

Etienne Souriau

Beiträge der Ästhetik zur Filmologie – ihre Natur und Grenzen¹

Eines ist sicher, wie Kipling zu sagen pflegte: Je mehr man über die Dinge weiß, desto besser ist es.

Der Mann des Films – damit meine ich: der absolute Filmemacher, der große Filmemacher, der „ideale“ Filmemacher (also die Fiktion eines Mannes, der die Seele, den Geist, die Inspiration, die Darstellung und den Willen des Kollektivs, das einen Film herstellt, in sich vereinigt) – müsste, ungeachtet seiner sonstigen Fähigkeiten, über ein gigantisches Wissen verfügen.

Wenn er auch nicht existiert, dieser ideale Filmemacher, so arbeitet man doch bereits daran, ihn zu erschaffen, indem man auf wissenschaftliche Weise die Kenntnisse sammelt, welche die filmogenetische Arbeit gestalten, leiten und befruchten können; das Wissen somit, über das zu verfügen den Mann des Films in jedem Fall effizienter werden lässt oder werden ließe.

Welchen Stellenwert nimmt die Ästhetik ein innerhalb dieses Wissens? Was kann sie entdecken, formulieren und lehren, das für die filmogenetische Arbeit von Nutzen wäre? Und was ist andererseits ihr eigener und unverzichtbarer Beitrag zu einer wissenschaftlichen und vollständigen Filmologie?

Eines der ersten und offensichtlichsten Merkmale der Ästhetik ist, dass sie mehrere Disziplinen in einem gemeinsamen Streben vereinigt und zusammenarbeiten lässt – z.B. die Psychologie, die Soziologie und die Technikwissenschaft –, welche ihrerseits je eigene Beobachtungen, Gesetze sowie Erkenntnisse um Ursachen, die bestimmte Wirkungen erzeugen, beitragen. Auf dem Feld einer jeden dieser Wissenschaften wählt die Ästhetik dasjenige aus, was das Kunstwerk betrifft; sie vereinigt diese Masse an zerstreuten, gleichsam zerstückelten Fakten aus anderen Disziplinen, sammelt sie systematisch und stellt so *die Einheit der Kunst* wieder her. Sie fügt hieran die Beobachtungen hinzu, die sie allein anstellen kann und die ihr eigenes Feld darstellen, diejenigen also, welche *das Faktum der Kunst* selbst in seiner Eigentümlichkeit betreffen. Sie untersucht dieses Faktum entweder in seiner Allgemeinheit oder (was für uns hier von besonderem Interesse ist) in seinen verschiedenen Ausprägungen, vor al-

1 [Anm.d.Hrsg.:] Ursprünglich erschienen unter dem Titel „Nature et limite des contributions positives de l'Esthétique à la Filmologie“ in: *Revue internationale de filmologie* 1,1 (1947), S. 47 64.

lem mit den so überaus wirkungsvollen Methoden der vergleichenden Ästhetik (d.h. durch die Betrachtung der Ähnlichkeiten, der Unterschiede und der „Korrespondenzen“ der verschiedenen Künste untereinander). Aus all dem zieht sie schließlich (insoweit möglich, d.h. in dem Maße, in dem das Fortschreiten in ihren Aufgaben und die Zuverlässigkeit ihrer Kenntnisse dies zulassen) eine Theorie, die auch in die Praxis umgesetzt werden kann; sie wird also normativ. Unter welchen Bedingungen der Spezifik und der Legitimität geschieht dies? Das geht deutlich aus dem Gesagten hervor. Die Ästhetik, deren positiver und ihr allein vorbehalten Bereich der des Faktums der Kunst ist, kann allein sagen, was einer Handlung oder einem Werk *den Charakter der Kunst verleiht*; sie kann auch nur dann Ratschläge erteilen, wenn und insofern die Tätigkeit, der sie ihr Wissen zur Verfügung stellt, *diesen künstlerischen Charakter zum Ziel hat*. Ästhetisch ist all das, was bei einer Produktionstätigkeit darauf abzielt, dem hergestellten Werk die Qualität eines Kunstwerks zu verleihen. Das ästhetische Wissen bezieht sich auf die Mittel und Wege dieser Ausrichtung und dieser Zielsetzung. Damit unterscheidet es sich klar von all den anderen Betrachtungen, welche die Soziologie, die Technikwissenschaft usw. anstellen können.

Wenn uns also z.B. die Psychologie sagt, wie Empfindungen, *auch ästhetische* wie die des Schönen, Erhabenen, Komischen, Hässlichen, Lächerlichen, Schwärmerischen, Erregenden usw., hervorgerufen, begünstigt und gereizt werden oder wie die Gesetze des Fühlens und Wahrnehmens beim Betrachten eines bewegten, leuchtenden oder gefärbten Bildes wirksam werden, so kann sie uns nichts sagen darüber, wie diese Empfindungen oder Gesetze bei der Ausrichtung des Ganzen verwendet werden können oder müssen, auf dass dieses Ganze zu einem authentischen Kunstwerk wird, und wie dieses Ziel vollständig und rein erreicht werden kann. Ebenso kann die Soziologie untersuchen, wie individuelle psychologische Reaktionen durch die gemeinsame Anwesenheit in einem Kinosaal, durch die Sozialität des Publikums beeinflusst wird, sogar wie sich Urteile, oder, genauer gesagt, „Meinungen“ hinsichtlich des Werts eines Werks bilden, nicht aber, wie diese Tatsachen kontrolliert, verwendet oder gar gelenkt werden können, um das Anliegen der Kunst auf authentische Weise zu verwirklichen.

Diese Überlegungen, auch wenn man sie für allzu allgemeintheoretisch und randständig halten mag, zeigen uns dennoch ganz genau, welcher Natur nun der eigenständige und solide Beitrag ist, den die Ästhetik – und nur sie allein – zur Filmologie leisten kann.

Allererst jedoch soll dieser Beitrag eingegrenzt und sollen die Bedingungen bestimmt werden, unter welchen er legitim oder auch nur der Sache angemessen sein kann.

Es ist ganz offensichtlich, dass die filmogenetischen Bemühungen bisweilen nur teilweise oder selbst ganz und gar nicht darauf abzielen, ein Kunstwerk zu schaffen, also dem Film einen künstlerischen Charakter zu verleihen. Ein Film (ein Dokumentarfilm zum Beispiel) kann vor allem didaktische oder erläuternde Absichten verfolgen. Das bedeutet jedoch ganz sicher nicht, dass er nicht auch künstlerischen Überlegungen einen gewissen Raum lassen kann. Der Ästhetiker kann dann jedoch nur untersuchen, was genau diesen kleinen Prozentsatz an Kunst ausmacht, dann, inwieweit dieser künstlerische Zweck mit dem didaktischen oder pädagogischen in Konflikt gerät oder mit ihm harmonisiert (diesen vielleicht sogar in gewisser Weise befördert). Beim Erschaffen eines solchen Films, bei dem theoretisch der Filmemacher, der Pädagoge und der Ästhetiker zusammenarbeiten müssen, wird letzterer nur eine untergeordnete Rolle spielen: Der Pädagoge wird hier in aller Theorie die Oberhand haben, was man als *die Autorität der Zweckausrichtung* bezeichnen kann. Selbstverständlich werden in der Praxis dem Filmemacher die meiste Arbeit, die größte Verantwortung und die höchste Autorität zuteil. Dennoch (immer noch unter der Voraussetzung eines im wesentlichen pädagogischen und dokumentarischen Films) ist der pädagogische Gesichtspunkt das zentrale regulative Prinzip. Sein Vertreter muss in letzter Instanz alle Konflikte entscheiden, die sich aus den verschiedenartigen Forderungen ergeben und die Ausführung nach der einen oder der andere Seite ziehen wollen. Genau das meine ich mit Autorität der Zweckausrichtung.

Des weiteren kann das Erschaffen eines Films sich als eine im wesentlichen kommerzielle Operation darstellen (was völlig legitim ist). Auch dann wird der Ästhetiker (oder, wenn man es so will, der Theoretiker, der einzig und allein den Gesichtspunkt des künstlerischen Zwecks einnimmt), wenn überhaupt, nur eine untergeordnete Rolle spielen: Hier vertritt der Ökonom die regulative Autorität; oder aber derjenige, der die höchste regulative Autorität ausübt, muss den Standpunkt eines Ökonomen einnehmen und über die entsprechenden Kenntnisse verfügen.

