Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **25 (1965)**

Heft 10

PDF erstellt am: **28.05.2024**

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

Frage, ob der Film in Farben gedreht werden solle. Wir glaubten, sie sehr bald bejahen zu müssen. Die Farbe schien uns wesentlich in der Darstellung einer Persönlichkeit wie derjenigen Johannes' XXIII.
P. G. Haben Sie der Farbe eine spezielle Behandlung angedeihen lassen? Gleichsam einen Stil der Farbe angestrebt?
E. O. Ja. Zwar wollte ich keine sogenannten psychologischen Farben. Das heisst solche, die auf den inneren Zustand bezugnehmen; ich wollte keine zu subtilen, zu intellektuellen Töne. Für diesen Film schien uns das nicht das Richtige. Ich wollte im Gegenteil sehr natürliche Farben.
P. G. Warum?
E. O. Ganz einfach, weil Johannes XXIII. sehr naturverbunden lebte. Seine Kinder- und Jugendjahre verbrachte er auf dem Lande. Die Farben meines Filmes sind diejenigen der Natur, die er so sehr liebte. Sie schienen mir zur Echtheit der Atmosphäre beizutragen.
P. G. Wir können das bestätigen.
E. O. Ich habe auf alle Fälle sehr darauf geachtet, wenn auch die Umstände der Produktion, insbesondere diejenigen der Reise, die wir durch Europa unternehmen mussten, uns zu schneller Arbeit verpflichteten — was natürlich für die Behandlung der Farben nicht sehr günstig ist. Aber die Entscheidung war definitiv, als Piero Portalupi sich bereit erklärt hatte, die Aufsicht über die Farbgestaltung zu übernehmen. Und das, obwohl er deshalb einen verlockenden amerikanischen Vertrag zurückweisen musste.

Filme

Il Deserto rosso (Die rote Wüste) III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Inter-France, Cinemat.; **Verleih:** Sadfi; **Regie:** Michelangelo Antonioni, 1964; **Buch:** M. Antonioni, T. Guerra; **Kamera:** C. di Palma; **Musik:** G. Fusco, V. Gelmetti; **Darsteller:** M. Vitti, R. Harris, C. de Pra, R. Renoir, X. Valderi, A. Grotti und andere.

Antonioni ist einer der wenigen Künstler, denen es radikal ums Wirkliche geht, so radikal, dass er eine genaue und verschwiegene Sicht sogar dessen bekommt, woran wir uns bereits gewöhnt zu haben scheinen, des Technischen und der Lieblosigkeit. Diese Wirklichkeit heisst Deserto rosso, rote Wüste. Dass sie so heisst bei Antonioni, zeigt erst, was sie eigentlich ist, das heisst dem ist, der sich nicht bloss mit ihr abgefunden hat, sondern im Wirklichen, in den «Fakten» die Bedeutung, und mehr: den Sinn zu verstehen, zu sehen **sucht.** Wahrheitssuche, Liebessuche im Wirklichen, im Heutigen ohne «Moralisierung» der Zeit.
Die «Geschichte»: Die Frau eines Ingenieurs in leitender Stellung in einem grossen industriellen Betrieb hat bei einem Autounfall einen psychischen Schock erlitten. Sie lebt in dauernden Ängsten. Ein Freund ihres Mannes, der sich auf ein grosses industrielles Unternehmen in Patagonien vorbereitet, scheint zu versuchen, sie zu verstehen. Er erreicht auf Umwegen, was er will,

