

Henri Wallon

## Das Kind und der Film<sup>1</sup>

Wir wollen hier die Beziehungen der Filmologie zur Psychologie des Kindes untersuchen.

Da es an empirischen Arbeiten in diesem Gebiet fehlt, müssen wir uns darauf beschränken, Probleme zu formulieren und uns dabei von dem leiten lassen, was wir schon von der Psychologie des Kindes wissen. Zu einem späteren Zeitpunkt werden unsere Studien dem Kino zweifellos von Nutzen sein. Aber schon jetzt sind wir sicher, dass die Psychologie von den Fragen profitieren wird, die das Kino für uns aufwirft. Unsere Kenntnis des Kindes leitet sich von der Beobachtung seiner Reaktionen im Verhältnis zu Gegenständen oder Situationen her. Der Film kann als eine neue Art von Situation betrachtet werden, die sich unter ganz und gar eigentümlichen Umständen einstellt. Tatsächlich konstituiert die Situation des Kinos schon jetzt eine Realität, eine umfassende menschliche Realität mit sehr verschiedenen Aspekten, und zugleich ist sie auch eine künstliche Schöpfung, die man als eigentliches Experimentierfeld betrachten könnte.

Ein erstes Merkmal des Films, von dem man sich fragen muss, welches seine Folgen sind, ist seine Universalität. Der Film macht es möglich, an allen Enden der Welt zur gleichen Zeit dieselben Bilder vor den unterschiedlichsten Zuschauergruppen vorzuführen. Mit welchen Resultaten und, gegebenenfalls, mit welchen Absichten? Was bringen die Gleichheit des Films und die Verschiedenheit der Zuschauer in ihrem Aufeinandertreffen hervor? Eine fortschreitende Vereinheitlichung des menschlichen Empfindungsvermögens? Wenn ja, in welche Richtung? Und wer bestimmt diese Richtung?

Universal ist der Film aber auch noch in einem anderen Sinn. Er kann die unterschiedlichsten Aspekte des Lebens auf Filmmaterial festhalten und sie überall gegenwärtig machen. Auch hier wieder: Mit welchem Ziel? Um die Gegensätze zwischen den Menschen herauszustellen? Um Sympathien zu wecken? Um zu trennen oder zu vereinen? Um Differenzen zu schaffen oder um

1 [Anm.d.Hrsg.:] Ursprünglich publiziert unter dem Titel „*L'enfant et le film*“ in: *Revue internationale de filmologie* 5 (1951), S. 21-28.

diese zu neutralisieren? Um die Menschen zu vereinheitlichen oder um in jedem seine ursprüngliche Berufung zu wecken?

Es handelt sich dabei um Alternativen, die aufs Engste mit dem Problem der Kindheit verknüpft sind, weil sie dem Dilemma der Erziehung entsprechen. Soll diese auf das Kind das abbilden, was der großen oder kleineren Gruppe, der es angehört, als Wahrheit gilt? So lautet die traditionelle oder autoritäre Auffassung der Erziehung, der es nicht an Anhängern fehlt. Oder soll man im Gegenteil die ursprünglichen Anlagen eines jeden ansprechen, sie wecken und zur Entfaltung bringen? Das Problem kann im Abstrakten nicht gelöst werden, aber es kann als Leitfaden für die Untersuchung der Beziehungen von Film und Publikum dienen.

Oftmals wird den Filmen, die für Erwachsene bestimmt sind, vorgeworfen, sie enthielten viele Dinge, die für Kinder nicht geeignet sind, und man hat große Anstrengungen unternommen, um ein Kinderpublikum zu schaffen und diesem Filme zu zeigen, von denen man annimmt, dass sie ihm angemessen sind. Nach welchen Kriterien soll man diese Filme aber auswählen, und nach welchen soll man sie herstellen? Hier wurden zahlreiche Fehler begangen. Zeichentrickfilme beispielsweise, die besser geeignet schienen, den Kindern eine naive und fantastische Welt anzubieten, die sie wahrzunehmen und sich vorzustellen in der Lage sind, diese Filme haben die Kinder oft verwirrt oder sogar nachhaltig in ihrem Wohlbefinden gestört. Die wissenschaftliche Beobachtung muss uns lehren, welches die Vorlieben der Kinder sind. Es gilt, diese Beobachtung methodisch zu organisieren. Schon jetzt kann man aber einige ihrer wesentlichen Linien festlegen, wenn auch nur in sehr allgemeiner Weise.