Es könnte allerdings auch so sein, dass in einem solchen Fall die Kunst auch in ökonomischer Hinsicht einen tatsächlichen Wert darstellt. Es könnte ja so sein, dass der künstlerischste Film auch der finanziell erfolgreichste ist. Das ökonomische Ziel wäre dann zwar das absolute, alles beherrschende, doch die Realisierung könnte der regulierenden Aktivität der Ästhetik überlassen sein, die dann provisorisch oder stellvertretend die Autorität der Zweckausrichtung innehätte. Ich will an diesem Punkt aber unterstreichen, dass eben nur mit Hilfe der Ästhetik positiv bestimmt werden kann, ob die Aussage „der künstlerischste Film ist der finanziell erfolgreichste“ wahr oder falsch ist. Denn es geht ja

nicht darum festzustellen, ob Filme mit einer (möglicherweise rudimentären, schlecht umgesetzten oder durch Inkompetenz behinderten) Kunstabsicht viel oder wenig Geld eingespielt haben. Das Problem liegt nicht darin herauszufinden, inwieweit eine mehr oder weniger oberflächliche oder tatsächliche *Kunstabsicht* und eine anscheinende künstlerische *Qualität*, die mehr oder weniger vage von mehr oder weniger kompetenten Personen entsprechend deren persönlicher Vorlieben geschätzt oder beurteilt wird, zu kommerziell interessanten Ergebnissen führt. Worum es geht, ist zu erfahren, inwieweit diese Resultate aus dem tatsächlich vorhandenen Quantum *wirklicher Kunst* hervorgehen; einer Kunst, so möchte ich sagen, die gemäß strenger, objektiver und technischer Methoden *quantitativ* bewertet (oder selbst gemessen) wird, was, wie man sich vorstellen kann, nicht einfach ist.² Wesentlich ist dabei zu sehen, inwieweit zwei voneinander völlig unabhängige Klassifizierungen, die eine aus rein ästhetischen, die andere aus ökonomischen Gesichtspunkten (jeweils von Spezialisten erstellt), zumindest im Großen und Ganzen und gemäß der bekannten Techniken, die bei solchen Vergleichen vorherrschen, eine positive und deutliche Korrelation direkt sichtbar machen.³ Es ist durchaus wahrschein-

- 2 Die wissenschaftliche Ästhetik verfügt über präzise, objektive und technische Mittel, um dies zu erreichen. Vgl. z.B. Kapitel xxv meines Buchs *Avenir de l'Esthétique*, „Dosage pratique de l'art dans une activité industrielle“ (Souriau 1929). Das wissenschaftlichste Verfahren dabei ist, den Prozentsatz an Zeit zu berechnen, der bei der Herstellung des Produkts für seine morphologische Gestaltung aufgewandt wird. Man kann aber auch zu gültigen Einschätzungen kommen (auch wenn die Formel hier komplizierter ist), indem man die unterschiedliche Entlohnung dieser Arbeit untersucht. Nebenbei bemerkt ist in dieser Hinsicht ein interessantes Merkmal der Filmkunst, dass *die Kunst hier nicht teuer ist*. Tatsächlich beruht sie, vereinfacht gesagt, viel stärker auf „Reflexionszeit“ als auf „Arbeitszeit“ (letztere ist teuer). Das erklärt auch, warum Studios mit wenig Geld bis zu einem gewissen Grad mit wirtschaftlich sehr viel mächtigeren Organisationen in künstlerischer Hinsicht konkurrieren können.
- 3 Vermeiden wir dabei jegliche Fehler in der Interpretation. Wenn ich sage, dass der Ästhetiker nur qualifiziert ist, die künstlerische Klassifizierung zu erstellen, die mit der ökonomischen verglichen werden soll, meine ich damit nicht, dass man dabei notwendigerweise einen berufsmäßigen Ästhetiker heranziehen muss. Das wäre allerdings die sicherste und vernünftigste Vorgehensweise: Denn je mehr man mit einem kompetenten Menschen zu tun hat, vor allem mit einem, *der nur in dieser Hinsicht kompetent ist*, desto sicherer kann man sein, dass nur der ästhetische Gesichtspunkt in die fragliche Klassifizierung einfließt: wie auch einzig und allein der ökonomische Gesichtspunkt in der für den Vergleich erstellten Klassifizierung eine Rolle spielen sollte. Diese Methode beruht wesentlich auf der Reinheit und Unabhängigkeit der beiden Gesichtspunkte. Doch selbstverständlich kann man überall da, wo wir den Ästhetiker, das heißt den Spezialisten oder, wenn man so will, den „Puristen“ ins Spiel bringen, den eingangs erwähnten idealen Mann des Films an seine Stelle setzen, den Filmemacher, der über alle für die filmogenetische Tätigkeit nützlichen Kenntnisse verfügt und der in der Lage ist, diejenigen Kenntnisse, die der Ästhetiker innerhalb seiner Disziplin und mit seinen eigenen Mitteln

lich, dass diese Korrelation existiert, aber sie wird oft dadurch überdeckt, dass diejenigen, welche die Untersuchung durchführen, in ästhetischer Hinsicht über eine unzureichende Kompetenz verfügen; vor allem wird der Ausdruck „Kunstfilm“ meist gemäß einem überaus groben Raster verwendet und entspricht nur einer sehr oberflächlichen und beschränkten Auffassung dessen, was ein Kunstwerk in Wirklichkeit ist. Das sollte und dürfte niemanden schockieren, und man kann niemanden verletzen oder verärgern, indem man feststellt, dass man eben nicht alles wissen kann (genau das war ja unser Ausgangspunkt).

Somit ist deutlich geworden, dass die Überlegungen und technischen Kenntnisse des Ästhetikers im Bereich der Filmologie nur in dem (überaus variablen) Maße Gültigkeit haben, wie die filmogenetische Produktion auf die Erschaffung eines Kunstwerks hin ausgerichtet ist; sie dürfen auch nur in dem Bereich intervenieren, wo diese Zweckausrichtung eine positive und bedeutende, allseits anerkannte Tatsache ist. Ich möchte hinzufügen, dass bisweilen auch ohne diese Art der Zweckausrichtung ästhetische Werte zufällig entstehen können, wenn die Forderungen einer anderen Zweckausrichtungen (etwa der ökonomischen oder didaktischen) mit der künstlerischen zusammenfallen. Doch dies kann selbst wiederum nur vom unabhängigen Standpunkt des Ästhetikers aus festgestellt werden. Dieser wird dann nicht sagen: „Ich urteile aufgrund und hinsichtlich einer positiven Zweckausrichtung auf eine künstlerische Produktion“, sondern: „Alles hat sich so abgespielt, *als ob* eine solche Zweckausrichtung existiert hätte, und ich urteile gemäß dieser hypothetischen oder virtuellen Zweckausrichtung.“

Somit ist leicht zu sehen, was der Beitrag der Ästhetik zur Filmologie sein kann: zum einen die Bestimmung und Bezeichnung (für die Spezialisten anderer Disziplinen) der Tatsachen, die direkt den künstlerischen Wert des Films betreffen und bedingen, zum anderen das Studium der systematischen Verbindung dieser Tatsachen, die in Hinblick auf die Produktion eines wirklich künstlerischen Films zur Konvergenz gebracht werden, schließlich Hinweise auf die Bedingungen, welche das ästhetische Wissen bei der besonderen Anwendung auf die Kunst des Films modulieren und spezifizieren.

Es kann im Rahmen dieses Rapports nicht darum gehen, eine Liste all der Tatsachen zu erstellen, die in allen an der Filmologie interessierten Disziplinen

schafft, richtig zu gebrauchen und anzuwenden – kurzum, den ästhetisch kompetenten Filmemacher. Doch ich will auch betonen (das ist nötig), dass der Filmemacher (oder der filmologische Theoretiker), der diese Methoden nicht kennt oder verkennt, ästhetisch inkompetent ist, wie sehr er auch *Künstler* sein möge.

das Faktum der Kunst im Film betreffen. Beschränken wir uns auf einige Beispiele.

Nehmen wir zunächst die Psychologie. Das Beispiel ist aufschlussreich. Es liegt auf der Hand, dass alles, was sie über Wahrnehmung und Empfindungen, insbesondere über visuelle Empfindungen und Wahrnehmung, vor allem aber über die Bewegungswahrnehmung durch den Gesichtssinn weiß, überaus lehrreich ist bei einer Kunst, deren spezifisches Mittel die Hervorbringung von Empfindungen durch kontinuierlich sich verändernde Licht- und Schattenflächen auf einer Leinwand ist, wobei diese Lichtanordnungen beim Zuschauer die Illusion der Wahrnehmung wirklicher Ereignisse, Menschen und vor allem von Körpern in Bewegung erzeugen sollen.