während ihr Mann abwesend ist. Ihr Kind erkrankt schwer, ebenfalls während der Abwesenheit ihres Mannes, doch erweist sich die Krankheit als ein momentaner Schein. Der Schluss zeigt sie wieder mit ihrem Kind auf dem Industriegelände. Dazwischen sehen wir eine etwas intellektualistische Wohlstandsparty in einem Schuppen. Ein Schiff, das unmittelbar daneben anlegt, auf dem scheinbar eine Epidemie ausgebrochen ist. Eine Orientierungsversammlung der für das Unternehmen Patagonien angeworbenen Arbeiter. Einen nächtlichen Versuch der Frau, sich gleichsam auf ein Schiff zu schmuggeln. Ein Märchen ohne Schluss, von der Mutter ihrem kleinen Sohn während der Krankheit erzählt, als eigene bildliche Sequenz hineingespielt.
Eine banale Geschichte? Zudem kaum verbindlich: die weibliche Hauptfigur ist offensichtlich ein pathologischer Fall? Das heute Übliche? Eine intellektualistische Etude in Ekel? Künstlerisch interessant, aber fragwürdig, weil ohne jede Kommunikation? Die letzte Frage trifft tiefer. Ich würde sie aber wie alle übrigen sehr radikal verneinen.
Antonionis Kunstwerk ist ein Film. Im geradezu unheimlich konsequent Filmischen liegt seine «Aussage» (so wie in allem Schönen das Wahre eben nur im Schönen zu suchen ist). Und zwar liegt das Konsequent-Filmische im Konsequent-Antonionischen: Deserto rosso ist nur schon in den Bildelementen eine Art Quintessenz des Gesamtschaffens Antonionis. Das heisst nicht, dass er in Selbstzitat oder gar Selbstplagiat seine eigenen Elemente übernimmt, sondern dass alle diese eigentlich von ihm geschaffenen, gedichteten Elemente, noch stärker als in seinen drei letzten Filmen, wahr werden, indem sie noch einmal durch-schaut sind. Das Schiff, das in Kanälen durchs Land gleitet, diese horizontale Richte der inneren Monotonie des Landes schon in Gente del Po; das in die Ebene und in die Ebene des Bewusstseins Drückende des Düsteren seit Il grido; die Felseninsel und ihre bedrängende Dinglichkeit von L'avventura; die Gitter, immer wieder, die das Bild und den Menschen verwischen, zum Verschwinden bringen hinter den nicht durchschaubaren Arrangements ihrer Sachlichkeit; selbst die Bäume, wenn auch noch mehr verstummt zwischen den Aufstellungen der Architektur als in L'eclisse; und vor allem die Architektur mit den Geometrien ihrer Oberflächlichkeit, mit ihren Durchgängen in Nichts und mit ihrem verschalten Innen, die sich hier, in der roten Wüste, als das im eigentlichen Sinne durchgängig Industrielle zeigen. Radikalisierung der bildgewordenen Elemente heutiger Wirklichkeit. Wäre diese Radikalisierung eine Kritik unserer heutigen durchtechnisierten Welt?
Doch da ist das bereits berühmte Interview Godards mit Antonioni, an dessen Anfang Antonioni bezeichnenderweise bemerkt, dass er eigentlich noch nicht über seinen Film sprechen könne, weil er noch zu stark seinen eigenen Intentionen verhaftet sei. In dieser «Brechung» ist notwendig alles, was Antonioni im Gespräch sagt, zu nehmen. Er verneint die technische, und was noch frappanter ist, die sich immer mehr technisierende Welt nicht, sondern stellt nur das Drama der menschlichen Anpassung an sie fest. Das ist im Hinblick auf seinen Film genau richtig, wenn auch der scheinbar naive Ton (noch liiert mit seinen eigenen Intentionen!) auf eine erstaunliche Fortschrittsfreudigkeit zu