Einer Geschichte, die gesellschaftliche Werte ins Spiel bringt, die dem Kind noch nicht zugänglich sind, kann das Kind nicht folgen. Ebenso wenig gilt dies für Erzählungen, die vielfältige Gegebenheiten ineinander verschachteln. Abenteuerfilme hingegen gefallen den Kindern, weil jede Episode in sich ihre ganze Bedeutung trägt, was sie im Übrigen nicht daran hindert, aufs Ganze des Stücks gerechnet ebenfalls ein Gewicht zu haben, sei es durch Kontrastwirkungen, durch Überraschungs- oder Steigerungseffekte oder durch das Vorantreiben der Handlung. Eine ständige Erneuerung ist aber unabdingbar, um das Interesse aufrecht zu erhalten.

Von großer Anziehungskraft sind auch die Darstellungen von Situationen des Familienlebens. Bekanntes wieder zu finden ist eine Quelle zutiefst ursprünglicher und intensiver Befriedigung, die man auch schon beim Tier beobachten kann, insbesondere beim Hund. Für das Kind liegt eine Art Frohlocken darin, etwas auf der Leinwand wieder zu erkennen, was Teil seines täglichen Lebens ist, einen Gegenstand, eine Geste oder eine Handlung, die bereits zu seiner Erfahrungswelt gehört.

Diese Freude des Identifizierens von bereits Bekanntem erstreckt sich auch auf die handelnden Personen. Daher rührt der Erfolg der traditionellen Guignol-Marionetten, sobald sie auf der Bühne auftauchen. Allein ihr Anblick sagt uns alles über die Verwicklungen und Umschwünge, die sich in der Folge ergeben werden, und das Kind trampelt schon im Voraus mit den Füßen vor Wohlbefinden. Wenn er Charlie Chaplin sieht, tut der Erwachsene dasselbe, und die Menschen der Antike staffierten ihre Schauspieler mit komischen und tragischen Masken aus, um die Rolle der handelnden Person anzukündigen.

Die Tatsache des Wiedererkennens ist eine äußerst mächtige Triebfeder der Emotionen beim Kind. William Stern<sup>2</sup> hat den Schrecken aufgezeigt, den das Kind erlebt, wenn sich Unbekanntes mit Bekanntem vermischt, beispielsweise wenn die Stimme des Vaters unter dem Bart des Weihnachtsmannes ertönt oder auch nur schon wenn ein neuer Hut den Kopf seiner Mutter zielt. Viele Spiele, die Kinder miteinander oder mit sich selbst spielen, um sich Angst zu machen, basieren auf dieser Ungewissheit zwischen Bekanntem und Unbekanntem. Unerwartetes, das in dem Moment auftritt, in dem die Ruhe der Gewohnheit sich einstellt, schafft eine Überraschung, die je nach Anlass in Spiel oder Schrecken münden kann. Wenn sich die Überraschung auf handelnde Personen bezieht, dann ruft sie Sympathie und sogar Identifikation mit ihnen hervor, oder aber sie provoziert Abstoßung, Schrecken, Aggressivität: Gefühlsregungen, die alle Nuancen der Aufrichtigkeit und der Irreführung durchlaufen können.

Das Gegenstück zur Identifikation ist der Kontrast, der in den Bildern, die sich das Kind von der Welt macht, eine wichtige Rolle spielt. Bevor das Kind in der Lage ist, die Dinge in fortgesetzten und untereinander inkommensurablen Serien zu gruppieren, erfasst es ihre Gegensätze und gliedert sie zu Paaren nach Maßgabe ihrer offensichtlichsten Unterschiede: der Menschenfresser und der Däumling, Dornröschen und die böse Fee, die Welt der Zwerge, Gnome oder Kobolde und die der Däumlinge. Es handelt sich dabei um eine Quelle der Komik und des Dramas, deren Reichtum man nicht unterschätzen sollte.