Doch die Unterscheidung zwischen *Empfindung* und *Wahrnehmung* erhält eine ganz besondere Bedeutung durch die Art und Weise, wie sie in Beziehung tritt mit der Unterscheidung der Ästhetiker zwischen der „Form ersten Grades“ und der „Form zweiten Grades“ bei einem Kunstwerk. Die Form ersten Grades bei einem filmographischen⁴ Werk besteht aus all den „arabesken“ Qualitäten des Bildes auf der Leinwand, unabhängig von der Bedeutung der Darstellung, beispielsweise die quantitative Proportion (des Flächeninhalts) von Licht und Schatten, ihre Verteilung entsprechend gewisser formaler Anordnungen, Gleichgewicht und Ungleichgewicht bei dieser Anordnung, die Existenz skalarer Kontraste oder kontinuierlich variierender Zwischenwerte, die Organisation der Komposition entlang bestimmter Achsen oder struktureller Scheidungslinien, die morphologische Dominanz von Geraden oder Kurven usw. Die Form zweiten Grades umfasst alle Tatsachen, welche die morphologische Erscheinungsform der evozierten und dargestellten Wesen und Dinge betreffen; nicht nur alles, was mit dem Relief, dem Volumen, der dritten Raumdimension (die hier nur als Interpretation des in seiner primären Form flachen Bildes existiert) zusammenhängt, sondern auch all die sichtbaren Qualitäten der Landschaften, Gebäude, Figuren – ihre Haltung, soweit es die lediglich dargestellter Wesen ist, die Bewegungen, die sie ausführen (die zu unterscheiden sind von den tatsächlichen Verschiebungen der hellen und dunklen Flecke auf der Leinwand, in denen sich die Figurenbewegung konkretisiert), usw.

Das *Faktum der Kunst* bringt verschiedene Beziehungen (die alle wesentlich ästhetischer Art sind, da sie mit dem Kinematographen als „darstellender Kunst“ zusammenhängen) ins Spiel, welche die primäre und die sekundäre Form zueinander haben können oder sollen. So kann man zum Beispiel feststel-

4 [Anm. d. Übers.:] Der Begriff „filmographisch“ bezeichnet im Vokabular der Filmologie „alle Aspekte des fertig gezogenen Filmstreifens“; vgl. Souriau 1997, 156.

len, dass es fünf hauptsächliche Korrelationen zwischen diesen beiden Ordnungen morphologischer Tatsachen geben kann. Und weil es sich dabei um wesentliche Tatsachen handelt, was die künstlerische Zweckausrichtung und die filmogenetische Komposition angeht, ist es wohl nützlich, sie aufzuzählen:

1. Es kann sich um ein einfaches Nebeneinander bzw. um die Koexistenz von Formen ersten und zweiten Grades handeln. In einem solchen Fall wirkt die erste (das Arabeske des Bildes) unabhängig vom darstellenden Wert; beide addieren sich einfach zu einem gemeinsamen Ergebnis. Dies führt oft zu einer „Verzauberung“ durch die Form ersten Grades. Der Film bewirkt einen Genuss, der sich aus der glücklichen Anordnung aller primären oder unmittelbaren (oder arabesken, wenn man so will) Gegebenheiten ergibt. Der Zuschauer erfährt diesen Genuss meist ohne zu bemerken, dass er durch tausend Harmonien, die der Struktur des Bildes inhärent sind, hervorgerufen wird. Er kann sogar die Qualitäten, die in Wirklichkeit dem Bild selbst eigen sind, unabhängig davon, was es darstellt, fälschlich auf das Gezeigte übertragen. Er wird die Schauspielerin hübsch, die Landschaft entzückend finden, während er sich an etwas erfreut, zu dem die Schauspielerin und die Landschaft lediglich als Schatten und Licht, als ein Widerschein, der über die Leinwand läuft, als nicht-figurative Lichtspiele beitragen.

2. Die Beziehung kann die einer streng darstellenden Evozierung sein: Die primäre Anordnung des Bildes hat kein anderes Ziel, als zum Verständnis der evozierten Wesen und Dinge beizutragen. Ein bekanntes Beispiel: Die Wahl eines relativ hochgelegenen Blickpunkts mit einem leicht geneigten Aufnahmewinkel bewirkt, dass der Horizont oder das, was an seiner Stelle steht, relativ hoch auf dem Rechteck der Leinwand liegt und der Boden also proportional mehr Raum einnimmt. Wie man weiß, führt diese Relation zu einem besseren Verständnis der Perspektive sowie der relativen Entfernung der verschiedenen Orte zueinander.

3. Die Beziehung kann die der Harmonie sein. Die dem Bild eigenen Qualitäten stimmen mit denen überein, die in dem Ausschnitt der dargestellten Welt zur Erscheinung gebracht werden sollen, so dass diese beiden Faktoren oder Grade des Werks einander multiplizieren und sich gegenseitig intensivieren. So werden die strukturelle Dominanz gebogener, wellenförmiger Linien, die übergangslose Abstufung der Lichtwerte, ihre schrittweise, reibungslose Veränderung dazu beitragen, in den dargestellten Dingen alles Weiche, Sanfte, Elastische hervorzuheben. Dagegen erzeugen kontrastreiches Licht, das etwas brutale und direkte Nebeneinander von schwarz und weiß mit geradlinigen Konstruktionsachsen den Eindruck der Härte, Festigkeit und Kompaktheit der Dinge, oder vielmehr fördern sie eine derartige Wahrnehmung. Das kann sogar so weit gehen, dass die Illusion eines tat-

sächlichen Vorhandenseins *taktiler Werte* entsteht. So scheint ein Schauspieler sich härter zu stoßen an einem Gegenstand, dessen Konturen im Bild klar, eckig, in scharfem Kontrast von Schwarz auf Weiß oder Weiß auf Schwarz erscheinen, als wenn sie verschwommen sind und der Kontrast zum Hintergrund (oder zum Körper des Schauspielers) schwach ist.

4. Andererseits kann es auch einen Kontrast geben zwischen den primären Qualitäten des Bildes und der Atmosphäre oder den Qualitäten der dargestellten Dinge. Dieser Fall ist eher selten und besitzt deshalb (wenn die Ausführung gut ist) eine größere künstlerische Ausdruckskraft. Wird ein Bild, das eine feindselige Natur, gefährliche Dinge, brutale oder harte Personen andeuten soll, filmographisch weich und mit kontrastarmen Werten behandelt, so kann dies (wenn der Effekt deutlich genug ist, um keinerlei Zweifel an der künstlerischen Intention zuzulassen) das Pathos und die Tragik der Situation außerordentlich zuspitzen und den Eindruck erzeugen, durch diesen Kontrast eine rein moralische Situation von Feindseligkeit oder Hinterlist hervorzuheben. Natürlich kann auch der umgekehrte (wenn auch weniger überzeugende) Effekt angestrebt werden.

5. Dann schließlich kann die Beziehung zwischen den Bildern und den Wesen rein symbolischer Natur sein. Eine rechtwinklige Komposition, eine Bewegung, die auf der Leinwand eine weiche oder gebrochene Linie zieht, ein bestimmter Rhythmus von Licht und Schatten, ein Gegenstand, der eine Arabeske bildet, eine Form, ein Kontrast können in einer Art plastischer Sprache so etwas wie einen moralischen Gesichtspunkt auf die dargestellten Dinge andeuten, eine tiefere, spirituelle Interpretation kraft des Symbols. In diesem Zusammenhang lässt sich feststellen, dass die besten unter den Praktikern der Filmkunst im allgemeinen eher dazu neigen, die Bedeutung und die Wirksamkeit solcher symbolischer Korrespondenzen zu überschätzen. Eine auf Seiten des Zuschauers durchgeführte Überprüfung zeigt an, dass dieser, weil ihm entweder die Zeit fehlt, dies zu verstehen, oder sein Geist nicht in diese Richtung denkt und auf sie hin orientiert ist, nicht auf diese Intentionen eingeht und meist nur als eine Harmonie zwischen Bild und dargestellter Welt wahrnimmt, was vom Filmemacher eher als Symbol gedacht war. Dies schmälert jedoch nicht die Bedeutung solcher symbolischen Beziehungen.

Es ist unmöglich, alle Fragen dieser Art, wo eine psychologische Tatsache in den Bereich einer Tatsache der Kunst fällt, an dieser Stelle im Detail zu behandeln. Begnügen wir uns damit, auf einige Forschungsfelder hinzuweisen.

