Kritik der Kritik

Autor(en): **Tallenay, J.L.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **11 (1951)**

Heft 13-14: **Filmkritik**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-964930

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

Kritik der Kritik

Aus J. L. Tallenays Referat bringen wir ungekürzt das Kapitel, in dem er die verschiedenen Methoden beschreibt, denen sich die Filmkritik verschreiben kann. Es handelt sich hier um eine praktische Frage, sowohl für den Kritiker, der sich entschließen muß, wie er schreiben will, wie für den Zeitungsherausgeber, der wissen soll, welcher Kritik er Raum gewähren will, wie auch für den Leser, der von der Art der Kritik auf Kritiker wie auf Zeitung schließen kann.

Dieser Teil des Referates von Herrn Tallenay wurde wörtlich nach dem uns vor der Tagung zugesandten Manuskript von einem unserer Mitarbeiter übersetzt. Die Ausführungen Tallenays wurden im Sinn und Geist des Manuskriptes doch frei vorgetragen. Sie waren gedacht als Einleitung und Ankurbelung der Diskussionen, und darum übernimmt auch der Verfasser dafür die Verantwortung. Die Redaktion.

Die Kritik ist eine schlecht definierte Literaturgattung, die ebenso den oberflächlichen und nur brillanten Artikel (geschrieben im Stil der mondänen Revuen und Magazine) wie auch die strenge und professorale Studie bezeichnen kann. Jede annehmbare Kritik kann augenscheinlich die verschiedensten Elemente vereinen, und es ist nicht unser Ziel, einen Idealtypus von Kritik zu umschreiben, auf welchen sich jeder versteifen sollte. Wir möchten indessen die Gefahren von zwei oder drei Tendenzen gegenwärtiger kritischer Betätigung aufweisen, um die Form von Kritik, die uns am gültigsten erscheint, besser zu umreißen. Wir werden von der impressionistischen und den verschiedenen Formen formalistischer Kritik sprechen.

1. Die impressionistische Kritik

Es handelt sich um eine Art von Kritik, welche, so scheint es uns, den Bedürfnissen von «information» und «formation», welche wir soeben dargelegt haben, nicht entspricht. Es ist die Haltung des Kritikers, der sich begnügt, den Leser an seiner Augenblicksstimmung und an seinen Impressionen teilhaben zu lassen. «Der Film hat mir gefallen», «ich habe geschlafen», «ei, wie habe ich gelacht». Ohne weiteres ist es möglich, über diese Themata blendende Bemerkungen zu schreiben, Ironie und Paradox zu handhaben und an alle Möglichkeiten des Stils und des Geistes zu gelangen, um den Leser zu charmieren. Wir sagen nicht, daß diese Form von Kritik schlecht sei; wir denken nur, daß sie nicht erfüllt, was der Leser zu erwarten ein Recht hat. Das Eigentliche dessen, was wir mangels eines bessern Ausdrucks «impressionistische Kritik» genannt haben, ist es, keine Gründe zu geben und sich einer Analyse und einer Erklärung zu verweigern — «ich habe mich gelangweilt» oder «ich habe geschlafen» —, aber wie soll der Zuschauer wissen, ob sich der

Kritiker gelangweilt hat, weil er sich mit andern Sorgen trug, oder ob er nicht infolge einer schwer verdaulichen Mahlzeit geschlafen hat. Ernsthaft: Wie soll der Leser, wenn der Kritiker seine Gründe nicht gibt, in der Kritik jene Elemente finden, welche ihm erlauben, sich ein persönliches Urteil zu bilden, zu entscheiden, ob er den Film sehen will, indem er sich von seinen persönlichen Vorlieben, von dem, was er im Kino zu finden hofft, Rechenschaft ablegen kann. Wie wird ihm das Lesen der Kritik das Verständnis des Films erleichtern, wie soll sie ihn dazu anleiten, Gesuchtheit oder Originalität des Werkes zu bemerken und zu interpretieren?