Eine andere, äußerst wirksame Tendenz beim Kind ist das, was man seinen Animismus nennt. Man hat versucht diesen als Projektion seiner eigenen Aktivitäten in die Dinge zu verstehen. Tatsächlich geht es darum, dass das Kind noch nicht eindeutig unterscheidet zwischen dem, was es seinem Ich zurechnen und dem, was es davon unterscheiden muss, zwischen seinen Vorsätzen und der Realität, zwischen dem Wechsel und der Stabilität. Noch stärker als der Animismus ist der Metamorphismus. Für das Kind sind Objekte unbegrenzt wan-

2 [Anm. d. Übers.:] *Psychologie der frühen Kindheit bis zum sechsten Lebensjahre*, 1914.

delbar, weil es sich den Wandel an sich nicht vorstellen kann. Es nimmt immer nur eine Abfolge von Aspekten und Objekten wahr. Es sieht, wie diese sich, wie in einem Feuerwerk, von einem ins andere verwandeln. Es empfindet darüber ein gewisses Erstaunen, das von seiner Leichtgläubigkeit herrührt. Entsprechend empfänglich ist es für die Zaubereien, die sich mit den Mitteln des Kinos so leicht realisieren lassen.

So sehr sich aus den Entwicklungsstufen der Empfindungsfähigkeit und des Verstandes des Kindes Vorgaben für den Inhalt des Films und für ihre Ausführung herleiten lassen, so zwingen uns diese Vorgaben doch auch zur Vorsicht. Das Denken des Kindes ist noch unverbunden. Es verteilt sich auf Inselchen, von denen jedes von einem Eindruck bestimmt ist, der keinen Bezug zur leitenden Idee des Ganzen haben muss. So zeigt sich das Kind von Analogien selbst zwischen entfernten Ereignissen stärker beeindruckt als von der Logik der Schlussfolgerung, auch wenn diese rigoros angewendet wird. Jedes Konditionieren, das etwas komplexer ausfällt, jede Auflösung einer Situation, die auch nur ein bisschen aufgeschoben wird, droht, die Aufnahmefähigkeit des Kindes zu übersteigen und sie vollauf mit Beschlag zu belegen. Alles, was einfache Zurschaustellung ist, wie im Zirkus, leuchtet dem Kind sofort ein, aber alles, was Syntheseleistungen voraussetzt, bleibt ihm unverständlich.

Diese Verzettlung in die einzelnen Momente seiner Wahrnehmung verbindet sich in jedem Moment mit einer Verdichtung, in der alle simultan gegenwärtigen Eindrücke ohne Möglichkeit der Unterscheidung ineinander fließen. Die Eindrücke des objektiven Wahrnehmungsvermögens lassen sich von denen des subjektiven nicht mehr unterscheiden, die gegenwärtige Realität nicht von den Erinnerungen, das Ding nicht vom Wort und die Teile nicht vom Ganzen. Alles wird miteinander identifiziert, und das eine kann für das andere genommen werden. Schließlich ist einer der Faktoren, die entscheidenden Einfluss auf die Vorstellungen des Kindes haben, seine Emotionalität, die eine gezeigte Szene nach Maßgabe von zutiefst persönlichen und fantasiegeleiteten Interpretationen und Auslassungen umformen kann.

Man kann sich leicht vorstellen, welche fundamentale Verwirrung sich für das Kind angesichts von Bildern einstellen kann, die den Raum, die Dinge und Personen mit Ansichten darstellen, die aufeinander folgen, sich abwechseln und mit Auslassungen arbeiten, die eine substantielle Realität auf einer Zeitachse in einzelne Abschnitte zerteilen, und die der Notwendigkeit unterliegen, die Elemente der gerade ablaufenden Handlung miteinander zu vermischen. Raum und Zeit bilden den doppelten Rahmen, innerhalb dessen sich das Kino bewegt. Es bleibt abzuklären, welche Beziehungen zwischen der Raum-Zeit-Konstellation des Films und der Raum-Zeit-Konstellation des Kindes bestehen.

Vom Film und vom Kind zu sprechen bedeutet, zwei Glieder einer Beziehung miteinander zu vergleichen, die sich auf jeweils unterschiedliche Weise entwickeln. Obwohl jüngerer Ursprungs, hat der Film sich seit seinen Anfängen erheblich verändert. Das frühe Kino, sieht man sich die Filme heute wieder an, wirkt auf uns bisweilen überraschend und manchmal auch etwas peinlich, so einfältig erscheint es uns in seinen Vorgehensweisen, so unbeholfen und sogar lächerlich.

