

Albert Michotte van den Berck

Der Realitätscharakter der filmischen Projektion¹

Es scheint festzustehen, dass die filmischen Darstellungen für eine Mehrheit der Zuschauer, und für den größten Teil der Dauer des Films, einen lebhaften Eindruck der *Realität* der Dinge und der Abenteuer vermitteln, die sie auf der Leinwand wahrnehmen, und dass dieser Eindruck denjenigen klar übertrifft, den andere plastische Künste zu verschaffen in der Lage sind.²

Das wirft ein sehr interessantes psychologisches Problem auf, ist es doch offenkundig so, dass wir (und mit uns sogar auch die Kinder) nicht auf die gleiche Weise auf die Ereignisse reagieren, denen wir im Kino beiwohnen, wie wenn wir im täglichen Leben Zeugen analoger Ereignisse werden. Ein Angriff oder ein Unfall zum Beispiel würden in der realen Existenz eine aktive Intervention auslösen, oder zur Flucht führen, oder Schreie provozieren: Dinge, die im Kinosaal nicht vorkommen. Tatsächlich gehen die Reaktionen der Zuschauer über das Stadium des Emotionalen kaum hinaus.³

Es gibt demnach Realität und Realität, und es scheint angezeigt, sich darüber zu verständigen, welchen Sinn man diesem Begriff beilegen will. Wir werden ihn nur in seinem psychologischen Kontext verwenden. Das heißt, dass der Gegenstand unserer Nachforschung nicht die Realität in ihrer ontologischen oder epistemologischen Bedeutung betrifft, welche in die Zuständigkeit der Philosophie fällt. Gemeint ist ebenso wenig der Begriff von Wirklichkeit, den die Naturwissenschaftler oft auf die physische Welt anwenden, um deren Realität den

1 [Anm.d.Hrsg.:] Ursprünglich publiziert unter dem Titel „Le caractère de «réalité» des projections cinématographiques“ in: *Revue internationale de filmologie*, 3/ 4 (1948), S. 249 61

2 Das gilt so natürlich nicht für den Zeichentrickfilm.

3 Wir werden uns hier nicht mit dem sehr interessanten Problem der Beziehungen zwischen Ästhetik und der scheinbaren Realität dessen auseinandersetzen, was der Film darstellt. In welchem Maß wäre es von einem ästhetischen Gesichtspunkt her wünschenswert, den Eindruck scheinbarer Realität zu verstärken, und wäre es nicht im Gegenteil vorzuziehen, in der Irrealität zu verharren? Muss die Antwort auf diese Frage nicht von Fall zu Fall gegeben werden, und nach Maßgabe des Themas des Films? Diese Fragen betreffen das allgemeine Problem des Realismus in der Kunst, und wir brauchen uns auf diesen Seiten nicht darum zu kümmern.

bloßen „Erscheinungen“ (Farben, Formen, Bewegungen) gegenüberzustellen, mit denen sich die Psychologie der Wahrnehmung befasst.

Man darf aber auch nicht außer Acht lassen, dass die Gehalte unserer Erfahrung immer in unserem Denken erarbeitet werden und Teil dieses Denkens sind; dass der Mensch nicht nur ein Wesen ist, das spürt, sondern auch eines mit Anlagen zum Physiker und zum Metaphysiker; und dass dies Auswirkungen auf sein Verhalten hat, die der Psychologe nicht vernachlässigen kann.

Aus diesem Grund sehen wir uns hier auch von allem Anfang an gezwungen, auf den Unterschied hinzuweisen, den es zu machen gilt zwischen der psychologischen Tatsache des *Glaubens* an die Realität eines Objekts oder Ereignisses, und dem *intuitiven Charakter* von Realität, den Objekt und Ereignis aufweisen können. Es gibt zwischen den beiden sicherlich eine allgemeine Übereinstimmung, aber die Erfahrung lehrt uns, sie voneinander abzulösen, in dem sie uns verdeutlicht, dass sie bisweilen miteinander in Konflikt geraten können. Das Kino liefert hierfür ein typisches Beispiel. Tatsächlich ist offensichtlich, dass es auf der Leinwand *Bewegung gibt*, und Max Wertheimer⁴ hat vor einiger Zeit gezeigt, dass es unmöglich ist, die tatsächliche Ortsveränderung eines Objektes, eines leuchtenden Punkts zum Beispiel, von der Bewegung zu unterscheiden, die man in der stroboskopischen Erfahrung wahrnimmt, wie sie dem Kino zugrunde liegt.⁵

4 [Anm.d.Übers.:] *Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung*, 1912.

5 Das stroboskopische Phänomen lässt sich in seiner einfachsten Form erzeugen, in dem man zwei Lichtpunkte, die einen gewissen Abstand zu einander aufweisen, nacheinander auf eine Leinwand projiziert. Wenn die Periodizität langsam ist, entspricht die Wahrnehmung der objektiven Situation, und man sieht, wie der erste Punkt das eine um das andere Mal an einem bestimmten Ort erscheint und wieder verschwindet, und dann der zweite Punkt an einem anderen Ort, und so weiter. Wenn aber die Kadenz an Schnelligkeit zunimmt, gibt es einen Moment, an dem man nur mehr einen Punkt sieht, der eine Wechselbewegung zwischen den beiden genannten Orten vollzieht. Es ist hier vielleicht nützlich festzuhalten, dass dieser Eindruck der Bewegung, entgegen einer Meinung, die im breiten Publikum immer noch sehr verbreitet ist, nicht aus dem Verharren des Bildeindrucks auf der Retina entsteht. Der Beitrag der Retina besteht hauptsächlich darin, das Flackern der Bilder zu vermeiden. Was die Bewegung betrifft, so muss man diese als eine *Form der Wahrnehmung* betrachten, die sich spontan einstellt, wenn gewisse Verbindungen sinnlicher Erregungen zustande kommen, und die gemäß einer These von Wertheimer eine Art von Kurzschluss zwischen den verschiedenen erregten Zonen des Nervensystems darstellt. Wenn die Periodizität schnell genug wird, so dass der zweite Punkt erscheint, bevor das Bild des ersten verschwindet, sieht man im Übrigen gleichzeitig beide, und die Bewegung löst sich auf. Weit davon entfernt, wesentlich für die Bewegung zu sein, muss das Verharren vielmehr die Bewegung zerstören, wenn es hinreichend akzentuiert ist und eine Verunklärung hervorruft, die aus dem Übereinanderliegen der Bilder entsteht.