Untersuchungen zur Bewegungswahrnehmung sind natürlich von allergrößter Wichtigkeit, doch sei auch auf die besondere Bedeutung der Zeit hingewiesen. Der Psychologe kann hier wertvolle Kenntnisse beitragen. Der Ästhetiker sollte anmerken, dass hierbei unterschieden werden muss zwischen:

1. der objektiven Zeit der filmophanischen⁵ Vorführung und 2. der Zeit des „filmischen Universums“, d.h. die Zeit, die als die der gezeigten Ereignisse betrachtet wird, also die Zeit, die in der Welt der erzählten Geschichte verstreicht. Hier könnte man genaue Experimente durchführen hinsichtlich des Verhältnisses dieser beiden Zeitebenen. Solche Tatsachen sind außerordentlich komplex und subtil. Natürlich kann man in wenigen Sekunden den Eindruck einer langen Zeitspanne schaffen und umgekehrt kann die filmophanische Dauer eines Ereignisses, das der Zuschauer als sehr kurz erfährt, recht lang sein. Doch die wissenschaftliche Formel, die Gleichung dieses Zusammenhangs zwischen der tatsächlichen und der scheinbaren oder erfassten Dauer schließt allerlei verschiedenen Tatsachen ein, die in Korrelation zueinander stehen. So gibt es eine Beziehung zwischen der tatsächlichen Dauer einer Sequenz und dem scheinbaren Rhythmus der Ereignisse. Der technische Ausdruck der Ästhetiker hierfür ist der des „Agogischen“. Die „Agogik“ ist die wahrnehmbare Geschwindigkeit der Ereignisse (so wie man sie z.B. in der Musik mit den Begriffen *andante*, *allegro*, *presto*, *presto agitato* usw. bezeichnet); diese unterscheidet sich einerseits vom eigentlichen Rhythmus (der morphologischen Organisation der Dauer) und andererseits von der tatsächlichen, mehr oder weniger schnellen Abfolge der Handlungselemente.⁶ Und alle Ästhetiker wissen, dass die Agogik die wahrgenommene Dauer einer kontinuierlichen Einheit (beim Film die Länge einer Sequenz) beeinflusst. So kann eine längere Sequenz mit schnellem Rhythmus insgesamt den Eindruck von Langsamkeit wecken (Eindruck der Ausdehnung einer kurzen „dargestellten Zeit“ in einer eher langen „Darstellungszeit“), während in einem objektiv gleichen Zeitraum mehrere kurze Sequenzen, unabhängig von ihrem Rhythmus, eher schnell wirken können und vor allem die Impression des Zusammenziehens einer relativ langen dargestellten

- 5 Als Filmophanie (ein in der Filmologie absolut notwendiger, der „Theophanie“ entsprechend gebildeter Begriff) bezeichnen wir alles, was die Projektion des Films im Kino betrifft, einschließlich aller materiellen, moralischen und sozialen Bedingungen (wie z.B. die Ausstattung, der Ort und seine Natur, ob der Saal luxuriös ist oder nicht, das Publikum der Unterschicht angehört oder nicht, es sich um ein Erstaufführungskino handelt oder nicht, all das ist Teil der Filmophanie). Im Unterschied dazu nennen wir all das *filmoskopisch*, was einzig und allein die visuelle Wahrnehmung des filmischen Bildes betrifft, egal unter welchen Umständen (und selbst unabhängig von der Musik oder dem Ton überhaupt).
- 6 In der Musik kann ein Takt eines Andante mehr Noten, also tatsächlich sehr viel schnellere Noten, enthalten als drei oder vier Takte eines Presto, das objektiv genauso lange dauert. Das Gefühl eines Andante oder eines Presto ist also unabhängig von der tatsächlichen Geschwindigkeit in der Abfolge der Noten. Dies wird durch eine recht komplexe ästhetische Organisation des Ganzen bewirkt. Hier würde uns dies jedoch zu weit in die Richtung einer komparativen Ästhetik führen, zu der weiter unten noch etwas gesagt werden soll.

Zeit (Zeit des filmischen Universums) in kurzer Darstellungszeit (filmophanische Zeit) gleichzeitig mit einer eher schnellen Agogik hervorrufen.

Unter den Erscheinungsformen der filmophanischen Zeit gibt es auch solche, die zwar selbst psychologischer Natur sind, aber wichtige künstlerische Konsequenzen nach sich ziehen: alle diejenigen, welche die Entwicklung der Gefühle betreffen.

Die filmophanische Präsentation führt und leitet das innere Erleben der Zuschauer; natürlich kann sie nicht außerhalb der konstanten psychologischen Gesetze dieses Erlebens wirken, sondern sie bedient sich ihrer, ohne sie zu verletzen. So kann z.B. der Übergang von einer Stimmung der Rührung oder des Mitleids zu einem Zustand der Freude oder der Heiterkeit (und umgekehrt) sich gemäß gewisser Rhythmen vollziehen, deren Missachtung zu schwerwiegenden künstlerischen Irrtümern führt: In manchen Fällen kann der Gefühlsrhythmus, den der Film darbietet, von den tatsächlichen Gefühlen der Zuschauer nicht nachvollzogen werden, daher peinlich wirken und scheitern. Ein einfaches, aber deutliches Beispiel: Der Übergang von der Angst zum Lachen kann sich sehr schnell vollziehen, die umgekehrte Entwicklung ist dagegen immer langsam; daher muss Angst, die auf eine komische Szene folgen soll, agogisch immer langsam vorbereitet werden, während der unvermittelte Sprung von der Angst zu einer komischen Szene einen direkten und um so wirksameren, weil willkommenen Spannungsabfall erzeugt. Der erfahrene Mann des Films muss zumindest intuitiv die richtige Regulierung der Gefühle der Zuschauer beherrschen, um diese effizient und erfolgreich in die Richtung seiner künstlerischen Intention lenken zu können. Ich weise an dieser Stelle auf einen heiklen Punkt hin: die notwendige Unterscheidung zwischen den vorübergehenden Empfindungen des Zuschauers während der Filmophanie und die Resultante des Ganzen, vor allem der abschließende affektive Eindruck, der dem Zuschauer bleibt und mit dem er das Kino verlässt. Ich muss wohl kaum die (auch ökonomische) Bedeutung dieses letzten und bleibenden Eindrucks betonen: Er, und nicht die tatsächlichen, vorübergehend im Verlauf der Filmophanie empfundenen Gefühle, ist die Grundlage für das „Werturteil“, das der Zuschauer über den Film fällt und anschließend verbreitet. Hier gilt es festzuhalten, dass aus diesem Grund die filmophanische Zeit sich über die tatsächliche Präsentation des Films hinaus erstreckt: Die mehr oder weniger lange Periode der Wiederanpassung an die Außenwelt ist eine Verlängerung dieser Zeit, die mehr oder weniger lang noch auf das äußere Leben einwirkt, insbesondere für die Zeit, während der der Zuschauer noch unter dem Eindruck des Films steht. Man beobachte die Haltung und das Verhalten der Zuschauer beim Verlassen eines Kinos, je nachdem, ob sie zum Abschluss Angst, Traurigkeit,

Beruhigung oder Heiterkeit erfahren haben. Dies ist aber nur der letzte Tupfer einer Gefühlsarabeske, die sie sukzessive durch verschiedene Emotionen geführt hat. Baudelaire, der die Kunst als eine „Mnemotechnik des Schönen“ definiert hat, meinte (vgl. vor allem seinen „Salon de 1859“), dass „die Erinnerung das große Kriterium der Kunst“ sei und dass das ästhetische Urteil über ein Kunstwerk ganz und gar abhängen würde von dem Gefühlszustand, der auch nach dem Ende der Betrachtung fortdauere. Das alles findet seine direkte Anwendung in der konkreten filmologischen Ästhetik. Einige der Tatsachen, welche diese globale Resultante und die so wichtige affektive Remanenz beeinflussen, sind sogar ebenso sehr physiologischer wie psychologischer Natur. Nach einer Veranstaltung, bei der man oft und stark gelacht hat, befindet sich der gesamte Organismus in einem ganz anderen Zustand (insbesondere der Entspannung und der euphorischen Müdigkeit), als wenn man Empfindungen der Angst oder der Rührung und des Mitleids oder aber eines lebhaften intellektuellen Interesses erlebt hat. Dieser abschließende Zustand hängt seinerseits von der Abfolge der Stimmungsphänomene ab, denen man ausgesetzt war. Für eine grundlegende filmologische Studie müsste man also genaue Untersuchungen anstellen hinsichtlich des psychophysiologischen Zustands der Zuschauer (Puls, Blutdruck, Reaktionsgeschwindigkeit usw.) vor und nach der Projektion dieses oder jenen Films.⁷ Die Gegenüberstellung dieser Fakten mit der Gefühlsarabeske des Films (sowie den Erregungsrhythmen usw.) wäre sicherlich sehr lehrreich. Natürlich ist es sehr schwierig, solche Experimente zu organisieren, dennoch ist es notwendig festzuhalten, dass sie ein Desiderat der ernsthaften filmologischen Forschung sind und dass sie nur vom Gesichtspunkt des Ästhetikers aus von Grund auf interpretiert und verwendet werden können.