Drei hauptsächliche Einflüsse haben zu seiner weiteren Entwicklung beigetragen. Wie jedes technische Gerät hat es sich schrittweise seinem Verwendungszweck besser angepasst, was auch bedeutet: den Fähigkeiten der Zuschauer. Es stellt sich dabei die Frage nach den jeweiligen Fähigkeiten erwachsener und kindlicher Zuschauer.

Ferner ist das Kino in seinen Wirkungsweisen reicher und komplexer geworden, nach derselben Logik, der auch eine einfache Melodie folgt, wenn sie zur Kunstmusik wird. Das Verstehen des Films kann demnach auch eine gewisse Ausbildung voraussetzen, wie sie auch zum Verständnis der musikalischen Sprache verlangt wird. Entsprechend kann sich eine filmische Sprache entwickeln, die stabil oder beweglich ist, starr oder formbar, gebieterisch auftritt oder sich individuell gibt, deren Regeln letztlich aber immer von der Zustimmung des Publikums abhängen. Auch hier gilt es herauszufinden, ob das Idiom der filmischen Sprache für das Kind und für den Erwachsenen genau dasselbe sein kann oder wie schnell das Kind die Einübung in eine komplexe filmische Syntax bewältigen kann.

Schließlich unterliegt der Film auch den Einflüssen der Mode, d.h. jener öffentlichen Billigung, die bestimmte Weisen des sich Darstellens oder des sich Fühlens bevorzugt und andere zurückweist. Es ist anzunehmen, dass das Kind deren Wirkungen sehr früh und sehr direkt erfährt, verfügt es doch über eine wesentliche Tendenz zum nachahmenden Verhalten. Moden könne willkürlich und flüchtig sein, sie können aber auch dauerhaften Unterschieden der Intuition entsprechen, Unterschieden, die sie veräußerlichen und mit einander kontrastieren lassen, simultan oder auch nacheinander. So ist es beispielsweise unmöglich, deutsche Filme des Typs DR. CALIGARI nicht in ihrem Gegensatz zu den sowjetischen Film vom Typ PANZERKREUZER POTEMKIN zu sehen, die doch offenkundig derselben Epoche angehören. Versuchen Filme des ersten Typs, ihre Wirkung durch eine umfassende Schematisierung und eine Stilisierung ins Geisterhafte zu erzielen, so benutzen Filme des zweiten Typs eine Abfolge von Bildern und realistischen Details, die sehr vielfältig ist und ohne Unterlass erneuert wird, um der Handlung ihre Bewegung und ihr Leben zu verleihen. Worauf reagiert das Kind wohl stärker: Auf die ausdrucksorientierte Vereinfachung

chung des Dekors und der Figuren oder auf die Vielfältigkeit der wahrheitsgetreuen Bezüge, die sich im direkten Umgang mit den Dingen in großer Zahl ergeben?

Die Entwicklung des Kindes verläuft in aufeinander folgenden Stadien. Dadurch ergeben sich zwischen Kindern desselben Alters gewisse grundlegende Ähnlichkeiten, aber auch Unterschiede zu Kindern des vorhergehenden oder des nachfolgenden Alters.

Reagiert das Kind im Kindergartenalter (3 bis 6 Jahre) auf Filme, und wenn ja, auf welche? Seine Reaktionen sind zugleich langsam und zerstreut. Zudem fehlt es ihm an Objektivität, d.h. seine Wahrnehmung der äußeren Dinge vermischt sich ohne Unterlass mit subjektiven Eindrücken, mit persönlichen Wünschen und Erinnerungen, die es mehr oder weniger stark von der Handlung ablenken, die sich vor seinen Augen zuträgt. Diese Art der Ablenkung scheint bei einem Film unvermeidlich, hat die Präsenz des Bildes doch etwas Unwiederbringliches. Was das Kind davon wahrnimmt oder behalten kann, sind oft nur rein persönliche Vorstellungen, die dem Erwachsenen absurd und unzusammenhängend erscheinen. Es steht noch auf der Stufe des subjektiven Synkretismus.