Die wahrgenommene Bewegung ist „real“ und gleichwohl wissen wir, dass auf der Leinwand nichts weiter stattfindet als eine rasche Abfolge unbeweglicher Bilder. Es entsteht demnach ein Widerspruch zwischen der scheinbaren Realität und dem Wissen, das wir uns über die Technik der filmischen Projektion angeeignet haben, zwischen der scheinbaren Realität und dem, was wir naitiver Weise für den Bereich „der Dinge an sich“ halten. Diese Art von Konflikt, der im Leben sehr häufig ist, löst man durch die Einführung des Begriffs der Illusion, der bloßen Erscheinung, der genau die Trennung zwischen dem festschreibt, von dem wir glauben oder wissen, dass es die Realität „an sich“ ist, und dem, was uns real zu sein „scheint“; und man kann nicht genügend auf der Tatsache beharren, dass die scheinbare Realität (diejenige der Bewegung im Kino) durch das Wissen, „dass es sich nur um eine Illusion handelt“, nicht im geringsten beeinträchtigt oder modifiziert wird.

Die Unterscheidung ist für den Psychologen von Belang, weil dort, wo sie zum Tragen kommt, unser Handeln in der Regel eher von der Realität bestimmt ist, an die wir glauben, als von der, die sich intuitiv erschließt. Der Fall des Kinos ist auch in dieser Beziehung charakteristisch, weil unsere generelle Haltung gegenüber dem Film die einer Überzeugung der Irrealität ist, trotz der scheinbaren Realität der gezeigten Ereignisse. Daraus erklärt sich zum Teil vielleicht der Unterschied im Verhalten, der eben erwähnt wurde. Aber es wäre irrig, anzunehmen, dass die Frage damit erledigt ist. Ganz im Gegenteil: Die psychologischen Beziehungen zwischen dem *Glauben an* und dem *Eindruck von* Realität schaffen für das Kino, wie übrigens auch für das Theater, äußerst heikle Probleme, von denen wir nur sehr wenig wissen. Man kann beispielsweise weder daran zweifeln, dass die Haltung des Glaubens an die Nicht-Realität der wahrgenommenen Objekte, so dauerhaft sie ihrer Möglichkeit nach ist, nicht die ganze Zeit zum Tragen kommt, noch daran, dass sie gelegentlich vom Eindruck des Realen gänzlich verdrängt wird. Selbst im gewöhnlichen Kino ist es unzweifelhaft so, dass sich die scheinbare Realität in gewissen Momenten absolut geltend macht. Ohne jeden Zweifel gibt es im Verlauf einer Vorführung zahlreiche Oszillationen zwischen diesen Polen, und man sollte herausfinden, was sie bestimmt.

Die Unterscheidung, die uns hier beschäftigt, kommt auch bei der Frage nach der darstellenden Funktion der filmischen Bilder zum Tragen. Nehmen wir einmal an, dass diese uns den Eindruck vermitteln, dass wir reale Menschen aus Fleisch und Blut sehen, so ist es doch nichts desto weniger so, dass diese Personen oft nur den Wert eines Substituts haben und einfach andere Personen darstellen, historische Personen beispielsweise, wie Cäsar oder Napoléon. Damit stehen wir wieder vor dem selben Problem, denn der Darstellende, so sehr er

uns real erscheint, ist mit dem Dargestellten nicht zu verwechseln, das ja seinerseits *wirklich die reale Sache* ist, an welche sich das Nachdenken und die Besorgnis des Zuschauers festmachen! Und man muss sich alsbald fragen, inwiefern sich diese neue Unterscheidung, die uns die Logik aufdrängt, während der Projektion des Films psychologisch kundtut (wie auch während einer Theateraufführung). Lässt man die Kenntnis der Doppelheit der handelnden Personen auf sich beruhen, und kommt es, zumindest in gewissen Momenten, zu einer kompletten Vereinigung zwischen den beiden Gegenständen, zu einer vollständigen Identifikation von „Symbol“ und „Symbolisiertem“, so dass man sich nur noch mit einer einzigen Realität konfrontiert sieht? Es wäre vorschnell, hierzu irgendeine Aussage zu treffen, und man muss es der empirischen Forschung überlassen, eine passende Antwort auf diese Frage zu geben.

Schließlich gilt es festzuhalten, dass der Ausdruck „irreal“ in der Umgangssprache ziemlich oft verwendet wird, um mehr oder weniger „merkwürdige“ Eindrücke zu bezeichnen. Sagt man nicht beispielsweise von einer Landschaft, dass sie etwas „Irreales“ hat, wenn sie sich in ihren Farben oder ihrer Komposition grundlegend von denen unterscheidet, die wir für gewöhnlich sehen? Der Begriff des Irrealen vermischt sich in diesem Fall mit einem Begriff von dem, was nicht unserer bisherigen Erfahrung entspricht, und er vermittelt das Gefühl des Neuen, des Unerwarteten, des Erstaunlichen, während der Ausdruck „real“ in diesem Kontext dem gegenteiligen Gefühl des bereits Bekannten, des Vertrauten entsprechen würde.

Ein solcher Wortgebrauch ist in einem strengen Sinn sicherlich missbräuchlich, aber er fördert einen Aspekt des Problems zu Tage, der aus psychologischer Sicht von größtem Interesse ist, können doch solche subjektiven Reaktionen dazu führen, dass eine Atmosphäre des Gekünstelten und Künstlichen entsteht, von der wir im Folgenden sehen werden, dass sie in dem, was man als „kinematografische Situation“ bezeichnet, eine wesentliche Rolle spielt.

All das gibt eine Vorstellung von der immensen Komplexität der Probleme, mit denen sich der Psychologe konfrontiert sieht, wenn er sich an die Untersuchung der „Realität im Kino“ heranwagt, und es wird klar, dass es notwendig sein wird, die gegenwärtige Untersuchung auf einen spezifischen Aspekt der Frage zu beschränken. Entsprechend werden wir uns darauf konzentrieren, zu untersuchen, inwiefern es uns die bekannten Gesetze der Wahrnehmung erlauben, das Vorhandensein eines *Realitätseindrucks* zu erklären, und worin dieser Eindruck sich von demjenigen unterscheidet, den wir von den realen Objekten und Ereignissen erhalten. Zu diesem Zweck wollen wir, wenn auch leider in nur sehr kursorischer Weise, kurz die wichtigsten Aspekte Revue passieren lassen, unter denen man vom Standpunkt der Wahrnehmungspsychologie aus die Filmbilder behandeln kann.

