

**Zeitschrift:** Der Filmberater  
**Herausgeber:** Schweizerischer katholischer Volksverein  
**Band:** 11 (1951)  
**Heft:** 13-14: Filmkritik

**Artikel:** Studium formaler Probleme als erste Aufgabe des christlichen Filmkritikers  
**Autor:** Gerster, Georg  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-964931>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 06.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

sei, und zu entscheiden, daß die a n d e r n den Film nicht sehen dürfen. Die geläufigste Form dieser Haltung besteht in der Entscheidung, daß dieser oder jener Film beim Publikum keinen Erfolg haben wird, indem man entweder bei dieser anonymen Masse eine ganz persönliche Geschmacksrichtung in Rechnung stellt, oder indem man sich im Gegenteil allein für fähig hält, die Finessen oder Absichten eines Werkes zu schätzen.

Um die Falschheit einer solchen Haltung darzulegen, genügt die Feststellung, daß diejenigen, deren Beruf es ist, den Geschmack des Publikums zu erraten und seine Reaktionen vorherzusehen — die Produzenten und Verleiher — dieses Ziel nur sehr sporadisch erreichen und daß es ihnen in wichtigsten Fällen von Mal zu Mal passiert, sich zu täuschen.

Der Empfang, welchen das Publikum einem Film bereitet, ist mehr oder weniger unvorhersehbar. Mit um so größerem Recht ist anzunehmen, daß der Einfluß, den der Film auf das Publikum hat und den man leichtfertigerweise oft für so gering hält, tief sein wird. Wir sprechen hier nicht von den Filmen, die sich innerhalb des kurrenten Konsums halten und deren geschäftliches Resultat sich auf einer rechtschaffenen Mitte hält. Wir sprechen von den wichtigen Filmen, welche — kommerziell — entweder große Mißerfolge oder große Erfolge sind. Wenn diese Filme Kunstwerke sind, ist man zu denken veranlaßt, daß ihr Einflußbereich, wie derjenige jedes Kunstwerkes, unvorhersehbar ist. Sie können unerwartete Resonanz erreichen, und es ist vielleicht das am wenigsten bemerkte Element, das von größter Bedeutung sein wird.

Es ist nicht die Rolle des Kritikers, den Propheten zu spielen noch das mit der Aufgabe betraute Medium, der Welt das Fühlen der Masse zu vermitteln, noch den Beauftragten des Publikums, der bei den obersten Stellen Klage führen muß; es ist vielmehr — bescheidener — seine Aufgabe, seinen Lesern von einem Film Rechenschaft zu geben, indem er sich an den Film selber hält, indem er versucht, ihn zu begreifen und zu erklären.

J. L. Tallenay, Chefredaktor an «Radio Cinéma», Paris.

(Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis der Redaktion.)

## **Studium formaler Probleme als erste Aufgabe auch des christlichen Filmkritikers**

Intervention von Georg Gerster

Es geht mir darum, einen Punkt in aller Klarheit herauszustreichen, der meiner Meinung nach in den bisherigen Diskussionen und Verhandlungen nur ungenügend berührt wurde: die Tatsache, daß auch ein christlicher Filmkritiker in allererster Linie den Film unter den Aspekten der Form zu betrachten hat; daß der «formalisme», dieser Schrecken der christlichen Theoretiker, dem Kritiker im allgemeinen allein die Möglichkeit gibt, den von J. L. Tallenay geschilderten, ich darf sagen: zu wenig als Schreckgespenst geschilderten «formalisme moral», zu vermeiden, von den elemen-

tarsten Aeufferlichkeiten wegzukommen. Ich möchte fernerhin beifügen, daß dieser «formalisme», den ich nicht als Ziel einer christlichen Kunstbetrachtung, doch als das unentbehrlichste Fundament verteidige, gerade bei den Filmen, die wir als modern, als zeitzugehörig empfinden, unentbehrliche Blickrichtung ist, um die unerhört chiffrierten Telegramme des modernen Geistes gerecht zu entziffern.