Ich kann hier nicht im Detail derartige Überlegungen über die Desiderate einer filmologischen Ästhetik bezüglich der Soziologie anstellen. Ich begnüge mich damit, als Beispiel auf die Kritik und die ästhetische Kontrolle der Tatsachen hinzuweisen, die der Soziologie innerhalb seiner eigenen Disziplin beobachten kann und muss, vor allem, was Werturteile im künstlerischen Bereich betrifft. Es gibt hier einige merkwürdige Sachverhalte. So lässt sich feststellen, dass *Meinungsäußerungen* (insbesondere, wenn ein anscheinend ästhetisches oder auch nicht-ästhetisches Vokabular verwendet wird) völlig unabhängig sind vom tatsächlichen Kunstwert des Films oder genauer gesagt, vom Quantum der Kunst, das er enthält. So ist es interessant zu erfahren, in welchen Fällen ein Publikum mit einer bestimmten Klassenzugehörigkeit einem Film das At-

7 Herr A. Villiers hat derartige Untersuchungen über den physiologischen Zustand von Schauspielern vor und nach ihrem Auftritt durchgeführt.

tribut „schön“ zuerkennt (der durchschnittliche, einfache Pariser Zuschauer tut dies aus Gründen, die nur indirekt mit Kunst zu tun haben). Es ist offensichtlich, dass viele Urteile, die direkt mit der Anwesenheit und Wirkung der Kunst zusammenhängen, anscheinend auf mehr oder weniger nicht-ästhetische Weise formuliert werden („Den würde ich mir noch einmal anschauen“, „schauen Sie sich den an“, „dieser Film hat mir sehr gefallen“ oder sogar: „Greta Garbo hat mir in diesem Film sehr gut gefallen.“). Das eigentliche Urteil über den künstlerischen Wert findet seinen sozialen Ausdruck unabhängig davon, ob dies in Begriffen des ästhetischen Vokabulars geschieht.

Das heißt, dass die Natur der von der Kunst bewirkten oder zu bewirkenden Effekte weitgehend unabhängig sind von dem *Bewusstsein*, das der Zuschauer (und manchmal auch der Ausführende, vor allem der Subalterne und insbesondere auch der Schauspieler, insoweit als es für diesen nicht nötig ist, die Intentionen des Regisseurs zu verstehen) von der Anwesenheit oder der Wirkung der Kunst hat. Vor allem wäre es interessant, soziologisch die Kriterien zu erfassen, welche die Meinungen hinsichtlich der Werturteile über *die Wesen* bestimmen, die *das Universum des Werks* – die vom Film dargestellte Welt – bevölkern. Doch auch hier erhalten diese Tatsachen ihre wirkliche Bedeutung nur unter der Bedingung, dass sie ästhetisch interpretiert, d.h. auf die Kunststruktur des Werks bezogen werden. Ich will hier nur ein sehr einfaches, aber gerade darum besonders deutliches und einschlägiges Beispiel anführen.

Nehmen wir das Urteil über die Schönheit einer weiblichen Figur in einem Kunstwerk. Es basiert ganz offensichtlich bei einem gegebenen Publikum auf einem gewissen Kriterium, das in gesellschaftlicher Hinsicht positiv dem Durchschnitt entspricht und das an sich von den filmischen Tatsachen unabhängig ist (auch wenn es zweifellos zum Teil davon beeinflusst wird): Das Publikum beurteilt die Schönheit oder Anmut der Schauspielerin entsprechend seines spontanen Geschmacks hinsichtlich Frauen. Man muss jedoch anmerken, dass es in Wirklichkeit sein Urteil über eine dargestellte, filmophanisch präsentierte Figur fällt, deren Anwesenheit und Qualitäten ein Kunsteffekt sind. So ist es nützlich festzuhalten, welche Tatsachenkomplexe, die über mehrere Ebenen, vom filmogenetischen Stadium bis zur Filmophanie, strukturiert sind, dieses Urteil bedingen und untermauern. Ein Beleg dafür (ich sagte bereits, dass es sich um ein einfaches Beispiel handelt) ist die intuitive Erfahrung, die in der bekannten Redeweise von mehr oder weniger „fotogenen“ Schauspielerinnen zum Ausdruck kommt. Dieser Fall ist lehrreich, weil er den komplexen Kontrast beleuchtet, den die Kunst zwischen einer wirklichen Person und der Figur schafft, die dann dank der künstlerischen Mittel beim Zuschauer den Eindruck oder die Illusion einer tatsächlichen Anwesenheit hervorruft.

Wollte man mit einer wirklich filmologischen Genauigkeit die fotogene Schauspielerin definieren, so müsste man sagen, dass sie jemand ist, „deren physische Qualitäten dergestalt sind, dass sie filmographische Aufnahmen ermöglichen, deren filmophanische Präsentation bei den Zuschauern den Eindruck und die Überzeugung einer dem Modell eigenen Schönheit (oder Anmut) erwecken“.

Betrachten wir, auf welcher verschiedenen Ebenen ein scheinbar so einfacher Begriff spielt. Ganz offensichtlich kommt Folgendes zum Tragen:

1. Das, was im sozialen Alltagsleben im durchschnittlichen Urteil eine schöne (oder gutaussehende; ich werde diese Nuancierung nicht wiederholen, sie ist im Folgenden immer mitzulesen) Frau charakterisiert.

2. Die physischen Qualitäten der Schauspielerin, die gemäß dem unter 1. genannten Gesichtspunkt beurteilt werden.

3. Die physischen Qualitäten der Schauspielerin, nun einzig und allein, wenn man das so sagen kann, vom Standpunkt der Kamera aus beurteilt; also nur insoweit, als sie die mit ihr im Studio (und natürlich unter Studiobedingungen, was nicht nur Schminke, Beleuchtung usw. einschließt, sondern auch Gruppierungen, das Filmen vor einem bestimmten Hintergrund, in bestimmten Kulissen, bei bestimmten Handlungen usw.) aufgenommenen filmographischen Bilder bedingen.

4. Die von den Zuschauern während der filmophanischen Präsentation dieser Bilder gefällten Urteile, die weniger die dargestellte Figur als das Modell, das sie verkörpern soll, betreffen.

Es ist offensichtlich, dass die Zuschauer diese Urteile gemäß dem unter 1. aufgeführten Gesichtspunkt fällen und die Schauspielerin entsprechend der im Alltag üblichen Kriterien für schön halten (auch wenn man annehmen kann, dass diese Kriterien wiederum vom Kino beeinflusst sind). Doch ebenso offensichtlich ist, dass sie dieses Urteil über ein imaginäres Wesen fällen, also nicht über die wirkliche Schauspielerin, noch über das Bild, das sie darstellt, sondern über die Person, die sie aufgrund aller der kalkulierten, mit Vorbedacht von der Kunst erzeugten filmophanischen Illusionen zu sehen glauben.⁸ Der Begriff der

8 Es wäre allerdings zu einfach zu glauben, dass es dabei nur oder in erster Linie um die Wirkungen der Schminke, der Beleuchtung im Studio usw., kurzum um den Unterschied zwischen den Aspekten 2. und 3. ginge. Entscheidend ist hier vielmehr der Kontrast zwischen den Aspekten 2. und 4., zwischen der sozusagen mit bloßem Auge gesehenen Schauspielerin und der Vorstellung, die sich der Zuschauer unter der Gesamtheit der filmophanischen Bedingungen von ihr macht, abzüglich seines kritischen Wissens (oder seiner Annahmen) hinsichtlich der filmographischen Illusionswirkung. Was die unter 3. aufgeführten Möglichkeiten betrifft, so handelt es sich schlicht um die filmogenetischen Mittel, welche konkret das Aussehen der Schauspielerin mit Blick auf die angestrebten filmophanischen Wirkungen verändern.

photogénie drückt den Unterschied, den Abstand aus zwischen den Qualitäten der Schauspielerin, so wie sie unter 2. beurteilt wird, und denen der imaginären Welt in 4. Sie bezeichnet eine physische Fähigkeit des Modells zur filmographischen Produktion der filmophanischen Illusion der Schönheit. Diese Illusion wird direkt von der Kunst bedingt und gestaltet (die im übrigen auch den Eindruck des Hässlichen, der Grazie, der Güte, der Bosheit usw. erzeugen kann).

Ein solcher Vergleich, die Untersuchung der Korrelation zwischen filmogenetischen Mitteln und dem filmophanischen Resultat, ist im übrigen eine Sache der Ästhetik, vorausgesetzt, dass letztere der Endzweck der erstgenannten sind und dass die Kunst (der dies wesentlich eigen ist) beim Einsatz der filmogenetischen Mittel zum Erreichen der geplanten und gewünschten filmophanischen Wirkungen eine Rolle spielt.