In diesem Zusammenhang muss man auch noch einmal unterstreichen – obwohl es eigentlich alle schon wissen –, dass unser einziger visueller Kontakt mit den äußeren Gegenständen sich durch Lichtstrahlen ergibt, die diese Gegenstände in unsere Augen senden. Entsprechend müssen die allfälligen Unterschiede zwischen der Wahrnehmung des Films und derjenigen realer Szenen letztlich danach bestimmt werden, wie sich diese Lichtstrahlen zusammensetzen. Das betrifft sowohl die Überlagerung von Lichtstrahlen, aus der sich Farbeindrücke ergeben, als auch ihre Verteilung in Raum und Zeit, nach der sich Formen und Bewegungen bestimmen.

Eine merkliche Abweichung im Erregungssystem tritt gleich zu Beginn der Projektion des Films ein, ebenso wie am Ende und am Anfang jeder Einstellung. Die Wechsel des Dekors, die sich im täglichen Leben ergeben, folgen in der Regel dem Spiel eines recht merkwürdigen psychologischen Mechanismus, den unter dem Namen des „Ecran“- oder Schirm-Effekts eingehend untersucht wurde (was wohlverstanden nichts mit dem „écran“, der Leinwand der filmischen Projektion zu tun hat). Die Dekorwechsel kommen entweder durch das Wegschaffen eines visuellen Hindernisses zustande, eines Vorhangs oder einer Tür, oder durch dessen Umgehung, etwa wenn wir ein Zimmer verlassen oder eine andere Person eintritt, oder noch einfacher durch einen Richtungswechsel unseres Blicks oder durch das Öffnen unserer Augenlider beim Erwachen. In allen diesen Fällen kommt es zu einer Ortsänderung des Schirms (Vorhang, Tür, Augenlider), des ursprünglich verborgenen Objekts oder beider in Bezug aufeinander. Daraus resultiert eine Verschiebung der gemeinsamen Demarkationslinie, die ihre Abbilder auf der Retina voneinander trennt, und das Bild des neu entdeckten Objekts vergrößert sich schrittweise durch die Beifügung neuer Streifen. Davon ausgehend, könnte man erwarten, dass wir den Eindruck haben, das Objekt beginne in dem Moment zu existieren, in dem es sichtbar wird, dass es danach durch einen Prozess der kontinuierlichen Erschaffung größer wird, und dass es sich umgekehrt schrittweise aus der Existenz zurückzieht, wenn es wieder bedeckt wird. Dies ist offenkundig nicht der Fall. Die Objekte erscheinen uns als dauerhaft, sie gehen ihrer Erscheinung voraus und überleben ihr Verschwinden, und das Spiel des Schirms führt lediglich dazu, sie sichtbar oder unsichtbar zu machen. Die Fälle von scheinbarer Entstehung im Bereich des Sichtbaren, wie etwa derjenige des Hervorschießens der Flamme eines Zündholzes, oder der Bildung von Bläschen auf der Oberfläche kochenden Wassers, sind ausgesprochen selten.

Der Schirmeffekt ist nicht wesentlich geknüpft an Lerneffekte aus Erfahrung, wie man lange glaubte. Vielmehr scheint er sich im Prinzip durch die Tatsache zu erklären, dass die gemeinsame Grenze des Schirms und des Objekts in phä-

nomenaler Hinsicht nur zum Schirm gehört, und zwar aufgrund der Gesetze, nach denen sich die spontane Organisation des Wahrnehmungsfeldes regelt. Aus diesen folgt, dass das teilweise bedeckte Objekt auf der Ebene des Schirms keine eigene Grenze hat, dass es also nicht „abgeschlossen“ oder „abgeschnitten“ in dieser Richtung erscheint, und dass es den Eindruck erweckt, sich hinter dem Schirm weiter zu erstrecken, wie es damals Rubin mit seiner berühmten Studie⁶ über Gestalt und Hintergrund gezeigt hat. Das kommt auf dasselbe hinaus wie beispielsweise die Feststellung, dass der Rand des Vorhangs uns als Grenze des Vorhangs selbst erscheint, und dass die Landschaft, die wir durch das Fenster sehen, sich über den Teilbereich hinaus fortsetzt, den wir derzeit sehen. Der Schirmeffekt garantiert so die Kontinuität des Vorhandenseins der Dinge, ihre phänomenale Dauerhaftigkeit, und die erworbene Erfahrung bestätigt nur diese ursprüngliche Gegebenheit.

Im Kino verhält es sich ganz anders, zumindest, was die Gesamtheit des Bildes betrifft. Das Bild erscheint und verschwindet gleichzeitig in seiner Ganzheit und wird nicht nur „abgedeckt“. Der Prozess, der in der Ablendung und in der Überblendung zum Tragen kommt, besteht in Wirklichkeit nicht aus einer schrittweisen Projektion der verschiedenen Teile der Einstellung, sondern einzig und allein in einer Anhebung oder Verringerung der Lichtintensität des gesamten Bildes, in einer phänomenalen „Erschaffung“ oder „Vernichtung“, die, wie man sieht, eine eigentliche Anomalie im Vergleich zu den normalen Bedingungen der Wahrnehmung darstellt. Dazu kommt noch die Unwahrscheinlichkeit des brusken, mehr oder weniger plötzlichen Übergangs von einem Schauplatz zu einem vollkommen anderen, von einem Innenraum hinaus auf die Straße oder in die Landschaft, zum Beispiel, und das ohne Ortsveränderung des Zuschauers.

Der Schirmeffekt zeigt sich nicht nur in dem Fall, in dem ein Objekt durch ein anderes verdeckt ist, sondern auch an den äußersten Grenzen unseres Gesichtsfelds. So unscharf diese auch sein mögen, sie „gehören“ nie zu den wahrgenommenen Objekten, so dass wir noch einmal den Eindruck haben, dass sich der Raum über das hinaus erstreckt, was wir tatsächlich sehen. Im Kino stellt sich die Situation erneut ganz anders dar. Nicht nur deckt das Bild nur einen sehr eingeschränkten Teil des Gesichtsfelds ab, es kommt zudem auch oft vor, dass es kleinere Dimensionen aufweist als die Kinoleinwand selbst. Unter diesen Bedingungen „gehört“ der Umriss des Bildes normalerweise zum Bild hinzu, und folglich muss der Ausschnitt des Raumes, den der Umriss einschließt, abgeschlossen und strikt begrenzt erscheinen, wie der Raumausschnitt auf einer

6 [Anm.d.Übers.:] *Visuell wahrgenommene Figuren*, 1921 (dän. Original 1915).