deuten scheint. Die **«Naivität»** des **Gesprächs** ist aber für den **Film** Antonionis von keiner Bedeutung.
Was heisst das: Drama der Anpassung? Die Frage ist im Film tiefer als psychologisch, und sie ist auch jenseits einer moralischen Fragestellung gestellt, sie ist noch unverdeckter als in L'eclisse als Frage der Wirklichkeit. Diese Frage impliziert die Suche nach Liebe, ja sie ist in einem wesentlichen Punkt identisch mit dieser Suche. Auch diese Suche ist noch unverdeckter als im gleichsam persönlicheren Drama von L'eclisse. Das Zentrum, wo sich das Drama der Wirklichkeit und das Drama der Liebe ereignet, ist wiederum die Frau, aber sich gleichsam noch deutlicher als Medium und Agens dieses Dramas zeigend, weil sie von Anfang an zerbrochen und immer neu zum Zerbrechen berührt ist von der Welt, die durch ihre Brechung hindurch sich als das zeigt, was sie ist, also ihre Wahrheit zeigt — Wahrheit aber genommen ohne jeden moralisierenden, ja sogar ohne postulierenden Beigeschmack, Wahrheit der Welt als ihre heutige Wirklichkeit. Hier, jenseits von verweisendem Symbol, ja auch jenseits anderer «modernerer» ästhetischer Begriffe wie Chiffre usw., aber andererseits eigentlich auch jenseits veristischer (gleichsam neo-neorealistischer) Programmbegriffe, in der angeschauten Gegebenheit, in den wahr-genommenen «Facts», **ist** die Kunst Antonionis, weil sie **im Bilde** (und in der inneren rhythmischen Musikalität der Bildsequenz) **Wirklichkeit** wird. Diese schwierig zu denkende ästhetische Grundstruktur aller Filme Antonionis, die in ihrer Wirkung die verschwiegene Klarheit und die gescheite und, man müsste sagen, radikale, das heisst bis zu den verschwiegenen Wurzeln des Wirklichen gehende Poesie zeitigt, erscheint in Deserto rosso — über Linie und Brechung der Linie, über Form und Verwischung, über Licht und Nicht-Licht der früheren Filme hinaus — zum ersten Male in der Farbe.
Die Farbe ist selbst dramatisch. Sie ist nicht dramatisierende Begleitung von Menschlich-Innerem (das ist sie vielleicht in Fellinis Episode in Boccacio 70, wo sie sicher theatralisch verwendet wird), aber sie ist durchaus menschlich, in menschlicher Relation, gleichsam das Äusserste, womit die Umgebung, die Welt, die Wirklichkeit den Menschen an-geht. Und sie ist gerade darin wirkliche Farbe, dass sie gemacht ist, wie die geschichtliche Wirklichkeit unserer Welt überhaupt immer totaler ist, **gemacht** zu sein, gemacht vom farbigen Bedeutungsgestell einer Industrieanlage, bis zum billigen, erotisch anreizenden roten Anstrich im Orgienschuppen, bis zur traurigen Verfärbung des Landes, das einst «natürlich» farbig, «rein» war und es nur in märchenhafter Isolation, auf einer Fluchtinsel der sehnsüchtigen Phantasie noch ist.
Was aber ist in dieser wirklichen Welt der Mensch? Es ist bemerkenswert, dass beim Nachdenken über einen Film Antonionis die äussere Welt einen so stark in Anspruch nimmt. Der Mensch selbst, vor allem die Frau, findet sich immer wieder selbst im Zustand der körperlichen Getrenntheit der äusseren Welt. (Die Frau in Deserto rosso spricht ausdrücklich davon.) Die Beziehung der Menschen, die dieser getrennten Körperlichkeit entspricht, ist die Sexualität. Sie ändert aber buchstäblich nichts Wesentliches für den Menschen (die Frau konstatiert scharf, dass sie es zu nichts Weiterem gebracht habe, als