Ich beeile mich hinzuzufügen, dass die meisten Filmemacher, die ihr Metier durch Erfahrung oder Instinkt beherrschen, zweifellos eine feine, intuitive Kenntnis dieser Beziehungen haben, die es ihnen erlaubt, solche filmophanischen Effekte zu planen, was ja die ständige Rolle der Kunst bei der filmogenetischen Arbeit ist. Aber es gibt auch keinerlei Zweifel daran, dass die Erfahrung wie die technischen Untersuchungen des Ästhetikers (der bei jedem Schritt auf derartige Tatsachen stößt, nicht nur in der Filmkunst, sondern auch anderswo) bereits erworbene wertvolle Kenntnisse beitragen oder aber sehr nützliche Mittel für genauere wissenschaftliche Untersuchungen bereitstellen kann. Darüber hinaus aber gibt es vor allem keinen Zweifel daran, dass die Untersuchung der Erfahrungen großer Regisseure und Produzenten, das Studium ihres Stils: die von ihnen bevorzugten Effekte, der Vergleich des persönlichen Stils mit dem Charakter und dem künstlerischen Temperament jedes Schaffenden, dann schließlich die vergleichende Betrachtung des Temperaments eines Filmkünstlers und demselben Temperament, wie es sich in einer anderen Kunst äußert, dass dies alles zu den faszinierendsten Forschungen gehört, die der Ästhetiker anstellen kann, wenn er die Filmemacher selbst zum „Gegenstand“ seiner Arbeit wählt.

Hier sind nun auch einige Hinweise auf die Mittel, die Methoden und Merkmale der vergleichenden Ästhetik angebracht.

Wie man weiß, gibt es genaue Entsprechungen zwischen den verschiedenen Künsten. Zum einen hat die Kunst an sich, wenn man so sagen darf, die reine Kunst, die Kunst in ihrer Essenz, bestimmte Verfahren, Gesetze, Aufgaben und Wirkungen, die grundlegend und überall gleich sind, ganz egal bei welcher der einzelnen Künste man sie untersucht. Daher kann die Filmkunst sie auch weder vermeiden noch vernachlässigen, ohne dass sie aufhörte, Kunst zu sein. Doch hat jede Kunst auch ihr eigenes Feld, ihre Mittel und spezifischen Wirkungen. Und auf diesem Feld verändern sich die allgemeinen Kunsttatsachen, sie spezia-

lisieren sich und nehmen eine solche Form an, dass die allgemeinen Grundsätze der Kunst nur in einer *Transposition* zur Anwendung kommen. Es gibt keine *Ähnlichkeiten*, sondern (technisch oft nur sehr schwer nachweisbare) *Entsprechungen* zwischen einer Kunst und der anderen.

So zum Beispiel (um nur allgemeine und ohne technische Vorkenntnisse zugängliche Sachverhalte zu nennen) die strukturelle Bedeutung von Spannung und Entspannung, die dialektischen Beziehungen von Gegensätzen und Vermittlungen, die zyklische Wiederkehr oder die dynamische Abweichung, die ästhetische Dominanz (nicht der Schönheit, das wäre absurd, sondern die Vorherrschaft in der spontanen Organisation der Elemente oder, noch einfacher, der Zugänglichkeit in der Wahrnehmung) gewisser Proportionen, deren bekannteste der goldene Schnitt ist (es gibt aber auch andere: die Sequialter-Proportion, die Harmonieregeln der Griechen usw. mit ihren je eigenen Qualitäten und künstlerischen Anwendungen): All diese Tatsachen findet man gleichermaßen in allen Künsten. Und dies erlaubt der Ästhetik anzunehmen, dass sie auch im Bereich der Filmkunst gültig seien.

So ist die Bedeutung von ästhetischer Spannung und Entspannung sowie ihrer rhythmischen oder zumindest seriellen Proportion in der filmischen Abfolge unbestreitbar, auch wenn sich die Filmemacher im allgemeinen wenig darum kümmern (zumindest bewusst). Hier liegt ein ganzes Forschungsfeld. Am interessantesten sind dabei weniger Spannung und Entspannung der Gefühle (Pathos, Beruhigung, Komik usw.) als vielmehr deren rein filmskopische Ausprägung, die also die direkten Qualitäten des Bildes (die „Form ersten Grades“) betrifft. So bewirkt ein Bild mit starkem Schwarz-Weiß-Kontrast eine filmskopische *Anspannung*, desgleichen ein Bild mit harten Konturen oder die schnelle Bewegung der Bildelemente (die von der Bewegung der dargestellten Figuren oder Objekte zu unterscheiden ist).⁹

Der entgegengesetzte Fall (schwache, weiche oder verschwommene Bildkontraste, langsame und stetige Bewegung der Bildelemente) bewirkt eine schwache Spannung. Auch hier wäre es wichtig, genauere Untersuchungen anzustellen hin-

9 Bekanntlich muss eine schnelle Kamerabewegung nicht mit der einer Figur, mit einer dargestellten, vorgestellten (also interpretierten) Bewegung zusammenfallen. Auch die schnelle Ortsveränderung eines Objekts, welche den Eindruck hoher Geschwindigkeit und großer Gefahr vermittelt (die von einer auf den Schienen aufgestellten Kamera frontal aufgenommene Lokomotive, die auf uns zurast), verursacht nur eine eher langsame, stetige Vergrößerung der dunklen Fläche im Bildzentrum. Dies ist ein frappierendes und merkwürdiges Beispiel für eine große psychische und kinematische Spannung (zweiten Grades), der auf der Ebene ersten Grades lediglich eine schwache Spannung entspricht; es handelt sich hier um eine Kontrastbeziehung.

sichtlich der Kombination solcher Sachverhalte – inwieweit, zum Beispiel, verstärken oder neutralisieren sich Kontrast oder Harmonie von Spannungen ersten und zweiten Grades, inwiefern werden bestimmte Rhythmen bei der Abfolge, der progressiven Steigerung oder zeitweiligen Lockerung bei der Erzeugung der filmischen Anspannung bevorzugt. Denn all dies führt zu einer globalen Resultante, zu der man genaueres Datenmaterial haben sollte.¹⁰

Das immense Feld möglicher Forschungen kann an dieser Stelle nicht im Detail behandelt werden, es ist allenfalls möglich, seine großen Linien zu skizzieren und es hier und da zu sondieren. Ich begnüge mich also mit einigen Bemerkungen zu einem einzigen Aspekt der vergleichenden Ästhetik, um einen präzisen Beitrag zur Filmologie zu leisten, der im übrigen zu praktischen und konkreten Schlussfolgerungen führt und der es darüber hinaus auch erlaubt, den ästhetischen Horizont unseres Problems zu erweitern.

Die Filmkunst mit anderen Künsten vergleichen, bedeutet auch zu untersuchen, worin sie diesen ähnelt, wo sie ihnen gleicht oder wo sie diese beim Erreichen derselben ästhetischen Ziele übertrifft, schließlich auch, worin sie sich von ihnen unterscheidet, welche Wege und Möglichkeiten nur ihr eigen sind und in welchen Punkten sie sich sogar bemühen muss, mit ihnen zu kontrastieren, um ihre besonderen Eigenschaften, ihre unvergleichlichen Fähigkeiten künstlerisch intensiv zu nutzen.

Von allen Künsten steht heute das Theater dem Kino in seiner gegenwärtigen Form ganz gewiss am nächsten. Der Vergleich zwischen beiden ist damit auch der einfachste und unmittelbar aufschlussreichste.¹¹

10 Auch hier wäre eine Untersuchung der psychophysiologischen Reaktionen von großem Wert. Es wäre vor allem äußerst interessant zu erfahren (dazu genügte die Aufzeichnung des psychogalvanischen Effekts), ob die Empfindungen bei abrupten und schnellen primären Bewegungen (des Lichts im Bild), noch bevor eine Interpretation möglich ist, intensiver sind oder bei abrupten und schnellen Bewegungen der dargestellten Objekte auf der sekundären Ebene, im Kontrast zu einer langsamen, kaum spürbaren Veränderung im Bild, oder ob dies der Fall ist beim Zusammentreffen einer abrupten Bewegung des Dargestellten bei einer gleichzeitigen, ebenso schnellen Bewegung im Bild (z.B. wenn ein Objekt quer durch das Bild geworfen wird). Ich glaube, dass dies bei der zweiten Hypothese (beim Kontrast zwischen Bewegungen ersten und zweiten Grades) der Fall ist. Doch das lässt sich natürlich nur nach einer experimentellen Überprüfung mit Sicherheit feststellen.

