Der westliche Film in der sowjetischen Kritik

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

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **24 (1964)**

Heft 5

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-964637

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

Der westliche Film in der sowjetischen Kritik

Selbstverständlich ist die sowjetische Filmkritik, wie jede andere Form der Kritik am Westen, primär von ideologischen und politischen Gesichtspunkten bestimmt. Daß es auch in der Sowjetunion selbst mit dem Filmwesen nicht unbedingt zum besten bestellt ist, ging zwar aus Chruschtschovs Rede vom 8. März 1963 klar hervor, wo er von «vielen höchst mittelmäßigen Filmen, kläglich im Inhalt und hilflos in der Form» sprach. Unbeschadet dieser Tatsache wurde jedoch in einem Artikel der «Komsomolskaja Pravda» Nr. 159/7. Juli 1963 unter dem Titel «Filme im Kampf der Ideen» erklärt:

«Der sowjetische Film errang die Liebe und Anerkennung von Millionen. Unsere besten Filme, welche über den großen Humanismus der sozialistischen Revolution berichten, über die Menschen, welche die neue, kommunistische Welt errichten, wo der Mensch des Menschen Freund, Kamerad und Bruder ist, überwinden alle Grenzen und Hindernisse. Den Glauben an den Menschen, den Sieg des Friedens und des Verstandes über Krieg und Reaktion, an die These von der Schönheit neuer menschlicher Beziehungen, an die hohen Ideen des Kommunismus — dies ist es, was die sowjetischen Filme im Zuschauer unseres Landes und in denen des Auslandes bewirken.»

Damit wurden zugleich die wesentlichen Kriterien bei der Bewertung der Sowjet-Filme klar und deutlich ausgesprochen, Kriterien, die eindeutig von der kommunistischen Doktrin inspiriert sind. Man kann sich unter diesen Umständen fragen, welchen Wert die sowjetische Kritik der westlichen Filme besitzt. Wir antworten: einigen Wert, weil — wie ein westlicher Kritiker unlängst richtig bemerkte — der Westen den Kommunisten auf dem Gebiete des Filmwesens genügend sachliche Punkte einer Kritik liefert. Eine kleine Auswahl in der Einschätzung westlicher Filme fand sich auch in dem bereits zitierten Artikel:

«Als rosig-‚gestirntes' Feuerwerk laufen auf den Leinwänden der Welt ständig beinahe im Fließbandverfahren fabrizierte Filme über das ‚schöne' Leben gekrönter und ungekrönter Müßiggänger, über herzzerreißende Romanzen und Bettszenen, über unvorstellbare Abenteuer märchenhaft starker und immer erfolgreicher Helden, über schlechte, aber schöne Mädchen, welche unerwartet die Hand und das Herz eines Millionenerben erhalten.
Solche Schauspiele, für deren Inszenierung bisweilen enorme Summen Geldes ausgegeben werden, sind dazu bestimmt, die Aufmerksamkeit des Volkes von seinen brennenden Bedürfnissen, von scharfen sozial-politischen Problemen abzulenken. Sie geben dem ausgeplünderten und durch kapitalistische Ausbeutung ausgequetschten mittellosen Menschen die minutenlange Illusion eines ‚angenehmen' Lebens, eine schwankende Hoffnung auf das Glück. Die gegenwärtige bourgeoise Filmkunst nützt auch verhülltere Verfahren zur völligen sittlichen Verderbnis der Seele und des Verstandes aus. Filme, bisweilen von großen Künstlern geschaffen, flößen dem Menschen allmählich den Gedanken ein, daß er schon von Geburt auf ‚sündhaft' ist und sich in der Gewalt von verheerenden Instinkten befindet. In solchen Werken werden die Laster und Widersprüche der Bourgeoisie als eine angeblich uralte Unvollkommenheit der menschlichen Natur schlechthin ausgegeben und die

räuberischen Gesetze der kapitalistischen Gesellschaft als irgendeine folgerichtig verwirklichte Ordnung der Natur selbst dargestellt, welche angeblich unmöglich zu ändern sei.»