Die nachfolgende Epoche (7 bis 12 Jahre) ist eine Periode der zunehmenden Objektivität. Gleichwohl unterscheidet das Kind Beschaffenheiten noch nicht eindeutig voneinander. Nichts hat Bestand an einem Gegenstand, sobald eine seiner Eigenschaften sich verändert. Man kann sich fragen, wie ein Gegenstand im Durchgang durch die Ortswechsel, Verwandlungen, Zersetzungen und Maßstabwechsel, denen er im Kino unterworfen ist, vom Kind wiedererkannt und identifiziert wird. Darin besteht auch das grundlegende Problem des Kinos: die Identität im Wechsel zu verwirklichen. Das Kino kann die Dinge nur auf die Gefahr hin im Ruhezustand zeigen, dass sie unreal wirken und ihr Bild als unvollkommen erscheint. Diese Schwierigkeit der Identifikation bildet beim Kind übrigens das Gegenstück zur oben schon angesprochenen Fähigkeit, alle Arten von Metamorphosen hinzunehmen.

Wenn die Pubertät eintritt, ist die Basis des Wahrnehmungsapparates dieselbe geworden wie beim Erwachsenen. Allerdings stellt sich auch schon das Problem der Vorlieben und der Neigungen. Jetzt gewinnt die Handlung, die der Film darstellt, an Wichtigkeit. Das Kind sucht in der Handlung eine Antwort auf die Fragen, die ihm seine Wünsche und seine neuen Bedürfnisse stellen. Die Anzahl der Themen, die ihm zugänglich sind, nimmt zu. Erst sind es einfache Abenteuer, dann Gefühlsverirrungen, gesellschaftliche Verwicklungen, die immer abstrakter werden und der Situation des Einzelnen in der Welt entsprechen, Hierarchien, die gegenseitige Abhängigkeit der Individuen voneinander,

Ehre und Ehrlosigkeit, Liebe, Geschäfte etc. Die Motivationen können vielseitiger werden und sich verfeinern. Es kommt aber darauf an zu verfolgen, wie sich ihr Verständnis beim Jugendlichen entwickelt.

Das Kino verlangt vom Kind eine große Anstrengung der Synthese, eine Anstrengung, der sich seine synkretistischen Tendenzen entgegen stellen. Zwischen Synthese und Synkretismus besteht ein Gegensatz. Das Resultat der Synthese ist ein organisiertes Ganzes, dessen Teile im Einzelnen bestimmt werden können und die untereinander in wohl bestimmten Verhältnissen stehen. Synkretismus andererseits bedeutet die Vermischung aller Teile in einer umfassenden Gesamtheit, unabhängig vom Verhältnis der einzelnen Teile zueinander und unabhängig davon, ob sie zueinander überhaupt in Beziehung stehen oder nicht.

Illustrieren lässt sich dieser Gegensatz anhand des Raums, der den Stoff bildet, aus dem die Bilder des Films geschnitten werden. Der Raum des Kindes ist noch nicht das abstrakte und leere Milieu, das den Eindruck erweckt, als ob man die Dinge nur noch nach Verhältnissen der Distanz und der Richtung darin verteilen müsste. Der Raum ist beim Kind noch in seine eigene Tätigkeit integriert. Die ersten räumlichen Reaktionen des Kindes sind durch seinen labyrinthischen Apparat bestimmt, der seinerseits auf Unterschiede des Gefälles im Bezug auf das Gewicht reagiert. Der Raum ist zunächst ein Feld der Suche nach dem Gleichgewicht, ein Feld, auf dem jedes Ding sein Gewicht hat und auf dem es das Gewicht ist, nach dem sich der Aufwand des Handelns bestimmt, ob es nun darum geht, sich selbst aufrecht zu halten, oder darum, auf die Umgebungen und die Dinge einzuwirken, die man darin antrifft. Der Raum ist dicht. Er ist der Ort verschiedener Dichten, die es ohne Unterlass einzuschätzen gilt und von denen das Kind in seinen sukzessiven Übungen des sich Aufrichtens, des Stehenbleibens, Umhergehens, Umherrollens, sich Abstoßens und Umkippens unvermeidlicherweise eine konstante Wahrnehmung gewinnt. Die Welt ist für das Kind ein unaufhörlicher Anlass, seine Kräfte am Hindernis zu messen. Die Welt besteht aus Massen, die es zu bewegen gilt oder die in Bewegung sind. Was nun gibt uns das Kino? Schatten ohne Dichte, ohne Konsistenz, zitternd. Welche Realität sollte das kleine Kind ihnen schon zuschreiben?