Fotografie, die auf einen Karton aufgeklebt wurde. Wobei es sich um eine weitere Merkwürdigkeit der Filmwahrnehmung handelt.

Es wäre allerdings nicht schwierig, diese Unannehmlichkeit zu umgehen, in dem man das Bild mit einer Rahmung umgibt, die dem Eindruck einer weiterführenden Ausdehnung der projizierten Einstellung Vorschub leistet. Man kann ein analoges Ergebnis durch den Gebrauch von Passepartouts für Fotos erzielen, und wenn man sich eine Vorstellung von der Wichtigkeit dieses Verfahrens verschaffen will, genügt es, ein Bild aus seinem Rahmen zu entfernen, um die desaströse Wirkung festzustellen, die sich einstellt, sobald die Grenzen des Bildes selbst zum Vorschein kommen. Man könnte sich vorstellen, dass eine Folge davon sein müsste, dass der Zuschauer den Eindruck bekommt, die Szene durch ein Fenster oder eine Öffnung in der Wand des Saales zu sehen. Das ist aber nicht der Fall, weil das die Einrichtung einer stärkeren Abtrennung als der tatsächlich vorhandenen zwischen der Ebene der Leinwand und dem dreidimensionalen Raum voraussetzen würde, den man im Bild wahrnimmt. Die Einstellung müsste vor allem dergestalt aufgebaut sein, dass der Raum konstant so erschiene, als wäre er in seiner ganzen Tiefe hinter der Leinwand vorhanden, was in aller Regel, zumindest unserer Meinung nach, nicht eintritt.

Gehen wir nun zur Untersuchung des Bildes als solchem über, und fragen wir uns zunächst, was wie „sinnliche Materie“ ausmacht, aus der die wahrgenommenen Gegenstände bestehen. Ein kurzer Moment des Nachdenkens genügt, um einer recht eigentümlichen Tatsache gewahr zu werden. Es versteht sich von selbst, dass man auf die Leinwand nur *Lichtflecken* projiziert, wobei die dunklen Stellen von einem physikalischen Gesichtspunkt aus als eine Art Negativ zu betrachten sind, das den Regionen des Gegenstands entspricht, welche die Retina nicht erregen. Nun stellt sich aber im Bereich der Wahrnehmung genau das Gegenteil ein. Die Dinge, die wir auf der Leinwand sehen, bestehen tatsächlich zum größten Teil aus den dunklen Teilen des Bildes, aus den Schatten, und je dichter diese sind, desto fester erscheinen die Gegenstände! Die großen Flächen einförmigen Lichts entsprechen im Gegensatz dazu generell dem luftartigen, unbeständigen „Hintergrund“, vor allem dem Himmel, von dem sich die Gegenstände abheben.

Die Schatten selbst haben demnach nicht den phänomenalen Aspekt, der sie als solche charakterisiert, nämlich „Flächenfarben“⁷ auf einer tragenden Oberfläche zu sein, der sie selbst fremd oder äußerlich bleiben. Vielmehr erscheint es uns so, als wären sie die Eigenfarbe der Objekte, oder Oberflächenfarben. Das

7 [Anm. d. Übers.:] Die Begriffe „Flächenfarbe“ und „Oberflächenfarbe“ werden im Original in Klammern in Deutsch angegeben.

verdankt sich der Wirkung zahlreicher Faktoren der Organisation des Wahrnehmungsfeldes und in erster Linie der Tatsache, deren Wichtigkeit man in Versuchen erkannt hat, dass die Umrisslinien klar konturiert sind, anstatt sich in Form einer Zone des Halbschattens mit gradueller Aufhellung gegen außen darzustellen. Des Weiteren kommt hier die Eingliederung der dunklen Partien in klar bestimmten Formen zum Tragen, und insbesondere die Tatsache, dass sie *körperliche* Objekte konstituieren.

Man darf aber nicht vergessen, dass sich die Schatten mit den Lichtern verbinden, und dass sie mit diesen zusammenwirken, um die „Substanz“ der Dinge zu bilden. Allerdings fügen die Lichter oft ein weiteres Element der Beunruhigung in die filmische Projektion ein. Man stellt dies bisweilen in besonders frappierender Weise an den Lichtreflexen von Seiden- oder Veloursstoffen fest, sowie auch am Aussehen der Gesichter, die dadurch ihre ganze „Natürlichkeit“ verlieren.

Im Übrigen fördert der Mangel an Farbeindrücken in Schwarz-Weiß-Filmen die Entstehung eines Gefühls der Künstlichkeit, obwohl er nicht besonders störend ist, zum einen, weil wir uns daran gewöhnt haben und zum anderen, weil die Farben nur bedingt zur formalen und plastischen Organisation des Blickfeldes beitragen. Leider muss man sagen, dass die Einführung der Farben so, wie sie im Moment vollzogen wird, diese Situation nur teilweise verbessert. Tatsächlich besteht oft ein erheblicher Unterschied zwischen den Flecken, die man auf der Leinwand wahrnimmt (die ihrerseits oft auch „leuchtend“ sind) und den „echten“ Farben, die wir im täglichen Leben sehen.

Nachdem wir so viel zur „Materie“ der Bilder gesagt haben, können wir uns nun der Betrachtung der Formen und der Größen der Objekte zuwenden, die sie darstellen, eine äußerst interessante Frage, weil die Bewegung in diesem Bereich eine grundlegende Rolle spielt. Die Wahrnehmung der Formen und der Größen wird, wie man weiß, von der Tatsache dominiert, dass ein Objekt in sehr hohem Maß seine äußerlich erkennbare Form und Größe behält, wenn wir es von verschiedenen Gesichtspunkten aus und in unterschiedlichem Abstand betrachten (die Wahrnehmung gehorcht dabei den Gesetzen der „Konstanz“).⁸ Wenn wir uns einem Gegenstand annähern oder uns von ihm entfernen, dann

8 Halten wir zur Erinnerung fest, dass die Konstanz im Fall von perspektivischen *Bildern* sehr viel weniger ausgeprägt ist. Je größer zum Beispiel der Abstand des Beobachters zum korrekten Blickpunkt ist, desto erheblicher ist in der Regel die scheinbare Tiefe des dargestellten Raumes. Dieses Phänomen wird besonders deutlich, wenn wir in unterschiedlicher Distanz Fotos anschauen, die mit einer Mittelformat Kamera (6 mal 9) oder einer Kleinbildkamera aufgenommen wurden. Es zeigt sich dabei, dass die dritte Dimension für Zuschauer im hinteren Teil des Saales stark übertrieben erscheint. Daher die oft absurde Wirkung von Innenräumen, Sälen und Sälen im Kino, die aussehen, als hätten sie die Größe von Kathedralen.