Welch ein Lügengespinnst, möchte man im ersten Augenblick ausrufen. Doch sehen wir einmal von den propagandistischen Verdrehungen ab und nehmen wir uns die Punkte vor, die die kommunistische Propagandamaschinerie für ihre Zwecke auszuschlachten sucht. Sind die süßlich seichten westlichen Spielfilme nicht trefflich charakterisiert? Stimmt es nicht, daß solche Schnulzen tatsächlich für viele (wenn nicht für die meisten) der Zuschauer ein billiges Sich-Vergessen darstellen? Und gefallen wir uns im Westen nicht gelegentlich in einer Art Kulturpessimismus, wie er sich in zutiefst hoffnungslosen, niederschmetternden Filmen äußert? Wie kann es uns da verwundern, wenn die zukunftsgläubigen Russen mit ihrem (wenigstens zurzeit noch) beinahe unbeschränkten (und von der Partei eifrig geschürten) Vertrauen auf die Allmacht der Technik diesem Pessimismus völlig verständnislos gegenüberstehen. Außerdem ist es nur zu begreiflich, daß in einem Land, wo jede Kunst und insbesondere der Film von der Partei für ihre eigenen Zwecke ausgebeutet werden, selbstverständlich auch jedem westlichen Film eine politisch-ideologische Absicht unterschoben wird, bzw. das Fehlen einer solchen Absicht als schlechthin unbegreiflich, ja sogar als Mangel empfunden wird.
Die Diktaturen im allgemeinen und die Kommunisten im besonderen haben die psychologische Macht, welche die Massenmedien besitzen, rascher erkannt und wesentlich besser zu nützen gewußt als die freie Welt. So lesen wir in der «Komsomolskaja Pravda» Nr. 159 vom 7. Juli 1963:

«Wie jede Art ideologischer Tätigkeit, so ist der Film eine Waffe im Klassenkampf, eine Schlacht der Ideen. Dies machen sich sowohl die fortschrittlichen Kräfte als auch die Kräfte der Reaktion zunutze. Je nachdem, von welchen Händen und durch welchen Willen der Film gedreht wird, vermag er den Menschen zu veredeln und zu begeistern und ihn mit wundervollen Energien für die Ruhmestaten des Herzens und des Verstandes zu speisen oder aber das Gehirn und die Seele zu vergiften, den Willen zu lähmen oder niedrige Leidenschaften zu entfachen.»

Unter diesem Gesichtspunkt wurden denn auch die westlichen Filme nach dem III. Moskauer Filmfestival im Juli 1963 kritisiert. In einem Artikel, «Ein Platz an der Sonne» betitelt, hieß es in der «Komsomolskaja Pravda» Nr. 173 vom 21. Juli 1963:

«Die Probleme der Person und der Gesellschaft, der Jugend und des Friedens, gezeigt in ihrer ganz und gar nicht lieblichen Umarmung, sind die ewigen tragischen Themata des westlichen Films. Die Einsamkeit, eine schreckliche Einsamkeit des Menschen, der abgehetzten Bestie, auf dem widerlich stinkenden Abstellgleis des kapitalistischen ‚Paradieses' und der geistigen Verheerung als Folge (oder gelegentlich als Ursache) dieser Einsamkeit.»

In der Folge werden Federico Fellinis «Otto e mezzo», die amerikanische «Westside story» und der englische Film «This sporting life» erwähnt, deren künstlerische Qualität zwar unbestritten bleibt, nicht aber die zugrunde liegende Einstellung. Hier wird die Ausweglosigkeit der gezeigten Situation und

das Fehlen einer gültigen Antwort auf das härteste angeprangert. Zum Film «Sport-Leben» wird bemerkt: «Niemand versucht im Film eine Antwort zu geben ... Eine Jugend ohne Perspektiven. Verbitterte, Unglückliche.»
Schließlich wird mit dem Film «Westside story» die ganze westliche Filmkunst einer herben Kritik unterzogen:

«Die Zukunft bleibt den Blicken wie ein Abgrund im Dunstschleier verborgen. Und dann beginnt ihr zu verstehen, worin der authentische Gedanke der bei westlichen Kritikern zurzeit in Mode stehenden Worte ‚Krise der Filmkunst' besteht. O nein, dies ist keine Krise des (böswillig verdrehten) Sujets, sie liegt nicht im Mangel talentierter Regisseure, es ist nicht die erschöpfte Möglichkeit des filmischen Ausdrucks. Sie ist bei weitem ernster. Dies ist eine Krise der Ideen. Dies ist die Krise der heutigen bourgeoisen Ideologie.
Der Künstler sieht die Wirklichkeit. Er fühlt mit seinen ruhelosen Helden mit, er härmt und empört sich. Er protestiert sogar. Aber er kann seinen Helden, den ihn im Leben umgebenden Menschen, nicht helfen. In den Filmen über die Jugend gibt es nichts Wesentliches, werden ihr keine Hände entgegengestreckt, keine leuchtenden Perspektiven umrissen, es gibt für sie keine Zukunft.»

Fragen wir uns selbst, ob hier nicht tatsächlich der Finger auf ein ganz offenbares Übel des westlichen Filmschaffens gelegt wird, wenn die sowjetischen Kritiker auf das Fehlen tragender Ideen hinweisen. Die Auswirkungen dieses Mangels hat der Filmkritiker Israil Kacev in seinem Kommentar über Jean Rouchs Film «Chronik eines Sommers» vielleicht am klarsten ausgesprochen. In der Zeitschrift «Sowjet-Literatur» Nr. 11, Moskau, 1963, schrieb er in seinen «Bemerkungen zur bürgerlichen Filmkritik»:

«Bekanntlich hatte Rouch bei seinen Dreharbeiten die folgenden Prinzipien verkündet: Künstler und Kamera sind objektiv, sie greifen nicht ein, nehmen nichts vorweg, das Publikum ist unmittelbar Zeuge dessen, was dargestellt wird. Von diesen Prinzipien ausgehend, hat der Regisseur einen Film in Form mehrerer Gespräche aufgebaut, in denen Menschen verschiedener Berufe, Altersstufen und Charaktere, die aber einander nahe stehen, was soziale Lage und Mentalität betrifft, die Frage beantworten, ob sie glücklich seien ...
In dem Film war wirklich nichts vorbestimmt: der Zufall war vorbestimmt. Wir sahen, wie verschiedene Menschen sich vor der Kamera (aber nicht im Leben) verhalten, vor Rouch (aber nicht vor Menschen, mit denen das Leben sie tagtäglich zusammenbringt und ihr Bewußtsein, ihren Charakter verändert).
Von einer allgemeinen Bedeutung konnte selbstverständlich keine Rede sein. Auch gelang es natürlich nicht, die proklamierte ‚neue Objektivität' zu erzielen ...
In bezug auf Rouchs Film behaupten viele Kritiker, auch er selbst — und hier kommen wir zum Kern der Sache —, daß die Kunst ein Instrument der Welterkenntnis sei und daß die im Film ‚Chronik eines Sommers' angewandte Methode dem Künstler den richtigen Weg zur filmischen Lösung dieser Aufgabe erschließe.
Daß die Kunst ein Instrument der Welterkenntnis ist, kann niemand bestreiten. Aber schon vor Jahrhunderten hat der Mensch auch etwas anderes begriffen: Daß die Kunst auf die Welt **einwirken** kann und diese ihre Funktion aufs engste mit der anderen verbunden ist und nicht minder wichtig als jene. Ein Verzicht auf diese Funktion, besonders heute, bedeutet die Kapitulation des Künstlers vor den Forderungen des Lebens und der Menschen, und darin äußert sich die Krise der bürgerlichen Kunst.»

