Kriterien einer sachlichen Filmbewertung [Fortsetzung]

Autor(en): **[s.n.]**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **8 (1948)**

Heft 19

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-965008

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

angetan, andere Städte zum gleichen Experiment anzuspornen. Die viel gelobte Konvention zwischen dem Schweizerischen Filmbund und dem SLV hat demnach die in sie gesetzten Erwartungen nur zu einem geringen Teil erfüllt.

Unsere katholische Filmarbeit wurde im bisherigen Sinne weitergeführt und nach Möglichkeit in ihrer Breiten- und Tiefenwirkung gesteigert. Die internationalen Beziehungen innerhalb und ausserhalb der O. C. I. C. (Office Catholique Internationale du Cinéma) wurden ausgebaut und werden ihre Fruchtbarkeit zu Beginn des nächsten Jahres eindrücklich unter Beweis stellen.

Unsere Rückschau auf 1948 erhebt nicht von ferne den Anspruch der Vollständigkeit. Sie ist lediglich eine flüchtige Impression der Filmsituation, wie sie sich im Verlaufe des letzten Jahres herausbildete. K. E.

Kriterien einer sachlichen Filmbewertung

(9. Fortsetzung. cf. VII. Jahrgang Nr. 5, 9, 18; VIII. Jahrgang Nr. 1, 5, 7 und 11.)

Obwohl der Film in erster Linie eine Bildkunst ist, so spielt der Ton — Dialog, Geräusche und Filmmusik — doch eine nicht zu unterschätzende Rolle. Zwar ist auch im Tonfilm das optische Moment das Primäre, wird jedoch erst durch die adäquate Verwendung des Wortes, der Musik und der Geräusche zu einem endgültigen Kunstwerk erhoben.

Das Wort, der gesprochene Dialog, gibt dem Tonfilm das auffallendste Gepräge und unterscheidet ihn grundsätzlich vom Stummfilm. Denn Musik und Geräusche können auch dem Stummfilm beigefügt werden, wie etwa Chaplins «Ton»-Fassung seines berühmten «Goldrausch» beweist. Zudem war es auch schon zur Zeit des Stummfilms gebräuchlich, Musik und Geräusche der Filmvorführung hinzuzufügen und dadurch eine gewisse Tonfilm-Jllusion zu erzeugen.

Der Ton war gegenüber dem Stummfilm ein grosser künstlerischer Gewinn. Wenn heute vielfach das Gegenteil behauptet wird, so übersieht diese Behauptung alle die filmischen Meisterwerke, wie sie von einem Renoir, einem René Clair, einem Jacques Feyder, einem Julien Duvivier, einem Fritz Lang, einem G. W. Pabst und manchen anderen Meistern der Tonfilmkunst zu Beginn der Dreissigerjahre geschaffen wurden; sie stützt sich lediglich auf alle jene «Dialog-Konserven», welche jene gleiche Zeit allerdings in der Mehrheit kennzeichneten. Man darf den Wert einer Erfindung nicht nach dem zahlenmässig grösseren Durchschnitt beurteilen, sondern nach jenen Leistungen, die von den wenigen über der Technik stehenden Künstlern erreicht wurden. Auch andere Kunstgattungen kennen schlechte und durchschnittliche Erzeugnisse und auch dort ist der Durchschnitt gegenüber dem Wertvollen meist in der Ueberzahl; aber niemandem wird es einfallen, die betreffende Kunstgattung auf Grund der Durchschnittsleistungen als solche zu verneinen.

Immerhin darf man sagen, dass das Wort eine grosse Gefahr für den künstlerischen Film bildet, der sein Schöpfer zwar nicht unbedingt, aber doch in sehr vielen Fällen erliegt. Wie oft sehen wir Filme, bei denen man mit grossem Recht von «fotografiertem Dialog» sprechen kann, in denen der Dialog dem bildhaften Ausdruck übergeordnet ist. Das kommt nicht zuletzt davon, dass sehr viele Filmstoffe Bearbeitungen von erfolgreichen Theaterstücken sind und vom Regisseur oft auch rein bühnenmässig aufgezogen werden. Aber auch bei «adaptierten» Bühnenstücken kommt es immer auf die Fähigkeiten des Regisseurs an; ein Capra oder Wyler wird auch hier nach filmischen Gesichtspunkten arbeiten können, während weniger fähige Leute der Gefahr des Theaterhaften leichter erliegen.