Bedarf es der Versicherung, daß ich bei dieser Forderung mich angesichts des weiten Feldes christlicher Kritik nicht als einer fühlen muß, der offene Türen einrennt, daß ich dabei zu Gedanken kommen muß, die Ihnen zuerst «häretisch» und «ketzerisch» erscheinen mögen. Lassen Sie mich dabei die Funktionen eines «agent provocateur» haben, der eine Diskussion herausfordern will, die bisher ängstlich vermieden wurde, zu unser aller Schaden und Nachteil gegenüber den besser gerüsteten Kollegen.

In meiner Argumentation geht es nicht um den Durchschnittsfilm, der ein Abfallprodukt des Größern ist. Ich muß Sie auch bitten, beim Gang meiner Ueberlegungen Ausblicke auf die andern Gebiete der Kunst, die Malerei wie die Literatur, in Kauf zu nehmen.

Beginnen wir bei der unbestreitbaren Feststellung, daß jede Form einen Inhalt in sich schließt und kein Inhalt möglich ist ohne die ihn ausdrückende Form. Auf diesen philosophisch einsichtigen Grundsatz werden wir uns leicht verständigen können. Dennoch scheint es ein fast aussichtsloses Unterfangen, zu sagen und näher zu umschreiben, was nun an einem Kunstgebilde der Form, was dem Inhalt gehöre. Ein für allemal wollen wir uns aber des populären Vorurteils entledigen, die Form sei wie ein Mantel über den Inhalt geschlagen, und wenn ein Kleid zu schäbig geworden sei, könne man es auswechseln. Inhalt und Form sind eine einmalige Verbindung eingegangen. Nicht allein das, was z. B. an einem Film oder an einem Bild erzählbar ist, ist Inhalt; es ist lediglich anekdotisches Rahmenwerk von größerer oder kleiner Bedeutung. Gerade weil es sich erzählen läßt, gerade weil es sich in einem neuen Medium — dem der Sprache — ohne Mühe ausdrücken läßt, ist der Beweis erbracht, daß nicht der Kern dessen getroffen ist, was wir Inhalt nennen. Denn zu einem bestimmten, differenzierten, detaillierten Inhalt gehört gerade eine einzige Form. Ein Musikstück z. B. hat gewiß einen Inhalt im höhern Sinne, doch läßt sich dieser nicht sprachlich wiedergeben. Er ist so komplex, daß unsere auch in gewagtesten Abstraktionen und Bildern schwelgende Sprache nur armselige Näherungswerte liefern kann. (Warum, meine Damen und Herren, gibt es keine andere als formalistische Musikkritik, obwohl es bei näherem Hören gewiß eine ganze Anzahl «unmoralische» Musiken gäbe. Was ist zum Beispiel mit Debussys «L'après-midi d'un faune»?)

\* \*

Lassen Sie mich kurz als Literaturhistoriker weiterfahren. Der Roman des unangefochtenen bürgerlichen Zeitalters hatte sicherlich den Hauptzweck, Sachverhalte mitzuteilen, gesellschaftliche Zustände zu schildern, Beziehungen von Menschen untereinander und zu ihren selbstgewählten oder gezwungenermaßen akzeptierten Ordnungsgebilden, zur Gesellschaft, zum Staat, zu einer Weltanschauung usw. Er wandte sich, selbst ein verbindliches wie verbindendes Gebilde, an eine geschlossene Gesellschaft. Der Dichter war eines ihrer Mitglieder, aufgehoben und getragen durch einen geschlossenen Menschenverband. Hungernlassen war allenfalls das Mittel, mit der sich diese Gesellschaft über ihre Dichter aussprach; von der Verfemung vieler unserer heutigen Künstler ist dabei noch wenig zu erblicken.

Und was geschieht nun, frage ich Sie, dort, wo wir den Ansatz der Moderne haben, was geschieht nun in der Musik, in der Malerei, in der Literatur? Es schreiben Virginia Woolf, James Joyce, Marcel Proust, Hermann Broch, es malen die Kubisten, die Ab-

strakten, die Surrealisten, in der Musik werden neue Tonsysteme ausprobiert. Das Atonale wird als allein angemessenes Prinzip ausgerufen. Alles scheint in wenigen Jahren und Jahrzehnten umgestürzt. Die Formen, die geschlossen, menschenfreundlich und gesellschafts-, ja salonfähig waren, sind aufgebrochen, subjektivistisch, nur noch einem kleinen Kreis verständlich.

