empfindungen? Gibt es einen Weg, dies vorauszusagen? Es für jeden einzelnen Film zu wissen? Es so zu wissen, dass man dem Kino eine bestimmte Ausrichtung geben und ein Gepräge verleihen kann? Man weiß, welchen Gebrauch die faschistische Propaganda

vom Kino machen konnte. Man kennt aber auch den Gebrauch, den das sowjetische Kino vom Medium Film gemacht hat.

Das Kino zeichnet sich zudem dadurch aus, dass es etwas durcheinander bringt, was schon in unvordenklicher Zeit erworben wurde: die Ordnung von Raum und Zeit. In dem, was Lévy-Bruhl als „primitive Mentalität“ bezeichnet, gehört es zum Bestand gemeinschaftlicher Glaubensvorstellungen, dass man mit merkwürdigen Gleichzeitigkeiten und unvorstellbaren Zufällen rechnet. Dazu zählen die Gleichzeitigkeit desselben Wesens an mehreren unterschiedlichen Orten, das Zusammenfallen mehrerer Orte in einem einzigen, das Aufgehen oder die Verwandlung unterschiedlicher Objekte ineinander. Was die Zeit betrifft, kommt es ferner zu sonderbaren Umkehrungen von einzelnen Momenten und ganzen Epochen.

Das Kino hat solche Wirkungen wieder möglich gemacht: Gleichzeitigkeit verschiedener Orte, Übereinanderlegen von Bildern, Umwandlungen von Erscheinungen und Wesen oder auch die Umkehrung der verschiedenen Zeitstufen derselben Existenz, der verschiedenen Etappen desselben Ereignisses. Indem das Kino abschafft, was uns als das Wesentliche an Zeit und Raum erscheint, nämlich die unaufhebbare und unumkehrbare Folge von Gegenüberstellungen und Abfolgen, gelingt es ihm, Raum und Zeit einen rein qualitativen und affektiven Wert zu verleihen.

Zu welchen Ergebnissen des Geheimnisses, des Schreckens oder des Zaubers, des Traums, des Irrealismus oder des Ultrarealismus kann das Kino auf diese Weise gelangen? Welchen Einfluss kann der Filmemacher auf diese Rückkehr zu den ursprünglichen Verwandtschaften der Empfindungsfähigkeit nehmen, oder auf die Auflösung von Kategorien, die im Zeitalter der Raum-Zeit zu eng für die neuen technischen Fähigkeiten des Menschen geworden sind? In welchem Sinn wird er diese Mittel gebrauchen? Ist es überhaupt möglich, auf solche Fragen Antworten zu geben, bevor man, wie das heute angezeigt erscheint, die Vielfalt der Verwendung der filmischen Mittel und ihre tatsächliche Wirkungsweise mit den Instrumenten der Wissenschaft analysiert?

Ein sehr viel geläufigeres und durchaus wesentliches Merkmal des Kinos ist es, dass der Film den Ort des Zuschauers einnimmt und an seiner Stelle handelt. Es ist der Film, der einen Gegenstand sukzessive unter verschiedenen Gesichtspunkten zeigt und die Details auswählt, die in Großaufnahme gezeigt werden. Er setzt seine Nachforschung an die Stelle der unseren. Er unterstreicht seine Analyse mit Hilfe von Vergrößerungen und Vergrößerungen, die in gewisser Weise die Fähigkeit unserer Aufmerksamkeit überlagern, den Merkmalen, die man beobachtet, grössere Klarheit zu verleihen. Wie wird sich dies auf den Geist des Zuschauers und insbesondere auf den Geist des Kindes auswirken? In

Form einer zunehmenden Passivität oder vielmehr als Anstoß zur Aktivität? Das eine oder das andere, je nach dem, welcher Gebrauch vom Film gemacht wird? Auch das sind Fragen von großer Wichtigkeit, die nur unter Zuhilfenahme empirischer Versuche beantwortet werden können.

Ein noch grundlegendes Problem, das noch nicht in seiner Ganzheit angegangen worden zu sein scheint, ist die Fähigkeit zur Synthese in der Zeit, die das Kino voraussetzt. Zum einen betrifft diese Fähigkeit die Synthese von Bildern untereinander: Ab welchem Alter ist das Kind in der Lage eine solche Synthese zu leisten? Eine Frage, die es zu beantworten gilt, bevor man das Kino im Kindergarten einsetzt. Ferner geht es um die Fähigkeit zur Synthese von Details eines Gegenstandes oder einer Szene, oder die Fähigkeit zur Synthese von Episoden. Die Musik verfügt über Zeiteinheiten, über Takte, über Rhythmen, sie verfügt über den Kontrapunkt und die Melodie, mit denen sie den Zuhörer verführt, fesselt und mitreisst. Gibt es nicht auch fürs Kino so etwas wie eine allgemeine Musiklehre, die einfach noch auf ihre Ausformulierung wartet?