Die Sprache, in welcher der Dialog geführt wird, ist von grösserer Bedeutung, als man gewöhnlich annimmt. Keinem aufmerksamen Kinobesucher wird es entgehen, dass die einzelnen Sprachen eine verschiedene «Filmeignung» besitzen. So kann man das Englische als geradezu ideale Filmsprache bezeichnen; seine nüchterne, sachliche Knappheit steht in einem offensichtlichen Gegensatz zum immer etwas pathetischen, geschraubten Deutsch oder zur blumigen, aber auch geschwätzigen Klangseligkeit des Italienischen oder zu der schwerfälligen Breite der nordischen Sprachen, etwa des Schwedischen. Das Französische dagegen ist doppelgesichtig: in der eleganten Gepflegtheit der Leute von der Comédie Française wirkt es leicht theatralisch, während viele französische «Milieufilme» den Beweis für die besondere Filmneigung dieser Sprache liefern. Selbstverständlich ist die künstlerische Qualität eines Films nicht von seiner Sprache abhängig, wenn der Regisseur ein wirklicher Könner und Meister seines Faches ist; in unangenehme Erscheinung tritt dieser Faktor erst dort, wo die ausgesprochen filmischen Eigenschaften durch einen schlechten oder mittelmässigen Regisseur vernachlässigt werden.

Unabhängig von der Nationalität ist die Filmmusik, die heute einen wesentlichen Bestandteil jedes Tonfilms bildet. Wir sagten mit Absicht und Betonung «heute». Denn zu Beginn der Tonfilmzeit hatte sich die Filmmusik noch nicht jene Bedeutung erobert, welche ihr heute in den meisten Fällen gegeben wird. Man scheint sich gegenwärtig einen Film ohne kontinuierliche Musikunterlage nicht mehr vorstellen zu können; besonders in Hollywood hat man sich auf dieses musikalische Dauergeräusch während der ganzen Länge des Films offensichtlich abonniert. Der ursprüngliche Sinn der Filmmusik ist die stimmungsmässige Akzentuierung des Bildes dort, wo eine solche Akzentuierung, Untermalung oder Verdeutlichung künstlerisch notwendig oder tragbar ist. Heute jedoch überlagert die «untermalende Musik» kontinuierlich die Handlung und meistenteils auch den Dialog. Geschieht in den nächsten fünf Minuten ein Mord, so wird der Zuschauer durch die zunehmende Dramatisierung der Musik bereits fünf Minuten vorher darauf aufmerksam

gemacht. Fällt ein besonders gewichtiges Wort, so weiss es der Zuhörer bestimmt schon einige Sekunden vorher, weil sich in den Instrumenten etwas gewichtig geräuspert hat. Ist dem genialen Fildetektiv eben der Knopf über den geheimnisvollen Mord aufgegangen, so kann man mit Bestimmtheit darauf rechnen, dass die Filmmusik diesen genialen Einfall unserem Ohr zur Kenntnis bringt, bevor das Auge eine Reaktion des Detektivs feststellt. Die Beispiele liessen sich ins Unendliche vermehren; und alle stehen sie für eine denkbar schlechte Verwendung eines an sich wirkungsvollen filmischen Gestaltungsmittels. Da wir diese Beispiele dem amerikanischen Film entnommen haben, wollen wir gerechterweise auch ein Beispiel guter Filmmusik einem amerikanischen Film entnehmen. Gute Filmmusik ist oftmals gleichbedeutend mit keiner Musik. In «Commandos strike at dawn» sehen wir einige norwegische Widerstandskämpfer auf der Flucht aufs offene Meer, während die Scheinwerfer der Feinde das nächtliche Dunkel auf der Suche nach den Flüchtlingen durchdringen. Totenstille, nur das leise Plätschern der Ruder. Jede «musikalische Untermalung» des optischen Vorganges wäre hier widersinnig gewesen und das hat der Komponist der betreffenden Filmpartitur auch richtig erkannt. Anders Max Steiner in dem sonst ausgezeichneten Film «The Treasure of Sierra Madre»: in einer Szene wird Tim Holt in einem Erdstollen verschüttet. Humphrey Bogart ruft zweimal seinen Namen: keine Antwort. Der Verschüttete ist entweder tot oder sehr schwer verletzt. Statt nun auch hier auf jegliche Musik zu verzichten und dadurch die unheimliche Situation, das Ungewisse zu unterstreichen, rührt Steiner einen dicken, hochdramatischen Musikbrei dazu, dass der ganze bildhafte Effekt des Geschehens verwässert und wirkungslos gemacht wird.

Es ist sehr schwer, eine wirklich gute Filmmusik mit Worten zu definieren, da sie sich in erster Linie nach dem Bild zu richten hat und die künstlerischen Notwendigkeiten so von Fall zu Fall verschieden sind. Leichter ist es, die Qualität der Musik anhand wirklich guter Vorbilder zu erkennen. So sind zum Beispiel sämtliche früheren französischen René Clair-Filme in dieser Hinsicht wahre Meisterstücke; gleiches gilt von der Musik in Renoirs «Une partie de campagne», von Chaplin's «Monsieur Verdoux» und vielen anderen. (Fortsetzung folgt.)

Bibliographie

Les Catholiques parlent du Cinéma

(Editions Universitaires, Paris/Bruxelles)

Das vorliegende Buch ist eine Sammlung der Reden, Vorträge und Diskussions-Voten, welche am 4. Internationalen Filmkongress in Brüssel im Juni 1947 gehalten wurden. Dieser von der O. C. I. C. einberufene und organisierte Kongress, der in den Rahmen des Internationalen Filmfestivals in Brüssel eingegliedert war, vereinigte