eine untreue Frau zu sein); oder: die Sexualität dringt nicht bis zur menschlichen Wirklichkeit in der heutigen technisierten Welt. Dies wurde schon in den letzten drei Filmen Antonionis absolut evident. Was dann? Ist das schöne Märchen vom Mädchen auf der einsamen Insel, dem ein vorbeiziehendes, nicht zu enträtselndes Zeichen von einem geheimnisvollen Schiff zukommt, das die innere Musik der Dinge hört, die wahre menschliche Wirklichkeit? Das Märchen kann nicht einfach beiseitegeschoben werden, dazu ist es im Bilde zu schön. Es bleibt eben die Suche nach der Wirklichkeit und nach der Liebe (letzteres sogar von den wissenschaftlichen Psychologen der Frau «in abstracto» empfohlen!), und, was wesentlicher ist, sie **bleibt** in diesem Film **wirklicher** als in allen andern Filmen Antonionis. Sie bleibt in der ganzen bleibenden Befindlichkeit des Menschen (auch mit allen negativen Implikationen), oder: die Wirklichkeit des Menschen ist seine Möglichkeit, als Liebender bleibend zu suchen. Ganz konkret: es bleibt das Kind, selbst und gerade weil in ihm eine Welt schlummert, die die Mutter gar nicht versteht; es bleibt der Mann, der seine Frau liebt, wenn auch bloss auf seine Art; es bleiben sogar die Vögel (ein wichtiges Thema schon in L'eclisse), die inzwischen gelernt haben, dem giftigen Rauch auszuweichen. Es bleibt der wirkliche Mensch in seiner wirklichen Welt, seiner Wüste! Dieses Bleibende ist «Aussage» genug in einer Welt klischierter Vorstellungen. Antonionis intellektuelle Ehrlichkeit gibt uns — immer mehr — die Kunst, die uns auch **zukünftig** etwas zu sagen hat.

Manfred Züfle

The Americanization of Emily (Nur für Offiziere) IV. Mit Reserven

Produktion und **Verleih:** Metro-Goldwyn-Mayer; **Regie:** Arthur Miller, 1963; **Buch:** P. Chayefsky; **Kamera:** Ph. Lathrop; **Musik:** J. Mandel; **Darsteller:** W. Holden, J. Andrews, M. Douglas, J. Coburn, J. Garner und andere.

Kapitänleutnant Madison war kurzfristig an der Pazifikfront und gibt offen und ehrlich zu, dass er absolut kein Held sein will und nicht fallen möchte; deshalb ist er jetzt Manager bei einem Admiral und bemüht sich, diesen Posten auch zu halten. Er lernt am Vorabend der Invasion eine verwitwete Engländerin kennen und verliebt sich in sie. Während eines Nervenzusammenbruches des Admirals gibt dieser eine Weisung heraus, durch die die US-Marine wieder stärker in den Vordergrund gebracht werden soll. Es soll ein Film von den ersten Landungen der Invasionsarmee gedreht werden, und der erste Gefallene soll ein Marinesoldat sein. Madison soll diesen Film drehen, und sein Kamerad treibt ihn selbst nach Verlassen des Landungsbootes an Land und schiesst sogar auf ihn, weil er zurück möchte. Bilder von Madison erscheinen nun in allen Zeitungen, doch der «tote Held» ist nur verwundet und kehrt wieder zurück. Er will zuerst das ganze schwindelhafte Propagandaunternehmen um seine Person aufklären, lässt es aber dann doch bleiben und heiratet die Engländerin. — Der Film will den ganzen falschen Heldenmythos des Krieges entlarven und bekennt sich zu einem Pazifismus um jeden Preis, aus der Sicht des Menschen, der eben leben und nicht auf dem Schlachtfeld sterben will. Über dieses Problem wird wohl viel geredet und leidenschaftlich argumentiert, aber ernsthaft wird es nie zur Diskussion gestellt. Der Film weicht viel-

mehr stets in das Genre des Lustspiels ab, wobei gerade Madison immer stärker zu einem zwielichtigen und moralisch fragwürdigen Kerl wird, der sich die Sache in seinem schrankenlosen Egoismus und seiner Drückebergerei doch etwas zu leicht macht. Wenn dann die Hölle der Invasion einsetzt, wirken die Spässe sehr deplaciert. Um das Problem wird zuviel Konstruktion spürbar, so dass es zu keinem befriedigenden Ergebnis kommen kann. Diese verwirrenden Aspekte und die plumpe Erotik mancher Szenen bedingen erhebliche Einschränkungen. FS

Lausbubengeschichten II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Franz Seitz; **Verleih:** Elite; **Regie:** Helmut Käutner, 1964; **Buch:** Kurt Heuser, Georg Laforet; **Kamera:** Heinz Pehlke; **Musik:** Rolf Wilhelm; **Darsteller:** Hansi Krauss, Käthe Braun, Renate Kasche, Michl Lang, Friedrich von Thun.