Wenn der Raum des Kindes derjenige seiner eigenen Aktivitäten ist, muss er die Etappen durchlaufen, in denen sich diese Aktivitäten entwickeln. Entsprechend unterscheidet man in der Entwicklungspsychologie drei aufeinander folgende Raumkonzeptionen. Der orale Raum entspricht der Periode, in der erst die Bewegungen der Lippen und der Zunge hinreichend koordiniert sind, um eine Erforschung von Räumen und Konsistenzen zu erlauben. Das ist die Periode, in der das Kind alles in den Mund nimmt. Der nahe Raum oder der Grei-

fraum wiederum entspricht in seinem Umfang der Reichweite der Arme. Im Greifraum geschieht die Erforschung der Dinge auf der Oberfläche der Hände. Im lokomotorischen Raum schließlich kann das Kind durch Ortsveränderung seine aufeinander folgenden Umgebungen in einander fließen lassen, und es kann die Grenzen des Raumes stets über diejenigen hinaus erweitern, die es schon erreicht hat. Die beiden ersten Räume sind Räume des Ergreifens. Mit dem Mund absorbiert das Kind die Dinge, mit den Händen hält es sie. Sein dritter Raum ist einer der Ausdehnung, der Flucht, in dem es von einem Ort zum anderen wechselt, zu entkommen versucht, ein Raum, den es sich gerne als endlos vorstellt.

Was aber bietet ihm der Film? Strikte Grenzen. Zunächst ein enges Rechteck, durch das alle Bruchstücke des aufgezeichneten Raums defilieren müssen, ein starrer und winziger Rahmen, in dem alle Gegenstände erscheinen und alle Bewegungen sich abzeichnen müssen. Ferner Bilder, die alle mit einem eingeschränkten und unveränderlichen Blickwinkel von 35 Grad aufgenommen sind, wo doch der normale Blickwinkel der Alltagswahrnehmung 180 Grad beträgt, und schließlich eine Fläche ohne Tiefe, auf der das Objekt, das sich annähert, gleich auch schon seine Form verändert, sich rasch ausdehnt und gleichsam zu zerspringen scheint.

In dem Raum, in dem das Kind sich bewegt, versteht es sich darauf, die scheinbaren Veränderungen seiner Umgebung mit seinen eigenen Ortswechseln, mit den aufeinander folgenden Blickrichtungen seines Kopfes und seiner Augen in Verbindung zu bringen. Es führt die notwendigen Kompensationen aus, um den festen Bezugspunkten ihre tatsächliche Unbeweglichkeit und ihre jeweiligen Größenverhältnisse zuzuschreiben. Es kann von einer Situation in die vorausgehende zurückkehren, ihre Dauer kontrollieren und auf diese Weise ihre Gleichzeitigkeit erkennen. Der Raum, den es wahrnimmt, ist der Raum seiner freien Nachforschungen, ein Raum, dessen Struktur es kennt und dessen Struktur es vermittels seiner eigenen Aktivität vermisst.

Auf der Leinwand verändern sich die Blickwinkel, ohne dass das Kind sich bewegt. Die Flächen verschieben sich, die Dimensionen des Objekts werden abrupt verändert, und man sieht das Objekt nach und nach unter seinen verschiedenen Aspekten, als Element einer Gesamtheit oder in Großaufnahme. Wenn das Objekt in Bewegung ist, darf es die Leinwand nicht verlassen. Damit stellt sich das Problem des Hintergrunds seiner Bewegung, ein Hintergrund, der dem Objekt folgt oder vor ihm zurückweicht.

Die Beziehungen von Objekt und Hintergrund stellen ein grundlegendes Problem der Wahrnehmung dar, was die Psychologen mittlerweile auch zur Kenntnis genommen haben. Sie haben die verschiedensten Versuche entwickelt



um aufzuzeigen, dass eine Form niemals wahrgenommen wird, ohne dass sie sich nicht von etwas ablöst, auf das bezogen sich ihre Struktur abzeichnet und auf das bezogen sie ihre notwendige Klarheit und Tiefe gewinnt. Es gibt Felder der Wahrnehmung, die für diese Strukturierung des Objekts mehr oder weniger günstig sind. Es gibt Strukturen, die wahrzunehmen eine mehr oder weniger komplexe Aufgabe darstellt; und schließlich verfügen die Subjekte je nach Alter, natürlichen Anlagen und Grad der Ausbildung über unterschiedliche Eignungen, das Objekt strukturiert wahrzunehmen.