sehen wir ihn nicht größer oder kleiner werden, wie er das scheinbar tun müsste, wenn unsere Eindrücke ausschließlich durch die Größe der Abbilder auf der Retina bestimmt wären. Das liegt daran, dass die scheinbare Distanz sich hier geltend macht und die Beibehaltung der Dimensionen des Dings sicherstellt. Wenn dies aber zutrifft, dann versteht es sich von selbst, dass jede Einschränkung in der Wahrnehmung der Distanzen oder der Veränderung der Distanzen sich in einem Verlust der Konstanz niederschlägt, was im Kino oft der Fall ist. Die Wahrnehmung der dritten Dimension im Kino erscheint in der Tat oft ziemlich mangelhaft, und es ergibt sich daraus in vielen Fällen, namentlich im Fall der Kamerafahrt, dass wir nicht einfach nur sehen, wie sich die Objekte uns annähern oder sich von uns entfernen, sondern wie sie sich ausdehnen oder zusammenziehen, und das in Größenverhältnissen, die mitunter äußerst unangenehm sind. Die Einführung des 3D-Kinos dürfte in dieser Hinsicht zweifelsohne für eine merkbare Verbesserung sorgen. Im Fall der Kamerafahrt und des Panoramaschwenks lässt sich oft eine andere Anomalie beobachten, die nicht weniger frappierend ist, und die darin besteht, dass Dinge, die von Natur aus unbeweglich sein sollten, wie Häuser, Kleider, Bäume oder die Möbel eines Zimmers, sich für uns zu bewegen scheinen. Diese Art von Illusion, die man bisweilen auch im täglichen Leben feststellt, wirft schwierige und sehr komplexe Probleme auf, aber es scheint, dass sie vor allem von einer Anpassung des normalen räumlichen Bezugssystems herrührt, zu der auch noch die Wirkung bestimmter Erfahrungsfaktoren hinzu kommt.

Im Allgemeinen bezieht sich ein Objekt (unser Körper eingeschlossen), das von einem anderen umgeben ist, auf dieses Umgebende, und wenn sich eine Veränderung ihrer jeweiligen Positionen vollzieht, so erscheint es, als ob sich das umgebene Objekt in Bewegung versetzt, selbst dann, wenn es unbeweglich ist oder der Einstellungsrahmen sich bewegt, so lange jedenfalls, wie nicht andere Faktoren in Spiel kommen, die eine andere perzeptuelle Struktur geltend machen.

Wenn wir unseren Standort wechseln, und wenn die Bilder, die in unseren Augen von den uns umgebenden Objekten wie Möbeln, Bäumen etc. gebildet werden, Verformungen und Verschiebungen auf unserer Retina erfahren, dann bleiben diese Objekte dennoch dem Anschein nach unbeweglich und wir haben den Eindruck, selbst in Bewegung zu sein, was übrigens in diesem Fall der Realität entspricht. Gewisse Experimente zeigen allerdings, dass sich dieselbe Wirkung einstellt, wenn man den Körper des Betrachters arretiert und die Gesamtheit des Behältnisses, in dem er sich befindet (die Ausstattung eines Zimmers, zum Beispiel), um ihn kreisen lässt. Die Mauern und die Möbel scheinen dann unbeweglich, während die Versuchsperson den Eindruck hat, selbst eine Rotationsbewe-

gung zu vollziehen. Noch einmal also stellt sich eine scheinbare Unbeweglichkeit der Rahmung und eine scheinbare Bewegung des Bezugsobjektes ein.

Nimmt man dies als gegeben an, so scheint es wahrscheinlich, dass es sich gleich verhalten würde, wenn die filmische Projektion das ganze Gesichtsfeld eines Betrachters ausfüllte.⁹ Tatsächlich ist das aber nicht der Fall. Das Filmbild besetzt nur einen geringen Teil des Gesichtsfelds, und der Raum, den es darstellt, bildet nicht den Bezugsrahmen der Zuschauer. Vielmehr stellt sich unter diesen Bedingungen eine richtig gehende *Abtrennung der Räume* ein. In dem einen „leben“ und bewegen sich die Schauspieler, in dem anderen befinden sich die Zuschauer. Es handelt sich um eine Abtrennung, die zu derjenigen analog ist, die sich auch im Theater zwischen Bühne und Saal ergibt, aber zweifellos ist sie in der Regel im Kino tiefer. Im Grunde handelt es sich um die Gegenüberstellung von zwei unterschiedlichen Welten, und auch das resultiert aus dem System der visuellen Erregungen. Es wäre gleichwohl wagemutig zu behaupten, dass in gewissen extremen Fällen der Konzentration aufs Bild der Zuschauer im Saal nicht auch in der Welt auf der Leinwand aufgehen kann; allerdings würde dies wohl schon ans Pathologische grenzen.

Im Übrigen erwecken die Positionswechsel der Objekte bezüglich der räumlichen Begrenzung des Filmbildes aus den gleichen Gründen der strukturellen Organisation des Blickfeldes üblicherweise den Eindruck, von dem oben die Rede war, nämlich den einer „widernatürlichen“ Bewegung mancher dieser Objekte.

Alle Aspekte des filmischen Bildes, die wir bislang untersucht haben, tragen offenkundig wenig zu dem Eindruck von Realität bei, von dem am Anfang dieses Textes die Rede war. Vielmehr dürften sie dazu ermuntern, den ungewohnten Charakter der dargestellten Gegenstände zusätzlich zu unterstreichen. Ob es sich nun um die Art und Weise ihres Erscheinens und Verschwindens handelt, um die Begrenzung des Feldes, das sie besetzen, um ihre Farbe, um die Ausdehnungen und Kontraktionen, die sich in den dargestellten Gegenständen vollziehen, oder um die scheinbare Bewegung von Objekten, die von Natur aus unbeweglich sind: Allenthalben sind wir auf Anomalien, Merkwürdigkeiten und Widersprüche zu all dem gestoßen, was uns unsere alltägliche Erfahrung lehrt. Wenn man sich damit zufrieden gäbe, wäre man demnach versucht, das

9 Es wäre unvorsichtig, sich in diesem Zusammenhang allzu kategorisch zu äußern, kann man doch im Voraus nicht wissen, in welchem Ausmaß der Einfluss der erworbenen Erfahrung und der Artefaktcharakter des Films nicht auch der Wirkung anderer Faktoren freien Lauf lassen. Ein Versuch zur Abklärung dieser Fragen könnte, wie es scheint, ohne große Schwierigkeiten unternommen werden.

