

Muss der Filmkritiker den Atelierbetrieb kennen?

Autor(en): [s.n.]

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Film = Film Suisse : offizielles Organ des Schweiz. Lichtspieltheater-Verbandes, deutsche und italienische Schweiz**

Band (Jahr): **7 (1941-1942)**

Heft 108

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-735000>

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.

Muss der Filmkritiker den Atelierbetrieb kennen?

Bei der Besprechung eines der neuen Schweizerfilme hat der Kritiker des «Basler Volksblattes» die Forderung aufgestellt, daß jeder Filmkritiker von Zeit zu Zeit die Geburtsstätte der Tonfilme besuchen sollte, dann erst erhalte er den Einblick in alle Schwierigkeiten, die sich dem Produktionsleiter, dem Regisseur, den Schauspielern in den Weg stellen und könne daher — so setzt der Zeitungsleser in Gedanken die Forderung jenes Referenten fort — über das Filmwerk ein richtiges Urteil fällen.

Man hat auf andern Gebieten der Kritik, beispielsweise bei der Musik, ab und zu auch schon die Frage aufgeworfen, ob die Rezensenten nicht entweder selber ausübende Musiker sein müßten, oder ob sie nicht zumindest über die Entstehung der Kompositionen und über die künstlerische Arbeit der Musiker genauen Bescheid wissen sollten. Wie zweischneidig eine allgemeine Forderung in dieser Richtung sein würde, zeigt das Beispiel des Theaterrezensenten: soll er etwa selbst Schauspieler oder Opernsänger sein, soll er (gute!) Bühnenstücke geschrieben haben, um zur Theaterkritik legitimiert zu sein? Die Praxis hat ergeben, daß just jene Kritiker, die schon einmal selber auf der Bühne standen, oder die eigene Bühnenstücke (nicht immer gute) schrieben, viel subjektiver urteilen als ihre Kollegen von der Kritik. Gleichwohl ist es nicht von der

Hand zu weisen, daß die Kenntnis des Handwerklichen, das die Ausübung einer Kunst bedingt — und dazu gehört auch das Bühnentechnische — dem Kritiker zustatten kommen kann und sein Urteil nach dieser Richtung hin günstig beeinflussen wird.

Es scheint nun, als ob bei der Filmkunst, die sich da als Kind einer neuen Muse vorstellt, die Verflechtung von Irrealem und Realem besonders ausgeprägt sei, daß zu dem Persönlichen, welches die Künstler zu bieten haben, noch manches rein Technische und Mechanische hinzukomme und jenes entweder beeinflusse oder sogar bedinge. Man könnte sich deshalb auf den Standpunkt stellen, der Filmkritiker müsse in einen Atelierbetrieb Einblick genommen haben, um einen Film richtig würdigen zu können. Uns scheint eine solche Forderung in dem Moment zu weit zu gehen, wo sie sich auf die Gleichzeitigkeit des Atelierbesuches und dem Beiwohnen der Aufnahmen für den zu kritisierenden Film bezieht. Prinzipielle technische Kenntnisse sind schätzenswert und auch von Nutzen; aber man wird nicht verlangen können, daß ein Kritiker auch immer bei der Entstehung des in Frage stehenden Films zugegen sein mußte.

Um auch andere Meinungen zu hören, haben wir uns an aktive Filmkritiker gewandt, die hier ihre Auffassung zum Ausdruck bringen können.

Bewegung — die Zauberformel der Filmkunst

Vor 30 Jahren war der Film noch eine Angelegenheit der Schaubuden, heute wohnt er in eigenen Theatern. Vor 20 Jahren lief man, wenn man ins Kino ging, Gefahr, nicht für voll genommen zu werden. Heute ist es Treffpunkt auch der «großen Welt». Das Geheimnis dieses Siegeszugs beruht auf der mitreißenden Sprache des bewegten Bildes. Wir waren übersättigt von der Inflation der Begriffe. Die Leinwand hat uns schauen und sehen gelehrt. Die Bildersprache ist Ausdruck des Zeitgeistes geworden.

Bewegung ist Anruf und fesselt unsere Aufmerksamkeit. Sie befriedigt unser Bedürfnis nach Wechsel. Im Wechsel der Erscheinungen bildet sich das Vermögen der Unterscheidung, erneuert sich unser Interesse. Aus dem Bedürfnis nach Wechsel ist die Mode entstanden, dem Bedürfnis nach Bewegung und Wechsel verdankt der Film seine Anziehungskraft.