Die impressionistische Kritik, die stimmungsmäßige Kritik ist amüsanter Artung, die in keiner Weise den Bedürfnissen der «formation» des Lesers entspricht. Fügen wir hinzu, daß dieses Genre — wo es schwierig ist, sich hervorzutun, weil es schwierig ist, mit Regelmäßigkeit brillant zu sein — im allgemeinen von Leuten geübt wird, die sich nur wenig mit dem Kino beschäftigen oder die davon gar nichts verstehen —, und in diesem Sinne gibt es keine leichtere Kritik als die impressionistische, da man dabei von irgend etwas und vor allem nicht vom Film sprechen darf.

2. Der ästhetische Formalismus

Man kann dabei auch zuviel vom Film sprechen. Dies der Vorwurf, den man, zuweilen gerechtfertigt, einer Form von Kritik gemacht hat, wie sie sich vor allem in Frankreich als Reaktion gegen die impressionistische und gegen die inkompetente Kritik entwickelte. In ihren extremsten Formen — und also denen, die am leichtesten kritisiert werden können — besteht sie darin, die Filme lediglich nach ihren formalen Werten zu beurteilen, das Sujet lediglich als einen uninteressanten und unwichtigen Vorwand anzusehen, zu welchem sich ein Regisseur entschließt, um auf die Suche nach dem Ausdruck gehen zu können. Wenn sie bei den Filmschöpfern besonders die Virtuosität hervorstreicht, erlaubt sie dem Kritiker selber, eine Auslage seiner technischen Filmkenntnisse zu veranstalten. Man wird einen Film ein Meisterwerk heißen, lediglich weil er ein sensationelles Travelling enthält oder ästhetisch raffinierte Bilder und Dekors, lediglich weil er sich revolutionärer Darstellungsmittel bedient.

Es versteht sich, daß eine solche Form von Kritik allen Arten von Snobismus Tür und Tor öffnet. Zuerst und zuletzt demjenigen der Fachwörter. Es gibt Kritiker, die sich entehrt fühlen würden, wenn sie keine Gelegenheit hätten, die Wörter «travelling» oder «panoramierend», «flash-back» oder «play-back» zu placieren. Je weniger die Wörter, die man verwendet, vom Publikum verstanden werden, desto seriöser erscheint die Kritik. Es erschiene offenbar vernünftiger, die Dinge, von denen man spricht, zu erklären, als Fachwörter zu suchen, um sie bloß anspielenderweise zu bezeichnen.

Es ist wichtiger, auf die häufige Verwirrung aufmerksam zu machen, welche die Formalisten zwischen der Neuigkeit oder der Virtuosität, die manches künstlerisches Verfahren charakterisiert, und seiner Bedeutung oder seinem künstlerischen Wert anrichten. Zweifellos sind der Ton, die Farbe oder, auf einer andern Ebene, die Verwendung der Großaufnahme, des Travellings oder auch diejenige der Exposition eines Films (in Form von Erinnerungen oder der Intervention einer innern Stimme, welche die Handlung kommentierend begleitet) — zweifellos sind sie wichtige Elemente der Filmsprache. Ihr sukzessives Erscheinen hat diese Sprache um ganz neue Möglichkeiten bereichert, und es ist von Nutzen, ihre Bedeutung dem Zuschauer nahezubringen. Aber keine technische oder ästhetische Neuerung hat in sich selber einen Wert. Sie ist bloß ein Ausdrucksmittel, und es ist nicht die Rolle des Kritikers, über die technische Geschicklichkeit in Ekstase zu geraten, die derjenige, der sie anwendet, unter Beweis stellt. Es ist viel eher seine Aufgabe, die Bedeutung des Verfahrens zu erklären und aufzuzeigen, in welchem Maße es der Intention des Autors dient, seine Verwendung zu tadeln, wenn es billig ist, oder die Bereicherung darzulegen, welche es in einem bestimmten Fall bedeutet.