Verglichen mit den simplen, schematischen Versuchsdispositiven der empirischen Forschung wartet der Film mit einer extremen Vielfalt von Wirkungen auf. Sie setzen voraus, dass die Strukturierungsleistungen des Zuschauers in jedem Moment jedem Ding den Wert beimessen, den es haben muss, damit das Bild harmonisch wirkt, damit es genau verstanden werden und am richtigen Ort in die Abfolge der anderen Bilder eingefügt werden kann. Man hat zeigen können, dass bei Kindern und bei Volksstämmen, die mit unseren Techniken der Darstellung oder unseren ideologischen Techniken noch nicht so vertraut sind, ein zweitrangiges, zufälliges Detail den ganzen Rest des Films überdecken kann und dass die Bewegung unbeweglichen Darstellungen stets den Rang ablauft.<sup>3</sup> Daher rührt auch die Notwendigkeit, die Frist der Präsentation unbeweglicher Figuren oder Gegenstände im Film nach ihrer Wichtigkeit zu bemessen. Die Balance zwischen Bewegung und Stillstand, die es dabei zu verwirklichen gilt, ist für den Erwachsenen zweifellos nicht die selbe wie für das Kind. Für das Kind muss sie vereinfacht und akzentuiert werden. Die Vorgehensweisen, die dabei zur Anwendung kommen, können für das Kind und den Erwachsenen von unterschiedlicher Wirksamkeit sein.

Die wichtigsten dieser Vorgehensweisen betreffen die Handhabung der Zeit. Auf ein entscheidendes Detail kann man in einem Film zweifelsohne auch mit Hilfe der Beleuchtung hinweisen. Geltend machen wird es sich aber vor allem durch die Dauer seines Verharrens, d.h. in dem es in aufeinander folgenden Bilder wiederholt gezeigt wird und zugleich diejenigen Bilder, die nur eine Begleitrolle spielen, hinreichend schnell wieder zum Verschwinden gebracht werden. Am Kind lässt sich für gewöhnlich das feststellen, was man als Klebrigkeit des Mentalen bezeichnet, d.h. eine Art von fortgesetzter Anhänglichkeit an Vorstellungen, die es ausgebildet hat und die so zum Hindernis für die Bewältigung der gewöhnlichen Anforderungen einer Situation werden können. Der Geist des Kindes kann dadurch leicht blockiert werden. Verschärft wird

3 [Anm.d.Ü.:] Vgl. Maddison, John: Le cinéma et l'information mentale des peuples primitifs. In: *Revue internationale de filmologie* I, 3 4, 1948, S. 305 310.

dieser Widerstand gegen den freien Lauf der Handlung, die sich in der Zeit abspielt, mitunter auch dadurch, dass das Kind noch nicht immer über eine hinreichendes Verständnis der Zeit verfügt.

Das Kino gründet sich im Wesentlichen auf die psychologische Verwendung der Zeit. Die Zeit verknüpft sich im Kino aufs Engste mit dem Raum, in dem Sinn, dass die Gleichzeitigkeit der Objekte und die Identität der Orte im Film sich in eine Abfolge von Bildern auflöst, die man miteinander in Verbindung bringen können muss, auch wenn die Blickpunktwechsel mitunter abrupt sind und der Zuschauer sich von diesen nicht durch eigene Ortsveränderungen Rechenschaft ablegen kann. Tatsächlich konkurrieren damit zwei oder sogar drei Räume miteinander: der Raum, in dem sich der Zuschauer physisch befindet, d.h. die Umgebung des Kinosaals; derjenige der Leinwand und derjenige, den die Bilder darstellen. Um sich Rechenschaft über die möglichen Konflikte zwischen diesen drei Räumen abzulegen, muss man sich die Nöte des Kindes vergegenwärtigen, wenn es seine Träume zu erklären versucht. Es war im Bett, und doch hielt es sich gleichzeitig an imaginären Orten auf, während das Bild von diesen Orten in seinem Kopf abließ: eine Unterscheidung, die es erst nachträglich und oft mit einiger Unsicherheit und auf widersprüchliche Weise trifft. Es wäre zweifellos nützlich, die Beziehungen zwischen fiktivem und realem Raum beim Kind während der Filmvorführung einer näheren Untersuchung zu unterziehen und dabei insbesondere darauf zu achten, inwiefern der eine Raum den anderen vollständig ersetzen kann und inwiefern sie nebeneinander existieren, wobei das Kind mehr oder weniger oft in den einen oder in den anderen zurückfällt, was sich schon anhand seiner Reaktionen auf seine Umgebung während der Vorführung des Films ablesen ließe.