Diese Moderne, die das Banner der Kunst an sich gerissen hat, hat nun beileibe nicht mehr das Bedürfnis nach dem Erzählen; auch wenn sie es hätte, wäre sie dabei tief in die intimsten Paradoxe dieser neuen Kunst verstrickt: wie ließe sich erzählen, wenn man sich nicht einmal über die elementarsten Dinge (die doch Inhalt solcher Erzählung werden müßten) verständigen kann. Die Tatsachen, die sie mitteilt, sind in anderer Form nicht mehr kommunizierbar, sind lediglich im schöpferischen Augenblick in dieser einzigen und originalen Form realisierbar. So ist es wohl unmöglich, eine Seite Proust wiederzugeben, genau, exakt, ohne Proust laufend zu zitieren. Der Sachverhalt ist ganz nur in der Form mitteilbar und ausdrückbar, in welche Proust ihn gegossen hat. Das Erzählen im konventionellen Sinne wird in der Literatur an die durchaus zweitklassigen Talente abgetreten, an die literarischen Tagelöhner, denen alle moderne Problematik Hekuba ist. Diese Funktion des Erzählens geht nun auch an die unschöpferische, vermassende Zeitschriftenliteratur, ans Radio und an den Film, an den Durchschnittsfilm, von dem wir ja hier nicht sprechen. Ueberall, wo der Wille zur Zeit und Zeitgenossenschaft da ist, ist man zu fernen, noch unbekannten Gebieten aufgebrochen.

\* \*

Was ist nun Umstürzlerisches geschehen in diesen Tagen, Jahren und Jahrzehnten? Die Form ist zum Abenteuer geworden. Von jetzt an ist jede echte Kunstbetrachtung, auch jede christliche Kunstbetrachtung, zu allererst Formbetrachtung. Denn jetzt geht es, meine Damen und Herren, in einem ganz neuen Sinne um die Wahrheit der Kunst. Es gab Jahrhunderte, wo eine Madonna gut oder schlecht gemalt war, aber nicht, in einem falschen Wahrheitsanspruch prunkend, Kitsch sein konnte. Mit der Moderne gibt es Kitsch: alle jene Versuche, die Welt noch vorzutäuschen als das, was sie vor einem Jahrhundert war, im Gedicht die Blümelein, Vögelein und Bäumelein weiterhin zu besingen, wo es doch heute, wie ein großer Dichter gesagt hat, nicht mehr angeht, die Schönheiten der Natur ohne den Schatten des Entsetzens wahrzunehmen, der in den letzten Jahren so gewaltsam ins Bewußtsein der meisten Zeitgenossen getreten ist und fortan Anteil hat an einer Totalauffassung der Welt.

Wenn Sie mich fragen: Weshalb ist Form Abenteuer geworden? müßte ich Ihnen antworten: Weil die Welt selber ein Abenteuer geworden ist. Die Zeit der «Conquista» ist vorüber, doch die «Exploradores», die in das Innere, in die geheimsten Zusammenhänge der Materie vorgetrieben worden sind, haben die Räume des menschlichen Geistes unendlicher erweitert als jene Erweiterung ethnographischen und geographischen Wissens. Doch möchte ich nicht das Gewicht auf die Tatsache legen, daß die Physiker und Wissenschaftler in die Welt des Unsichtbaren und nicht mehr Anschaubaren getreten sind. Allein ins Gewicht scheint doch nur zu fallen, daß diese neueroberte Welt des Unsichtbaren auf verschiedene Weise ins Sichtbare, ins Menschliche gehoben werden kann. Weg dazu ist die Mathematik. Doch Sie werden sehen, daß derselbe Tatbestand z. B. durch die Quantenmechanik oder durch die Wellentheorie ausgedrückt werden kann. Das heißt: Auch dem Wissenschaftler ist die Welt in ihren letzten Bezügen vieldeutig geworden. In seinen höchsten Exemplaren wird er selbst Künstler. Ich denke an Einstein, den revolutionärsten Geist unseres Jahrhunderts, der von seinen Erfindungen nur befriedigt ist, wenn sie sich in der Mathematik auf möglichst schöne, einfache, simplizistische Art ausdrücken lassen. Doch wie sollte der Künstler ein Eindeutiges weiterhin sein eigen nennen, wenn selbst der