Allgemeiner gesprochen besteht der Irrtum des ästhetischen Formalismus darin, formale Untersuchungen als Selbstzweck zu betreiben und zu vergessen, daß Film eine Sprache ist und daß Film zuerst und zuletzt etwas auszudrücken hat. Die Lockungen des Avantgardefilms der dreißiger Jahre, die Suche nach einem «cinéma pur», sind nicht ohne Interesse. Sie haben eine Vergeschmeidigung der filmischen Mittel erlaubt, von denen die spätern Regisseure Nutzen zogen. Diese Werke sind noch von historischem Interesse, um die Entwicklung des Films zu erklären; ebenso bieten sie ein kulturelles Interesse, indem sie denen, welche sich zur Aufgabe machen, den Film zu verstehen, die Möglichkeit bieten, Grenzfälle zu studieren. Aber «avant-garde» und «cinéma pur» (verstanden im Sinne eines Films ohne Sujet) sind nicht die Vollendung des Films.

Es ist für den Kritiker nötig, alle beim Film angewendeten technischen Verfahrensweisen zu kennen und fähig zu sein, sie seinen Lesern zu erklären. Aber dieses sein technisches Interesse kann nicht ausschließlich werden, ohne daß es Gefahr läuft, in keiner Weise mehr den Bedürfnissen des Publikums zu entsprechen. Dieses geht ja in den Film, um sich eine Geschichte erzählen zu lassen, und verlangt vom Kritiker wesentlich nur, ihm die Wahl des Films, in welchen es gehen wird, möglich zu machen, und ihm dazu noch die nötigen Elemente zu liefern, die ihm helfen, den Film besser zu verstehen und zu schätzen.

3. Der moralische Formalismus

Unter den erklärten Gegnern dessen, was wir den ästhetischen Formalismus genannt haben, befinden sich die Verfechter einer andern Art von Kritik, die im übrigen genau so formalistisch ist.

Ich möchte von denen sprechen, die einen Film beurteilen, wie die Zollbeamten die Redlichkeit eines Reisenden beurteilen, indem sie auf sein Gepäck eine ein für allemal festgesetzte Liste mit verbotenen Waren anwenden.

Zweifellos kann man nicht verkennen, daß beim Film die Gewalt der bildlichen Evokation eine äußerste Vorsicht notwendig macht. Die Szenen, die Gewalttätigkeit und Sexuelles enthalten, haben auf den Zuschauer einen unendlich größern Einfluß, wenn sie mittels Bildern ausgedrückt werden als in einem Buch, wo sie durch Worte ausgesagt werden. Es handelt sich dabei um einen psychologischen Mechanismus, der weitgehend von der willentlichen und intellektuellen Kontrolle unabhängig ist. Die ideomotorische Gewalt der Bilder ist oft unbewußt und nimmt dennoch Einfluß auf den Geist, besonders wenn es sich um jugendliche oder sehr gefühlsmäßig gerichtete Zuschauer handelt.

Diese Gründe genügen zur Forderung, daß der christliche Kritiker die Gefahren, welche gewisse Filme darstellen können, nicht vernachlässigt. Welches immer im übrigen das Interesse oder der Wert eines Filmes sei, der Kritiker, der seiner Rolle der «information», wie wir sie zu Beginn unserer Ausführungen umschrieben haben, treu sein will, muß diese Gefahren seinen Lesern anzeigen.

Aber es ist weit von dieser Verpflichtung — die einzig schon durch den Sinn der Verantwortung des Kritikers gegenüber seinen Lesern diktiert ist — bis zu jenem System von Kritik, welches sich darauf beschränkt, die zweifelhaften Bilder und die aus der Ordnung des Sittengesetzes fallenden Situationen zu katalogisieren. Hier ist zweifache Gefahr. Die erste — es ist nicht die schwerste — besteht darin, sich vom Gesamtwert des Films keine Rechenschaft zu geben, nicht die regierende Idee des Gesamten herauszulösen, jene, welche allein auf die Zuschauer einen tiefen Einfluß hat, vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr zu sehen. Es gibt keine Geschichte — mit Ausnahme vielleicht derjenigen, welche von dem Leben des Menschen vor dem Sündenfall handelt —, welche keine tadelnswerten Tatsachen oder keine Bilder des Bösen enthielten. Indem man lediglich eine gewisse Zahl von Details zurückbehält, um auf sie einen Kodex anzuwenden, vernachlässigt man ein wesentliches Element: das Sujet selbst. Auch hier läßt man nur für die Worte des Werkes einen Wert und Wichtigkeit gelten. Man hat nur den soeben beschriebenen ästhetischen Formalismus durch einen moralischen Formalismus ersetzt.