11 Die Malerei gehört aufgrund der Präsentation des filmischen Bildes innerhalb eines Rahmens auch zu denen, mit denen das Kino die meisten Beziehungen unterhält, vor allem seitdem es in Farbe ist (für den Schwarzweißfilm ist dies vor allem die Gravur). Da aber der Film die Bewegung in das Bild einführt, ist die Veränderung so grundlegend, so wesentlich, dass die Frage der Anwendbarkeit plastischer Normen des Gemäldes sowie der notwendigen Anpassungen, um die ästhetische Erfahrung der Malerei für den Film auf legitime Weise nutzbar zu machen, überaus heikel ist – aber auch sehr aufschlussreich, wenn man die richtigen Methoden anwen

Der ästhetisch prägnanteste Vergleich betrifft dabei weniger die Mittel als vielmehr die künstlerischen Ziele. Das ästhetisch vorherrschende allgegenwärtige Ziel beim Theater ist es, durch die Mittel des Schauspiels und des Worts dem „Universum des Werks“ eine lebhaftere Existenz zu verleihen, jener spezifischen Welt also, die in ihrem Bestehen und ihrem Werden bei jedem Stück durch die Theatrophanie gesetzt wird. Die Erfahrung zeigt, dass es dabei nicht um die totale Existenz dieser Welt geht, sondern um diesen oder jenen hervorzuhebenden Aspekt, sodass das Interesse sich zum Beispiel auf die *Figuren* richtet oder auf das soziale, geographische, historische *Milieu* oder aber auf das *Abenteuer*, die vorwiegend dramatische, tragische oder komische Handlung usw. All diese Elemente findet man auch in der Filmkunst, die sich in diesem Punkt mit dem Theater messen und ihm in jeder Hinsicht gleichen kann. Das führt zu direkten künstlerischen Anwendungsmöglichkeiten. Denn es ist eine Tatsache, dass man die Filmkunst im allgemeinen (und oft zu Recht) in intellektueller Hinsicht für weniger anspruchsvoll hält, genauer gesagt: für weniger *dicht* als das Theater, insoweit es den *Inhalt* und den Gehalt der vom Werk dargestellten Welt betrifft. So werden, im Vergleich mit dem Theater, im Film die Gestaltung und die Studie menschlich interessanter Charaktere eher vernachlässigt. Doch das hat keinerlei ästhetische Gründe. Die historischen und praktischen Gründe hierfür hängen damit zusammen, dass eine „Rolle“ im Film, vor allem zu Beginn, immer schon viel direkter als beim Theater mit der konkreten (gewissermaßen fertigen) Persönlichkeit des Schauspielers verbunden war. Schauspieler, deren spontane oder fotogene Spezialität die Charakterdarstellung ist, sind selten, auch wenn einige darin Beachtliches leisten – ein Laughton z.B., es gibt noch andere. Doch gilt es festzuhalten, dass der Film über ihm eigene Mittel verfügt, die nicht allein auf der Persönlichkeit des Schauspielers beruhen, um Charaktere zu schaffen (so vor allem die bereits erwähnte filmoskopische *Symbolik*). Dagegen sind Milieustudien (bei denen der Film über Möglichkeiten verfügt, die denen des Theaters weit überlegen sind) vor allem in den letzten Jahren zum Gegenstand überaus lobenswerter künstlerischer Anstrengungen geworden. Anfänglich wählte man eine Umgebung vor allem als einen mehr oder weniger fotogenen Hintergrund (Landschaften zum Beispiel). So erklärt sich eine gewisse Gleichgültigkeit hinsichtlich des sozialen Milieus, es sei denn, es war auf spektakuläre Weise pittoresk. In dieser Hinsicht kann die Filmkunst große Fortschritte verzeichnen. Das ist der Erwähnung wert, vor allem weil es sich hier um ein allgemeines künstlerisches Problem handelt.

det. Das kann hier aber nicht weiter ausgeführt werden.

Die übertriebene Aufmerksamkeit, die der Film vor allem zu Beginn (einige Veränderungen bei der Aufnahme ausgenommen) den Gegebenheiten und dem spontan Fotogenen in der Natur schenkte – städtischen und dörflichen Umgebungen und Figuren –, beruhte auf einem im Grunde richtigen Prinzip: Der Filmmacher muss vor allem filmographisch und filmophanisch denken: in Bildern, in Licht und Schatten in Bewegung. Doch es ist ein künstlerischer Fehler, wenn man daraus schließt, dass die ästhetischen Bedingungen des filmophanischen Bildes zum Maßstab für die *Auswahl* dessen werden müssen, was vermittelt und evoziert werden soll, für die Welt, die im Werk gesetzt wird.

Gewiss, so wie der Musiker jemand ist, der in Tönen denkt, der Bildhauer jemand, der in Volumen und Reliefs denkt, ist der Filmmacher jemand, der in Licht und Bewegungen denkt, in filmischen Phänomenen. Doch das bedeutet, dass die Gestaltung der Welt, die im Werk vergegenwärtigt werden soll, nicht von dem bedingt wird, was als geeignetes filmisches Phänomen erscheint, sondern durch das, was durch solche filmische Phänomene *dargestellt* (vermittelt, evoziert, ausgedrückt) *werden kann*. Das genau ist die Möglichkeit (dank einer künstlerischen Ausrichtung), ein Universum zu schaffen, das eines lebhaften menschlichen Interesses würdig ist oder zu filmskopisch gelungenen, interessanten, eindrucksvollen oder köstlichen Bildern gesteigert werden kann. Das wahre Merkmal cineastischen Denkens ist es, dies ganze Universum mit den dem Film eigenen Mitteln zu erzeugen, die somit das ästhetische Fundament und die wichtigsten und spezifischen Ausdrucksmittel dieser Kunst sind.¹² Der wahre Mann des Films ist derjenige, für den eine beliebige Gegebenheit, selbst eine abstrakte oder eine rein moralische oder gefühlsmäßige Tatsache, sofort

12 Hier sollte man auch die Möglichkeiten der Musik und des gesprochenen Worts berücksichtigen. Ist es nötig zu betonen, dass dies Probleme sind, die im höchsten Grad den Studien im Bereich der vergleichenden Ästhetik unterworfen sind? Vielleicht ist es jedoch nützlich zu sagen, dass diese durch den Vergleich mit dem, was in anderen „Künsten der Synthese“ (denn der Kinetograph gehört zu diesen) geschieht, zumindest einen Überblick über dieses komplexe Problem geben kann. Demnach ist die Vorherrschaft des filmskopischen Bildes im Film legitim. Tatsächlich gibt es nie eine „reine Kunst“ im eigentlichen Sinn, doch jede künstlerische Synthese entsteht innerhalb einer bestimmten Ordnung, die immer auch einem ihrer ästhetischen Faktoren eine *hegemoniale* Funktion zuschreibt. So ist bei der Oper die Vorherrschaft der Musik unvermeidlich, welche Versuche man in anderer Richtung auch unternimmt. In der Filmkunst dagegen genießt meist der visuelle Aspekt den Vorrang. Dass das *bei dieser Kunst* legitim ist, müsste diejenigen beruhigen, die aus Liebe und Respekt für die Musik erstaunt und verwirrt sind, dass diese hier eine so „dienende“ Rolle spielt (obwohl ihre künstlerischen Möglichkeiten ansonsten so bedeutend sind). Die Hegemonie des filmskopischen Bildes entspricht dem Film und ist spezifisch für seine „künstlerische Zweckausrichtung“ (was allein die vergleichende Ästhetik belegen kann).

übersetzbar ist und sich unumschränkt ausdrücken lässt in filmoskopischen Tatsachen, in Schatten, Licht und Formen, die sich innerhalb eines filmokopischen Kaders bewegen (und darüber hinaus durch technische Operationen, welche diese Tatsachen im filmogenetischen Stadium gestalten: Kamerabewegungen, Aufnahmewinkel, Beleuchtung, Großaufnahmen, Totalen usw.) Das sind die Register seines Denkens, die ihm eigene Sprache, genauso wie, ich wiederhole es, die Noten die Sprache des Musikers oder die Effekte des Reliefs und der dreidimensionalen Formen die Sprache des Bildhauers sind.

Das bringt uns zu den spezifischen Unterschieden zwischen Film und Theater. Allererst natürlich die ästhetische Ausrichtung, durch welche die ganze filmogenetische Kunst darauf abzielt, ein bewegtes filmophanisches Bild mit den ihm eigenen Qualitäten zu erzeugen, das wiederum das wesentliche und grundlegende Mittel des Ausdrucks, der Handlung und der künstlerischen Präsenz des Werks ist. Es gibt jedoch noch eine Reihe anderer Unterschiede (welche jedoch mit dem genannten zusammenhängen).

Hier einer der frappantesten:

Ein Merkmal der Kunst des Theaters ist die Fokussierung des gesamten Universums eines Werks auf ein Zentrum, dem szenischen Zentrum, wo alles zur konkreten, realen Darstellung gelangt, während das übrige Universum, von der szenischen Wirklichkeit getragen und angedeutet, nur geistig anwesend ist – eine Art kleiner Würfel mit starren Grenzen, umgeben von einer völlig fiktiven Welt.

Beim Film gibt es keinerlei Fokussierung und Immobilisierung dieser Art. Schon der im Theater so starke Kontrast zwischen dem, was konkret auf der Bühne anwesend ist und von den Schauspielern verkörpert wird, und der nur angedeuteten Umgebung, wird in der Filmkunst deutlich abgeschwächt. Da ist nichts wirklich anwesend, alles ist illusionshafte, suggerierte Präsenz, denn man sieht ja nur die Bilder der Dinge und Wesen. Dagegen ist alles, was vom umgebenden Universum angedeutet wird, immer auch sofort verfügbar, allzeit erreichbar und kann durch eine einfache Entscheidung oder durch die Erfordernisse der Kunst bei einer Aufnahme auf spektakuläre Weise zur Erscheinung gebracht werden. Dies läuft darauf hinaus zu sagen, dass das Theater wesentlich mikrokosmisch ist, der Film dagegen makrokosmisch: Sein ganzes Universum steht *ad natum* zur Verfügung. Die Kräfte der Bildgestaltung bewegen sich in ihm ganz frei, es gibt keine anderen Grenzen oder Gesetze (zumindest im Prinzip) als allein die ästhetischen Forderungen der filmophanische Darstellung und Ausdeutung des Werks sowie des Universums, das jenes voraussetzt.