Kino für die gekünsteltste und künstlichste aller Kunstformen zu halten, und zu behaupten, dass der Film unendlich viel weniger realistisch ist als eine einfache Fotografie oder selbst eine Strichzeichnung!

Es handelt sich dabei, wie uns scheint, in theoretischer Perspektive um einen sehr wichtigen Punkt, wie wir im Folgenden noch sehen werden, und deshalb haben wir ihn auch mit solcher Hartnäckigkeit herausgestrichen. Nun ist aber der Moment gekommen, andere Eigenheiten des filmischen Bildes in den Blick zu nehmen, deren Untersuchung zeigen wird, dass der Titel dieses Textes nicht der bloßen Lust am Paradoxen entspringt!

Die filmische Projektion zeigt uns für gewöhnlich *perspektivische* Bilder, und es ist notwendig, sich zu allererst über die besonderen Eigenschaften der Wahrnehmung solcher Bilder klar zu werden, wenn man sie in fester Projektion sieht, oder in der Form von Bildern oder Zeichnungen.

Der Wahrnehmungstyp, den diese Bilder hervorrufen, ist wirklich außergewöhnlich. Tatsächlich lässt er das Beinahe-Wunder geschehen, dass sich der Eindruck eines Volumens mit dem einer Fläche verbindet. Denn es ist nicht zu bestreiten, dass wir das Volumen in diesen Bildern *sehen*. Die Dimension der Tiefe und die der Höhe und der Breite sind perfekt kommensurabel, wie es auch die Tiefe, die in einer Zeichnung erscheint, mit derjenigen eines körperlichen Objektes ist. Es ist nicht schwer, zwischen diesen Dimensionen Gleichungen herzustellen, und neuere Untersuchungen zeigen, dass die Gleichsetzung der variablen Raumtiefe eines körperlichen Objekts mit derjenigen eines Modells in der Praxis mit der gleichen Genauigkeit geschieht, ob das Modell nun aus einer perspektivischen Zeichnung oder einem anderen realen Objekt mit der gleichen Form besteht. Daraus folgt, dass das Merkmal, nach der sich Anpassungen ausrichten, in beiden Fällen dasselbe ist, und dass demnach der Charakter der Dreidimensionalität als solcher den perspektivischen Zeichnungen in gleicher Weise eigen sein muss wie den „Dingen“, die sie darstellen.

Nichtsdestotrotz liegt eine ganze Welt des Unterschieds zwischen ihrem jeweiligen Aussehen und der Art des Verhaltens, das sie auslösen können. Hier kommt demnach eine zweite Variable ins Spiel, die unserer Meinung nichts anderes ist als der *Grad der Realität*. Das Volumen der körperlichen Objekte erscheint uns als „real“, während jenes, das die Zeichnungen darstellen, „irreal“ erscheint.¹⁰

10 Für eine detaillierte Schilderung dieser Zusammenhänge vgl. A. Michotte, *L'enigme psychologique de la perspective dans le dessin linéaire*. Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques de l'Académie Royale de Belgique, 1948. – Wir erlauben uns, diese Arbeit hier zu zitieren, weil sie die vorliegende Untersuchung in vielen Punkten ergänzt, und weil man dort auch die wichtigsten bibliographischen Angaben zum Thema findet.

Versuche zeigen, dass diese *Abwesenheit des Volumens im Fall der Zeichnung sich der Wirkung von Faktoren der Organisation des Wahrnehmungsfelds verdankt, die dazu tendieren, die Figur auf einer Fläche festzuschreiben*. Gelingt es, durch welches Verfahren auch immer, die Züge, die das Objekt ausmachen, von der Fläche abzutrennen, die ihm als Unterlage dient, so nimmt das Volumen sogleich einen offenkundigen und manchmal auch überraschenden Realitätscharakter an. Man kann dieses Resultat im Rückgriff auf verschiedene Methoden erzielen, von denen eine, die unserer Meinung nach besonders interessant ist, darin besteht, die Züge, die das Objekt ausmachen, in Beziehung aufeinander zu bewegen. Der Gegensatz zwischen der Bewegung der Figur und der Unbeweglichkeit der Unterlage wirkt als auslösendes Moment der Abtrennung und befreit das Objekt von der Fläche, von der es Bestandteil war. Es „substanzialisiert“ sich in gewisser Weise und entwickelt ein eigenständiges Vorhandensein: Es wird zum „körperlichen Ding.“

Ein einfacher Versuch, dessen Ursprünge schon weit zurückliegen (man findet ihn in den alten Arbeiten von Recklingshausens aus dem Jahr 1859 beschrieben), erlaubt den entsprechenden Nachweis. Man projiziert auf eine Leinwand den Schatten eines festen Volumens, eines Quaders oder eines Würfels zum Beispiel, gebaut aus Metallstäben. Aus geringer Distanz betrachtet, vermittelt dieser Schatten den Eindruck einer einfachen perspektivischen Zeichnung, die auf die Leinwand aufgetragen ist. Es reicht aber, den Gegenstand einer Rotationsbewegung auszusetzen, damit dieser „real“ wird, bis zu dem Punkt, an dem es unter bestimmten Beobachtungsbedingungen schwierig erscheint, den bewegten Schatten vom Metallobjekt selbst zu unterscheiden.

Dieses Experiment ist von großer Bedeutung, setzt es doch genau das um, was im Kino passiert, wo der Gang der handelnden Personen, ihre Gesten, die Anpassungen des Ausdrucks ihrer Gesichter, und selbst die einfache Vermittlung unbelebter Gegenstände, offensichtlich zu einem vergleichbaren Resultat führen müssen, nur mit noch mehr Wirksamkeit, und zwar aufgrund der Komplexität der Bilder, des komplexen Spiels der Lichter und Schatten, und vielleicht auch in einem gewissen Maß aufgrund des Einflusses vorgängiger Erfahrungen. Wiederum handelt es sich um ein bemerkenswertes Phänomen, dass sich einerseits, wie man sieht, der besonderen Struktur der perspektivischen Bilder verdankt, und andererseits den Gesetzen der Organisation des Wahrnehmungsfeldes, die sicherstellen, dass sich das Objekt in der Wahrnehmung vom Hintergrund abtrennt. Ein identischer Effekt kann übrigens im Fall von unbeweglichen Objekten aufgrund des Einwirkens der Bewegungsparallaxe erzielt werden, wenn man die Kamera während der Aufnahme verschiebt. Fügen wir noch an, dass man leicht feststellen kann, wie genau das eben Festgestellte

zutrifft, wenn man den Film im Verlauf seiner Vorführung abrupt anhält. Man sieht dann, wie das Relief sofort abflacht, seine Realität verliert und dem irrealen Volumen eines einfachen, flachen perspektivischen Bildes Platz macht.