Die zweite Gefahr dieser Haltung — und die schwerwiegende — führt dazu, Filmen beizustimmen, von denen zwar kein Element gerechterweise nach dem bestehenden Moralkodex verurteilt werden könnte, deren Gesamtbedeutung nichtsdestoweniger verheerend ist. Es ist immer möglich, gegenüber einem Kodex etablierter Ideen List anzuwenden. Es ist möglich, einen Film zu schaffen, in dem kein Bild verdammenswert ist, in dem keine unmoralische Situation entdeckt werden kann, dessen

Künstlichkeit und Falschheit indessen schädlicher sind als eine offene Darstellung des Bösen. Man kann Filme nicht beurteilen, ohne sich von ihrer geheimen Kraft der Evokation, der Zweideutigkeit und der Heuchelei Rechenschaft zu geben, die das auf den ersten Blick harmloseste Bild oder Sujet verbergen kann; Zweideutigkeit und Heuchelei, welche um so wirksamer sind, als das Bestehen der verschiedenen Zensuren das Publikum wohl instand gesetzt hat, zwischen den Bildern zu lesen, wie man zwischen den Zeilen liest, den Autor in seinem geringsten Wörtchen zu verstehen und für jedes Augenzwinkern verständnisvoll zu sein.

Es ist unmöglich, eine gewissermaßen automatisch anwendbare Methode zur Beurteilung eines Films zu entecken. Die hauptsächliche Unzuträglichkeit des moralischen Formalismus — welchen man kaum mehr im reinen Zustand findet wie den ästhetischen Formalismus — ist die Grundtatsache, eine unintelligente Methode zu sein, die versucht, dem Kritiker das Risiko und die Verantwortung einer persönlichen Reaktion wie einer Stellungnahme zu ersparen. Der Dummheit der Methode entspricht das Lob der Dummheit in den Filmen; denn, vom Standpunkt des moralischen Formalismus, sind die starken Werke verdammenswert wie die pornographischen Filme und die harmlosen und stupiden Filme lobenswert.

Die systematische Dummheit und Primitivität können in einem Film so gefährlich sein wie die Unmoral.

4. Urteile, die sich auf Tatsachen außerhalb des Kunstwerkes beziehen

Wenn es für einen Kritiker gefährlich ist, bei der Untersuchung der formalen Elemente eines Filmes, von dem er Rechenschaft zu geben hat, stehenzubleiben (ob er sie nun von einem ästhetischen oder moralischen Standpunkt aus beurteilt), verfällt er auch leicht der Tendenz, den Film zu vergessen und nach Elementen, die sich außerhalb des Werkes befinden, ein Urteil zu fällen. Es handelt sich hier weniger um eine Tendenz auf dem Gebiet der geschriebenen und journalistischen Kritik als auf dem der mündlichen und für welche die Diskussionen in den Ciné-clubs das Beispiel abgeben können. Sie besteht darin, schnell die Analyse des Filmes selber zu vergessen, seiner impliziten oder expliziten Elemente, um ein Urteil abzugeben über den vermutlichen Einfluß des Films auf dieses oder jenes Publikum oder über die Absichten, die dem Schöpfer zugesprochen werden. Ein bürgerliches Publikum wird gerne urteilen, daß dieser oder jener Film ihm bemerkenswert, aber gefährlich für ein volksmäßigeres Publikum erscheint. Die Intellektuellen haben die Tendenz vorauszusagen, daß dieser oder jener Film, den sie schätzen, vom großen Publikum nicht verstanden werden wird, die Katholiken zu denken, daß die Masse diese oder jene Stelle falsch interpretieren oder einen schlechten Einfluß erleiden wird. Das Schema der Beweisführung besteht darin, sich zu einer Elite zu zählen, welcher Art auch immer sie

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 kuranten 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. T a l l e n a y, 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-