Durch die stetige Erneuerung und den Rhythmus der Bilder oder der Episoden ergreift der Film den Geist des Zuschauers und versetzt ihn aus dem realen Raum in den imaginären. Die Illusion schwächt sich ab, wenn der Rhythmus nicht stimmt, wenn die Erneuerung der Bilder in Monotonie und Unstimmigkeit ausläuft. Auch in diesem Bereich lassen sich Unterschiede zwischen Kindern und Erwachsenen feststellen. Die Spannweite der elementaren Synthesen zwischen aufeinander folgenden Bildern, die Kadenz der Sequenzen, die Kombination von Themen der Wahrnehmung, Beziehungen der Vorbereitung oder des Kontrastes zwischen Umschlagpunkten des Plots, die Dauer der Teile, die Dauer des Ganzen: alles muss notwendigerweise auf die Kapazitäten und die Schulung des Zuschauers abgestimmt werden, und es kann variieren, je nach dem, ob der Zuschauer ein Erwachsener oder ein Kind ist.

Wie der Raum weist auch die Dauer einen doppelten Aspekt auf, setzt sie sich doch aus der Dauer der Darbietung und der Dauer der dargestellten Ereignisse

zusammen. Ihre ungefähre Übereinstimmung war eine der formalen Anforderungen der klassischen Tragödie, ein Beweis dafür, dass zwischen den beiden Formen der Dauer damals noch eine enge Verbindung bestand, deren Unterbrechung einen schwer auszuhaltenden Eindruck der Unwahrscheinlichkeit hervorgerufen hätte. Die Zeit, die der gegenwärtigen Zeit äußerlich war, musste sich durch den Kunstgriff der Erzählung in diese eingliedern, wobei die Erzählung die Ereignisse aus der Vergangenheit, die zur Auflösung der Intrige notwendig waren, in die gegenwärtige Zeit einführte. Das Diktat der „Einheit der Zeit“ führte zu einer unwahrscheinlich wirkenden Anhäufung von Ereignissen und Begegnungen, sodass die Einheit der Zeit schließlich vom romantischen Drama gesprengt wurde, das die Zeiten nach Maßgabe der Abfolge der Ereignisse in der dargestellten Handlung auffächert. Mit seinen neuen Mitteln des Erzählens war das Kino in der Lage, die Zeitklammern der mündlichen Erzählung wieder aufzunehmen und diese gleichzeitig durch bildliche Erzählungen zu ersetzen, die genau denselben konkreten Aspekt von Realität und Leben haben wie das tatsächliche Ereignis. Zweifellos stellt das eine mögliche Quelle der Verwirrung dar, aber auch eine Möglichkeit, der linearen Abfolge der Zeit neue zeitliche Dimensionen hinzuzufügen. Die Zeit ist im Film selbst zu so etwas wie einer plastischen Materie geworden, lässt der Film es doch zu, verschiedene Epochen synchron darzustellen, und bietet er auch die Möglichkeit, in die Vergangenheit zurückzukehren. Daraus resultiert mitunter eine akrobatische Komplexität nebeneinander stehender Momente, die selbst Erwachsene aus dem Konzept bringen kann, wenn sie nicht geübt sind, und die Kinder höchstwahrscheinlich ganz überfordern muss.

Es bleibt aber der Beobachtung und dem empirischen Versuch vorbehalten zu zeigen, inwiefern diese simplen Vorwegnahmen begründet sind, zu denen wir hier gezwungen sind, weil die Filmologie noch in ihren Anfängen steckt. Sie werfen auf jeden Fall Probleme auf. Diese Probleme aufzuklären wird zweifellos auch dazu beitragen, unsere Kenntnis der Psychologie des Kindes zu vertiefen.

*Aus dem Französischen von Vinzenz Hediger*