Einen weiteren wichtiger Faktor des Wirklichkeitseindrucks stellt die Bewegung als solche dar. Wenn das Volumen eines Gegenstandes im Bild tatsächlich seinen Realitätsaspekt verlieren kann, so gilt dasselbe nicht für die phänomenale Bewegung. Dieser *eignet immer ein Realitätscharakter*, ganz gleich, ob es sich um die Ortsveränderung körperlicher Gegenstände handelt oder um Elemente eines Bildes oder einer Zeichnung, wie wir im Zusammenhang mit dem Versuch von Wertheimer ausführten. Dieselbe Eigenheit bestätigt sich im Fall der „Handlungen“ und aller funktionalen Beziehungen im Allgemeinen. Wenn man diese unter dem Gesichtspunkt der Bedingungen ihrer Wahrnehmung betrachtet, lösen sie sich offenkundiger Weise in mehr oder weniger komplexe Verbindungen von Bewegungen auf. Aber diese Erregungskomplexe rufen, wie wir in den letzten Jahren verschiedentlich zeigen konnten¹¹, spezifische und charakteristische Eindrücke hervor, wie die der mechanischen Ursächlichkeit unter ihren verschiedenen Gesichtspunkten: Werfen, stoßen, schießen, aufheben. Andere Bewegungssysteme vermitteln einen Eindruck von Schock, von Annäherung, Absonderung, Flucht, Verfolgung, und vielleicht sogar von aktivem Suchen. All diese dynamischen Eindrücke erscheinen als real, ganz egal, welchen Kunstgriff man verwendet, um sie zu erzeugen. Es ist auch nicht ausgeschlossen, dass ihre inhärente Realität, wie die der Bewegung selbst, in einem beträchtlichen Maß dazu beiträgt, den Realitätscharakter der „Dinge“ noch zu unterstreichen, von denen diese Handlungen ausgehen, oder in denen diese Bewegungen stattfinden.¹²

Gleichwohl bedeutet dies keineswegs, dass die Bewegung und die Handlungen nicht gelegentlich auch einen *darstellenden Wert* haben können. Wird beispielsweise in einem Planetarium die Bewegung der Sterne reproduziert, versteht es sich von selbst, dass die Bewegung für uns nur eine „Kopie“ der „realen“ Bewegungen der Gestirne ist. Ebenso handelt es sich nur um ein „Abbild“ des gezeigten Prozesses, wenn wir die beschleunigte Bewegung des

11 [Anm.d.Übers. :] *La perception de la causalité*, 1946

12 Es wäre wünschenswert, unter diesem Gesichtspunkt eine Untersuchung in vergleichender Psychologie von gewöhnlichen fotografischen Filmen und von Zeichentrickfilmen zu unternehmen, denn die „scheinbare Realität“ der Gegenstände verringert sich zweifellos im zweiten Fall, wenn sie nicht sogar ganz fehlt. Handelt es sich vor allem, wie wir geneigt sind zu glauben, um einen Unterschied der Faktoren der Perspektive (Übertreibungen der Umrisse in der Zeichnung, Mängel im Spiel der Schatten und Lichter, etc.), oder aber wird die Überzeugung der Nicht-Realität dominant, oder ergibt sich eine Akzentuierung der „psychischen Distanz“, von der weiter unten die Rede sein wird? Wir können hier nur das Problem formulieren.

Wachsens einer Pflanze auf die Leinwand projiziert sehen. In allen Fällen aber handelt es sich um eine „reale“ Bewegung, die eine andere „reale“ Bewegung darstellt, denn die Bildfunktion als solche geht nicht notwendiger Weise einher mit einem Verlust an Realität des Symbols, weder wenn dieses ein Prozess ist wie die Bewegung, noch wenn es ein Ding ist, wie etwa eine Fahne.

Schließlich gilt es, auf einen letzten Aspekt des Problems hinzuweisen. Das Anschauen eines Films löst normalerweise zahlreiche, machtvolle emotionale Reaktionen bei den Zuschauern aus, und diese besitzen ganz offensichtlich einen inhärenten Realitätscharakter. Die Angst, das Vergnügen, die komische Empfindung, die Sympathie oder Antipathie, sogar der Ekel oder der Enthusiasmus, den uns diese oder jene Handlung einflößen, oder diese oder jene handelnde Person, werden *tatsächlich empfunden*, und das ist auch nicht erstaunlich, vergegenwärtigt man sich die enge Verwandtschaft, die unsere emotionalen Reaktionen mit unseren eigenen motorische Reaktionen verbindet. Wie es scheint, sind diese Emotionen aufs innigste verknüpft mit dem visuellen Spektakel, und vor allem mit seiner scheinbaren Realität, denn es ist in der Regel nicht das *Bild* einer handelnden Person, das unsere Bewunderung oder unsere Sympathie erweckt, sondern vielmehr das, was für uns seine wahre Persönlichkeit ausmacht, so wie sie sich aus seiner Physiognomie und seiner Handlungsweise ableiten lässt. Ausserdem kommt die Empathie¹³ ins Spiel, diese den Psychologen und Ästhetikern wohl bekannte Projektion unserer eigenen Emotionen auf die Personen, die wir auf der Bühne oder auf der Leinwand sehen. Ruft das alles nicht eine Art umgekehrten Schock hervor, einen „zirkulären“ Prozess der gegenseitigen Einwirkung, machtvoller, als man es auf den ersten Blick annehmen könnte, der den Personen wie den Dingen, zwischen denen sie sich bewegen, eine richtig gehende Zunahme an Wirklichkeit verleiht?

Damit sind wir bei einer neuen Schlussfolgerung angelangt, die ganz anders lautet als die des ersten Abschnitts unserer Arbeit, und die kinematografische Erfahrung erscheint nunmehr als einzigartige Zusammenführung des „Realen“ mit dem „Künstlichen“. Einerseits drängt sich die Wahrnehmungsrealität der Dinge und der Handlungen mit einer gleichsam „sinnlichen“ Wahrheit auf, und andererseits weist die filmische Projektion eine Anzahl von abnormen Merkmalen auf, die unserer alltäglichen Erfahrung widersprechen. Es ist dieser Konflikt ziemlich eigentümlicher Ordnung, der unserer Meinung nach den typischen Zug der filmischen „Situation“ ausmacht. Es gilt noch, ihn in seiner Natur genauer zu erfassen.