Der Zusammenhang ist tatsächlich evident: Wo tragende Ideen fehlen, da fällt auch das Handeln im Sinne dieser Ideen dahin. Wenn die sowjetische

Kritik stimmen sollte, dann hätte tatsächlich N. S. Chruschtschov in seiner Rede auf der V. Tagung des Obersten Sowjets der Sowjetunion am 5. Mai 1960 recht gehabt, als er erklärte: «Möge der Kapitalismus seine Lebensfrist zu Ende leben, gleich einem alten Gaul, der, altersschwach geworden, letzten Endes alle Viere von sich streckt und auf dem Schindanger endet.» RH

Zu Bergmans «Schweigen» dürfen wir nicht schweigen

> «Man möchte sagen, die Autoren empfänden eine grausame Freude daran, die Seele geschlagen, gedemütigt, enttäuscht, besudelt, unter Abfall erstickt, von Tierfüßen getreten zu sehen.»
>
> Paul Claudel, «Positions et Propositions»

Es braucht Mut dazu, einen Filmschöpfer, der vielen Kritikern als Inbegriff des genialen Künstlers gilt, anzugreifen — man läuft Gefahr, als verständnislos unmodern verlacht zu werden —, vielleicht mehr Mut als dazu, vor seinen Werken in das allgemeine Lob miteinzustimmen. Dies sei den folgenden Ausführungen als Standortausgabe vorausgeschickt. Seit ein paar Wochen läuft Bergmans bereits anderswo — selbst in Schweden — leidenschaftlich umstrittener Film «Das Schweigen» in mehreren Pariser Kinos, nachdem er vom Informationsminister, Alain Peyrefitte, höchstpersönlich gegen den Rat der Filmzensur mit ein paar Streichungen freigegeben wurde.
Die Kritik betont zwar seine Gewagtheit, rühmt ihn aber als «un pur chef-d'œuvre». So Jean-Louis Bory in «Arts»; auch Claude Mauriac rühmt im «Figaro Littéraire»: «Cette œuvre singulière, puissante et belle», während sein Vater, François Mauriac, mit Worten der größten Besorgnis im selben Blatt vor dem Film warnt. Die ausführliche positive Würdigung, die ihm Joseph Burvenich im «Filmberater» (April 1964, Nr. 4. Seite 49—57) gewidmet hat, bewog den Schreibenden, sich dieses «reine Meisterwerk» anzusehen, und zwar, um sachlich urteilen zu können, zweimal. Ich will sofort ehrlich eingestehen, daß — genau wie in anderen Filmen Bergmans — zahlreiche Stellen im «Schweigen» wiederum ein außerordentliches technisches Können im Dienste formvollendeter Kunst aufweisen. Ein Bild zum Beispiel: die eine der beiden Schwestern, Esther, zur Rechten; zur Linken der seltsam rührende alte Hoteldiener; im Hintergrund die andere Schwester, Anna, mit ihrem Söhnchen Johann in den Armen; in der Mitte vorn der Transistor und dazu bloß die in allen Sprachen verständlichen Worte: Musik — Bach — Johann Sebastian Bach. Ja, dieses Bild bleibt mir und allen, die es gesehen haben, unvergeßlich. Ich will auch zugeben, daß mich dieser Film, obwohl ich ihn, wie man ausführlich lesen soll, ablehnen muß, nachhaltig erschüttert hat. Dem Manne, der ihn mit unendlicher Sorgfalt, mit kaum vorstellbarer Mühe geschaffen hat, ist weder der tiefe Ernst noch der gute Glaube abzusprechen; man spürt, daß hier ein Künstler seinen innersten Anliegen Ausdruck verliehen hat. Was aber ist dieses Anliegen? Und wie wird es ausgedrückt? Zwischen der kurzen Anfahrt im Zugsabteil, die uns einen Erstickungsanfall Esthers als äußeren Grund zur Unterbrechung der Reise zeigt, und der noch kürzeren Wegfahrt, die Anna mit ihrem Knaben auf der Flucht vor Esther skizziert (wiewohl gerade hier Esthers Einfluß weiterwirkt), bildet der Aufenthalt in der fremden Stadt Timoka, in einem wohl südosteuropäischen Lande, dessen Sprache die drei Reisenden nicht verstehen, das große, wunderbar geschlossene Mittelstück des Films. Die beiden Schwestern und