Es war die große Sensation der ersten Filme, daß wir bewegte Fahrzeuge, rasende Menschen, grimassierende Gesichter zu sehen bekamen. Aus Freude an dem Neuen

vergrößerte man noch die Bewegungen. So spielten sich die ersten Vorgänge in unwahrscheinlich pathetischen Formen ab.

Es waren die ersten Gehversuche des Neugeborenen. Als es notdürftig marschieren konnte, begannen die Unarten. Nach Kinderart suchte es sich dafür die schönsten Kulturen aus: der Film wurde auf die Liebe losgelassen. Unverständige Väter mißbrauchten die Gaben des Wunderkindes dazu, Kapital im schlimmsten Sinne des Wortes daraus zu schlagen. Dann kam seine Erziehung und Besserung. Er wurde «stubenrein» und sogar gesellschaftsfähig. Diese Entwicklung mag denen, die sie miterlebten, langsam erscheinen. Gemessen an derjenigen ähnlich epochaler Erscheinungen, war sie geradezu stürmisch. Wir verdanken dieses Tempo den Männern, die sich in mutigem Ringen gegen jene unverständigen Väter und gegen die Verächtlichmachung in den eigenen Reihen durchgesetzt haben.

Zu Ende der Stummfilmzeit stand der Film auf beträchtlicher künstlerischer Höhe. Dann kam der Ton und alles begann von neuem. Wieder setzte die Spekulation auf

die Sensation ein. Die Routiniers stellten sich bedenkenlos in den Dienst des neuen Raubbaus, ohne sich mit den neuen Problemen ernstlich auseinanderzusetzen. Man ahmte Theaterstücke nach und machte verfilmtes Theater. Man zerredete und zerlärnte das kostbarste der Filmkunst: die Sprache der Bildbewegung.

Aber man lernt aus Fehlern. Man war sich zwar längst der unerschöpflichen Möglichkeiten der Bildsprache bewußt geworden, die in der Großaufnahme eines Gesichts, einer zitternden Hand, eines sich krümmenden Nackens verheimlichte Gefühle enthüllte, im Bilderwechsel die Beziehungen zwischen Mensch und Mensch vor Augen führte, unbekannte Welten erschloß, in 90 Minuten 10 Jahre erleben ließ und Tausende von Meilen überbrückte. Die fundamentale Bedeutung aber, die der Fluß der Bewegung für alles filmkünstlerische Gestalten besaß, wurde uns erst vollkommen klar, als er durch lange musikalische oder Wortphasen gehemmt und unterbrochen wurde. Die Bewegungskontinuität erwies sich als die unerläßliche Bedingung für die volle Sprachkraft und Anziehungskraft des Films.

Das Gefühl fließender, ununterbrochener Bewegtheit allen Lebens ist tief in uns wirksam. Wie sehr wir auch in Stunden des Glücks ein Verweilen wünschen, wir erkennen doch, daß es keinen Stillstand gibt, daß alles Irdische ein Kommen und Gehen, Werden und Vergehen ist. Dieser Wandel und Wechsel ist in der kontinuierlich bewegten Bildersprache zu einem großartigen Symbol geworden, das wir, im verdunkelten Lichtspieltheater aufs höchste konzentriert, als neue, sinnvoll verdichtete Wirklichkeit erleben.

Zweckmäßig eingesetzte Wort- und Ton- sprache beeinträchtigen den Bildbewegungsfluß keineswegs. Bedient sich der Filmkünstler ihrer, um die Bildsprache psychologisch und gefühlsmäßig zu vertiefen, so verwendet sie der Filmstümper selbstzweckhaft und hemmt dadurch den Bewegungsfluß.

Mit der Bereicherung des Films um die natürliche Farbe entstehen neue Gefahren. Durch ihre opportunistische Verwendung würde unsere Aufmerksamkeit auf sie konzentriert und die Wahrnehmung des Geschehensflusses beeinträchtigt. Der Spekulation auf sensationelle Einzelwirkungen werden Tür und Tor geöffnet sein. Will der Film nicht in eine neue Sackgasse geraten, so muß ein strenges künstlerisches Gewissen den Gestaltern höchste Disziplin auferlegen. Die künstlerische Entwicklung des Films kann nicht mit oberflächlichen Routiniers oder gar mit Ignorantia erreicht werden, die hochmütig auf alles Wissen und Erforschen herabsehen. Sie bedarf der ersten, dem Film mit Leib und Seele ergebener Künstler, die um den Geist und den Körper, um alte und neue Probleme ihrer Kunst mit bedingungsloser Hingabe ringen. Ei.