Auf jeden Fall variiert die Fähigkeit, Eindrücke – ob sie nun gleichzeitig erscheinen oder aufeinander folgen – zu ordnen und die Elemente des Denkens zu vereinigen, je nach Alter sehr stark. Verändert sie sich auch bei verschiedenen Volksgruppen, je nach deren mentaler Entwicklungsstufe? Und finden diese Unterschiede in den verschiedenen intellektuellen und ästhetischen Bereichen ihre Entsprechungen? Untersuchungen zu diesen Fragen würden wichtige Aufschlüsse für eine vergleichende Analyse psychischer Aktivitäten und ihrer Beziehungen untereinander geben.

Schließlich gibt es auch physiologische Einflüsse, die zum Tragen kommen. Das Kino bietet dem Auge nicht das Objekt zur Ansicht, sondern Bilder, d.h. eine bestimmte Verteilung von Schatten und Helligkeiten oder Farben auf einer einzelnen unbeweglichen Fläche. Die Bedingungen der visuellen Anpassung unterscheiden sich dabei grundlegend: In ersten Fall liegen Relief und Unterschiede der Entfernung vor, im anderen bietet sich dem Blick eine starre Oberfläche dar. Gleichwohl zeigt der Film die Gegenstände in Bewegung und in Distanzen, die oft sehr schnell wechseln. Man weiß, dass der einfache Gedanke an einen Gegenstand eine entsprechende Anpassung des Auges nach sich zieht. Wird diese Einheit von Blickperspektive und Bewegung, von der die subjektive Distanzempfindung abhängt, vor der unbeweglichen Leinwand aufrechterhalten oder wird sie sich auflösen? Wie geht der Konflikt aus, und was muss aus diesem resultieren: Müdigkeit, eine unbestimmte hypnotische Wirkung, ein Eindruck von Anstrengung? Hier sind ebenfalls noch Untersuchungen zu leisten.

Vielleicht wird das 3D-Kino diese Probleme zum Verschwinden bringen, ähnlich wie der Tonfilm die Probleme des Stummfilms gelöst zu haben scheint,

wenn auch gewiss nicht vollständig. Denn tatsächlich hat das Kino anfänglich eine Erregung bewirkt, die sich nur auf einen Sinn bezog, was letztlich eine abnormale Gegebenheit darstellt. In der Wirklichkeit werden alle unsere Sinne angesprochen; sie sind in einem Zustand der ständigen Verfügbarkeit und führen unaufhörlich Selektionen durch. Im Stummfilm gab es einzig die Leinwand, deren Wirkung auf den Zuschauer so ausschließlich war und eine Anspannung bedingte, die so schwer aufrechtzuerhalten war, dass man, um Abhilfe zu schaffen, auf die Idee verfiel, dem Publikum während der Präsentation des Films mehr oder weniger passende alte Leiern vorzuspielen.

Hat der Ton die Situation des Kinos vollständig verändert? Es bleibt die Dunkelheit, die im Kino sehr viel tiefer ist als im Theater, und man weiß um deren Einwirkung auf den Menschen wie auf die Tiere. Es bleibt auch die Tatsache, dass die Zuschauer im Kino viel weniger dazu neigen, miteinander zu tuscheln, als im Theater, wo doch immerhin das gesprochene Wort der Schauspieler das Wesentliche der Darbietung ausmacht. Es bleiben mit einem Wort Unterschiede des Verhaltens, die offenkundig ihre Bedeutung haben. Eine vergleichende Untersuchung des Kinos und der anderen darstellenden Künste wäre erforderlich, um die grundlegenden Mechanismen seiner Wirkungsweise genauer zu bestimmen.

Die Klärung dieser Probleme würde ohne Zweifel zur Entdeckung weiterer Problemkreise führen, wie das bei allen empirischen Forschungen der Fall ist. Die Forschungen, die das Kino erfordert, sind demnach von einem Interesse, das den Bereich des Kinos selbst sehr schnell übersteigt, tragen sie doch zu unserer Kenntnis des Menschen auf den verschiedenen Ebenen seines physiologischen und psychischen Lebens bei.

Aus dem Französischen von Vinzenz Hediger