So lässt sich aus diesen wenigen Bemerkungen ersehen, wie zweitrangig und abgeleitet Vergleiche sind, die sich vor allem auf die Unterschiede in der Tech-

nik der Schauspieler auf der Bühne und im Studio oder bei den Dialogen in Theater und Film beziehen. Wenn ich sage, dass sie zweitrangig sind, meine ich nicht, sie seien bedeutungslos, ganz im Gegenteil: Das bedeutet, dass sie durch allgemeinere und weit wesentlichere Überlegungen hinsichtlich der Zwecke und Mittel der Kunst bedingt werden. All dies hängt miteinander zusammen, bildet eine Einheit, und jede dieser Fragen muss untersucht, diskutiert und wenn möglich beantwortet werden mit Blick auf das Ganze, auf das organisierte künstlerische System, das in seiner Gesamtheit die Filmkunst ausmacht.

Es wird Zeit, zum Abschluss zu kommen.

Auf diesen vielleicht bereits zu vielen Seiten, die aber doch noch so unzureichend sind, wollten wir nur sagen, welcher Art die Probleme einer filmologischen Ästhetik sind, andeuten (durch Beispiele statt durch eine vollständige Liste, welche enorm wäre), welche Fragen die Ästhetik hinsichtlich der Filmkunst stellen kann und muss, sowie kurz umreißen, welche wirksamen Methoden es gibt, um solchen Untersuchungen einen gleichzeitig positiven und strengen wie auch hinsichtlich des Gegenstandes ausreichend gründlichen Charakter zu verleihen. Die Ästhetik verfügt über derartige Methoden (sie sind anspruchsvoll und sie sind technisch) und über ausreichende Kenntnisse, deren konkrete Anwendung bei filmologischen Studien gewiss möglich und fruchtbar wäre. Inwieweit ist die Verwendung dieser Methoden und Kenntnisse legitim und notwendig? Wie gesagt: genau insoweit als der Film tatsächlich eine Kunst ist und sein will – im edelsten und anspruchsvollsten Sinn dieses Wortes.

Ganz offensichtlich *kann* der Film auch absolut keine Kunst sein. Ebenso offensichtlich ist, dass er es sein kann und auch ist: dass all diejenigen Männer des Films, die von ihrer Aufgabe wirklich gepackt sind und sich ihr in ihrer höchsten Form leidenschaftlich hingeben, ihr den Charakter der Kunst und nicht den einer einfachen Technik verleihen wollen, daran arbeiten sie unaufhörlich, jeder nach seinen Möglichkeiten.

Man kann also durchaus eine Filmologie betreiben, welche den Film unabhängig von diesem künstlerischen Charakter untersucht, ohne die tatsächliche Ausrichtung (die oft nur partiell und durch andere Faktoren eingeschränkt ist) der Filmproduktion auf künstlerische Zwecke hin zu beachten. Doch eine integrale und ernsthafte Filmologie muss diese Zweckausrichtung berücksichtigen, die in der Filmkunst ja tatsächlich gegeben ist. Damit bezieht sie einerseits die Spezifik des ästhetischen Blickpunkts mit ein, und andererseits erscheint die Ästhetik somit geeignet, um mit Hilfe der ihr eigenen Methoden und Mitteln und den Anforderungen ihrer Disziplin gemäß, die Rahmenbedingungen und die Instrumente einer solchen Untersuchung bereit

zu stellen, mit einem Arsenal von Begriffen, Erfahrungen, theoretischen Vertiefungen, nützlichen und effizienten Techniken: also unverzichtbar. Selbst wenn sie sich mit einem ersten Beitrag darauf beschränkte, Probleme, besonders interessante Fragen oder Desiderata in der Ausrichtung filmologischer Studien zu signalisieren, wäre sie, wie ich glaube, schon sehr nützlich. Und ich zögere auch nicht zu sagen, dass ihre Anwesenheit auch einen gewissen moralischen Nutzen haben könnte, auch für die Praktiker der Filmkunst.

Ich täte diesen Praktikern, von denen viele Künstler sein wollen, sich so sehen oder es mit gutem Recht von sich behaupten, sicher unrecht, nähme ich an, sie machten sich lediglich eine oberflächliche, reißerische oder selbst ein wenig vulgäre Vorstellung vom Künstler. Ihr Anspruch ist höherer Natur und gleichzeitig besser begründet: Er schafft auch höhere Ziele. Selbst wenn sich die Rolle des Ästhetikers darauf beschränkte, von seinem Standpunkt aus zu bestätigen, wie berechtigt, aber auch wie verpflichtend dieser Anspruch ist, wenn er sich damit begnügte, im Namen seiner interesselosen und objektiven Untersuchungen festzustellen, welchen Stellenwert die Kunst in der filmogenetischen Arbeit einnimmt und einnehmen kann; wie ungerecht die Vorurteile sind, die ausgehen von einer angeborenen Minderwertigkeit und Unzulänglichkeit dieser Kunst im Verhältnis zu den wichtigsten anderen Künsten mit ihrer tausendjährigen Tradition und ihren Werken; wie reich, vielfältig, stark und originell die Mittel sind, über die sie verfügt (was, *noblesse oblige*, es ihr auch zur Pflicht macht, den wichtigsten und edelsten Zielen der Kunst nachzustreben und nicht der simplen Zerstreung); wie umfassend schließlich die Forderung der Kunst ist, da sie eine vollständige Orientierung, Polarisierung, Zweckausrichtung der gesamten Arbeit auf die grundlegenden Aufgaben der Kunst verlangt – dann führte dies zu einem zumindest zu einer starken Ermutigung, die Arbeit in diesem Sinne anzugehen, und zum anderen zu einem klareren Verständnis der Größe, der Schönheit, der Würde dieser Arbeit, wenn sie die Kunst zu ihrem vorherrschenden Zweck erwählt.

Ein wenig entmutigen könnte in dieser Hinsicht die bisweilen gehörte Behauptung, derzufolge die Filmkunst noch nie ein Werk erschaffen hätte, das eines Vergleichs mit den Spitzen der literarischen oder plastischen Künste würdig gewesen wäre, jenen Meisterwerken also, die ewig sind, Gegenstände einer andauernden Verehrung für die Menschen, immer wieder aktuell und lebendig. Einem Film ist nur eine insgesamt recht kurze soziale und zeitliche Laufbahn beschieden, danach gibt es ihn nur noch in den Archiven, aus denen er für ein oft enttäuschendes Wiedersehen auferstehen kann.

Wahr ist hieran, dass während der noch nicht beendeten heroischen Periode des Entstehens dieser Kunst ein technischer Fortschritt sich so schnell und so

häufig vollzogen hat, dass ältere Produktionen bald an Wert verlieren und im Vergleich mit aktuelleren Filmen oft archaisch und unvollkommen erscheinen.

Doch dazu ist anzumerken, dass der bereits erreichte sowie der in naher Zukunft noch zu erwartende technische Fortschritt groß genug ist, dass ein Zeitalter vorstellbar wird, in dem die Entwertung durch spätere Entwicklungen sehr viel weniger gefürchtet werden muss. Darüber hinaus ist zu beobachten, dass gewisse Werke, die nur selten ans Licht gezogen werden, dennoch im Gedächtnis der Menschen eine Erinnerung und eine beispielhafte Präsenz hinterlassen haben, die, selbst im Vergleich zur filmophanischen Präsenz, gar nicht zu verachten ist. Schließlich und vor allem muss man anerkennen, dass die Sorge um das, was man Ewigkeitswert, Beständigkeitswert und Überlieferungswert auf unbestimmte Zeit eines filmophanischen Werks nennen kann, eben und fast ausschließlich vom Kunstwert abhängt. Unter all den Werten (ökonomisch; psychologisch, vor allem empfindungsmäßig; soziologisch, insbesondere hinsichtlich der Zerstreung oder der didaktischen Bedeutung; praktisch; usw.), welche die filmische Wirklichkeit haben kann, ist der einzige unbedingte, absolute und unbegrenzte Wert eben der der Kunst.

Aus dem Französischen von Frank Kessler

Literatur

Souriau, Etienne (1929) *Avenir de l'Esthétique. Essai sur l'objet d'une science naissante*. Paris: F. Alcan.

— (1997) Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. In: *Montage/AV* 6,2, S. 140-157.