13 [Anm.d.Übers.:] Im Original entgegen der französischen Orthographie und zum Zweck der Unterstreichung groß geschrieben.

Der Widerspruch, um den es hier geht, ist sehr verschieden von demjenigen, von dem wir zu Beginn dieser Arbeit sprachen, der sich bisweilen zwischen dem kundtut, was man „spürt“ und dem, was man „weiß“, und der es gerechtfertigt erscheinen lässt, dass man in diesem Zusammenhang von Illusion spricht. Dieser Widerspruch stellt sich nicht nur zwischen verschiedenen Faktoren der Organisation der Wahrnehmung als solcher ein, was zur Folge hätte, dass sich deren interne Struktur anpassen würde. Vielmehr besteht er in jenem Gegensatz, der zwischen einer wohl bestimmten Organisation der Wahrnehmung besteht, die sich auf reale, von realen Wesen ausgeführte Handlungen richtet, und den Gehalten unserer erworbenen Erfahrung, die sich übrigens keineswegs in einem einfachen „Wissen“ erschöpft.

Unsere „Erfahrung“ besteht aus den Beiträgen, die wir im Lauf unseres individuellen Lebens ansammeln, und aus einem Kapital von Kenntnissen, die uns nur unterschwellig geläufig sind, deren unbewusste Spuren aber unsere Haltung gegenüber jedem sich ankündigenden Wahrnehmungszustand bestimmen. Es sind diese Spuren, die das Eintreten unserer Überraschungsreaktionen bestimmen, oder die Gefühle des Fremdartigen, Ungewohnten, des Unwohlseins, selbst dann, wenn der Unterschied zwischen dem, was wir wahrnehmen und dem, was wir uns wahrzunehmen angewohnt hatten, nicht allzu groß ist. All dies gehört zum Bereich unserer affektiven Reaktionen, unserer Subjektivität vielmehr als zu jenem der Erkenntnis im eigentlichen Sinne, und es stellt sich ohne jedes aktuelle und bewusste Wiedererleben von Erinnerungen an vergangene Erfahrungen ein.

Der Konflikt, der uns hier beschäftigt, betrifft demnach vor allem unsere Haltung, unsere persönliche Beziehung zum Schauspiel, das sich uns darbietet, und er bleibt ohne Auswirkung auf dessen innere Konstitution. Er schlägt sich, wie es uns scheint, in einem Eindruck von „Distanz“ nieder, und zwar im Sinne einer psychologischen und nicht nur einer räumlichen oder zeitlichen Distanz, haben wir doch weder den Eindruck, die Dinge von sehr weit weg zu sehen (in Begriffen von Metern oder Kilometern), noch den, einer rückblickenden Darbietung beizuwohnen. Ganz im Gegenteil, die handelnden Personen führen diese oder jene Handlung *hier und in diesem Moment* aus, nur hat unser Kontakt mit ihnen nicht dieselbe Unmittelbarkeit wie im realen Leben.

Pierre Janet hat schon bei seiner Untersuchung der Seelenschwäche¹⁴, die im Zusammenhang mit Angst- und Zwangsvorstellungen auftritt, von psychischer Distanz gesprochen, ebenso wie K. Lewin¹⁵ im Hinblick auf die Motivation bei

14 [Anm.d.Übers.:] *Les obsessions et la psychasthénie*, 1903.

15 [Anm.d.Übers.:] *Untersuchungen zur Handlungs- und Affektpsychologie*, 1926.

normalen Individuen. Ohne dass man dafür die Begriffsgeschichte dieses Konzepts aufrollen müsste, liegt es auf der Hand, dass der Begriff der Distanz weder für Psychologen noch für Psychiater einen fremden Klang hat. Im Übrigen ist er schwer zu definieren und hat etwas Unaussprechliches, wie die meisten Nuancen psychologischer Ordnung, und wenn man ihn verwendet, muss man versuchen, Vergleiche zu ziehen, um sich verständlich zu machen.

So manifestiert sich die psychische Distanz in offenkundiger Weise auf der Ebene des Sozialen. Wir können uns einer Person, die neben uns sitzt, „sehr fern“ fühlen und einem Wesen, das weit entfernt ist, „sehr nahe“. Auch kann uns die Wahrnehmung einer wohlbekanntes Stimme am Telefon den Eindruck vermitteln, einen Freund wirklich sprechen zu hören, obwohl es doch dieser Stimme, aufgrund gewisser Veränderungen des Timbre oder einer Veränderung der Tonhöhe, an Natürlichkeit fehlt und der Charakter des unmittelbaren Kontakts dadurch beeinträchtigt wird.

Halten wir schließlich fest, dass die oben erwähnte Trennung der Räume und die Tatsache, dass der Zuschauer sich „ausserhalb“ der Welt fühlt, in der sich die handelnden Personen des Films bewegen, wesentlich zum Entstehen der psychischen Distanz beiträgt.

Kurzum, wir glauben, dass sich die kinematografische Situation beschreiben lässt, in dem man festhält, dass sie uns den Eindruck gibt, wir *nehmen reale Wesen und Ereignisse in unserer Gegenwart wahr*, dass es sich dabei aber um eine mehr oder weniger deformierte Realität handelt, die einer Welt angehört, die – psychologisch gesprochen – nicht ganz die unsere ist, und von der wir uns trotz allem ein wenig distanziert fühlen. Darin liegt zweifellos einer der wichtigsten Gründe, weshalb wir uns in der Gegenwart eines Films anders verhalten als im richtigen Leben.

Im Verlauf dieses Aufsatz haben wir eine Anzahl von Tatsachen ins Feld geführt und viele Hypothesen vorgeschlagen, die sicherlich von sehr unterschiedlichem Wert sind. In einem Bereich, in dem noch fast alle Arbeit zu tun bleibt, kann es nicht anders sein. Gleichwohl sollte man nicht vergessen, dass Arbeits-hypothesen – ganz egal, welches Schicksal sie in der Zukunft ereilt – gleichwohl das Werkzeug des Fortschritts sind, weil sie der Forschung Impulse geben und sie in eine neue Richtung vorantreiben können.

Aus dem Französischen von Vinzenz Hediger