Wissenschaft, welche es bisher allein mit der Eindeutigkeit des Denkens zu tun hatte, diese Eindeutigkeit mit einemmal, sozusagen über Nacht, abhanden gekommen ist? Wie sollte er nicht ausgestoßen sein auf jene kalten Felder der persönlichsten Gralsuche, wo er für die inkommensurablen, ganz und gar inkalkulablen Inhalte seiner Welterfahrung neue Ausdrucksmittel finden muß? Meine Damen und Herren, in dieser Grundtatsache modernen Lebens sehen Sie den Wurzelgrund für alle Ismen der modernen Malerei. Und nicht zuletzt auch für alle Filme, die wir als wahrhaft betreffend, zeitgenössisch empfinden.

\* \*

Ich wiederhole: Form ist ein Abenteuer geworden. Die einzige Methode, mit welcher wir an die innere Wahrheit eines Filmes herankommen können, ist eine einsichtige Formbetrachtung. Allein die formalistische Betrachtung versichert uns der Möglichkeit, an das Wesentliche, das eben jenseits des Erzählbaren liegt, in normalen Worten nicht mehr Kommunizierbare heranzukommen. Nur so, durch eine Art von nichtabreißbarer Kette von Interpolationen, fasten wir uns an jenes letzte Revier der Kunst heran, in dem für den christlichen Menschen die Wahrheit der künstlerischen Schöpfung mit der Wahrheit Gottes koinzidiert.

Im Laufe der Diskussionen, die sich an die Ausführungen von Monsieur Tallenay geknüpft haben, ist auf die marxistische Kunstbetrachtung hingewiesen worden und auf ihre gefährlich nahe Koinzidenz mit gewissen christlichen Betrachtungskategorien. Dieser Hinweis dient meinem Beweisgeschäft in hervorragendem Maße. Tatsächlich kommen wir nicht viel weiter als die Marxisten, wenn wir der Betrachtung der Form nicht einen ersten Platz einräumen. Denn ich kann nicht glauben, daß die Naivität der marxistischen Kritik allein auf die Absicht, der Propaganda und nur ihr zu dienen, zurückzuführen ist. Der marxistische soziale Realismus — werde er nun auf Literatur oder auf Film angewandt —, der alle Formprobleme verachtet und sich lediglich auf das erzählerisch-statistisch Erfafßbare beschränkt, ist deshalb schon ein gigantischer Blödsinn, weil er in seinem Glauben an die Materie im letzten Jahrhundert lebt. Sind doch, meine Damen und Herren, die Marxisten offiziell (und dies, obgleich sie mit den andern um die Wette das Atom spalten) der Meinung, daß die Welt, wie es Feuerbach gelehrt hat, eine Zusammenballung von kleinen, suppenwürfelgroßen Klößchen ist.

\* \*

Daß wir christliche Kritiker es uns nicht so einfach machen können, illustrieren die beiden Filme «Le journal d'un curé de campagne» und «Il miracolo a Milano». Daß viele von uns es sich aber offenbar doch grauenhaft einfach machen, zeigt die Kritik, die diese beiden Filme erfahren haben. Ich möchte Sie lediglich darauf hinweisen, daß etwa unsere Kollegen in Italien den Film «Il miracolo a Milano» kommunistisch geheißen haben, weil darin Totò, der Held des Films, seine zahlreichen Wunder mit einer Taube in der Hand wirkt — oder, mit einem noch ungeheuerlicheren Mißverstehen: weil am Schluß die Armen von Mailand nach Osten über den Dom von Mailand hinwegfliegen. Die so ihre christlichen Krokodilstränen weinen und wehe! wehe! rufen, haben jene schöne symbolische Geste christlichen Bauens übersehen, die die Dome in die Achse West-Ost stellen ließ. Und darf ich hier, um meine Apologie für die Formbetrachtung zu schließen, darauf hinweisen, daß mir Robert Bresson anläßlich eines Gespräches in klaren Worten zu verstehen gab, daß ihn beim «Journal d'un curé de campagne» lediglich Formprobleme interessiert haben. Père Pichard hat aber gestern gesagt, er empfinde in dem Film einen echten Acte de foi aller Beteiligten. So ist also in diesem Film Form und Sujet, die Mitteilung des Glaubens, eins, untrennbar eins geworden.