Ludwig Thoma, sprichwörtlicher Repräsentant des urwüchsigen, derb-humorigen Altbayern, hat sich als Schriftsteller vor allem durch seine naturalistischen Bauernkomödien einen Namen gemacht; als Anwalt und bayrischer Landtagsabgeordneter ritt der immer Streitbare heftige Attacken gegen aufgeblähte Verwaltung und falsche Prüderie. Seine gesellschaftskritischen Satiren als Redaktor des «Simplicissimus» trugen dem Försterssohn aus Oberammergau den Titel «Rabelais in der Lederhose» ein. Kunst und Charakteristik seiner Erzählweise leben vom spezifischen Sprachschatz des Bayrischen, damit auch von der dazugehörigen Tonfärbung. Leider ist der kleine Hauptdarsteller im Film (ein gebürtiger Schlesier) — und nicht nur er — angehalten zu einem Schuldeutsch, das zu radebrechen keinem waschechten Lederhosenträger je in den Sinn käme. Damit sei nun nicht etwa für einen Dialekt plädiert; doch liegt die Frage nahe, ob bei all diesem Aufgebot an Trachten (nach den Originalzeichnungen von Gulbransson angefertigt) und sonstigem authentischem Zubehör, sich nicht auch Darsteller hätten finden lassen, denen der weissblaue Stammbaum weniger Zungenschlag verursacht hätte? Da hat es die Kölner Filmfamilie besser, denn sie darf reden, wie ihr der Schnabel gewachsen ist. Das Programmheft hat auch eine Erklärung dafür zur Hand: man entschied sich, so heisst es da, für einen preussischen Regisseur (Helmut Käutner), «um auf diese Weise der Gefahr zu entgehen, dass der Film zu einer rein bayrischen Maiandacht wird». Nun, das ist er nicht geworden, so wenig wie ein echter Thoma, der als Schriftsteller den Leuten zeitlebens aufs Maul geschaut hat. Obwohl der Stoff voll ist von herrlichen Einfällen, will sich keine rechte Lachfreude einstellen. Zwar ärgert der Lausbub wie vorgeschrieben Tante Frieda und ihren Papagei, expediert weisse Mäuse in fremde Schlafzimmer und bringt seinen Religionslehrer zur Verzweiflung, aber man glaubt ihm weder die Einfälle noch den Jux. Bodenständige Typen und keine kostümierten Bayern stellen Michl Lang als Abgeordneter Filser und Franz Muxeneder als Schulpedell. An ihnen wird beispielhaft klar, dass Humor kein Stilmittel ist und keine Regieanordnung, sondern humane Eigenschaft und Eigenart. Die gepfefferten Dialoge über den Kopf des Firmlings hinweg (sie stammen aus anderen Arbeiten

Thomas) können Kindern nicht zugemutet werden. Als hübscher Regieeinfall verdient die Schlusszene erwähnt zu werden: Der unverbesserliche Lausbub träumt, dass ihm Ludwig II., das damalige Idol aller Bayerntreuen, die Tapferkeitsmedaille überreicht, für seinen Kampf gegen Muckertum und Scheinheiligkeit. V. R.

La bataille de France (Schlacht um Frankreich)

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Zodiac, Cocinor; **Verleih:** Constellation; **Regie:** Jean Aurel, 1964; **Buch:** Cécil Saint-Laurent; **Musik:** M. Fano; **Kommentar:** C. Saint-Laurent, Georges Bonnet; **Montage:** J. Aurel, C. Saint-Laurent, N. Trintignant; **Historischer Berater:** R. Girardet.

Wir besitzen nun bereits eine ganze Reihe von Werken, die uns anhand dokumentarischen Materials über die weltgeschichtlichen Ereignisse, die sich seit der Erfindung des Films (und damit der Aufzeichnungsmöglichkeit durch den Film) zugetragen haben, informieren. Es sei erinnert an die Werke von Erwin Leiser («Mein Kampf», 1960, FB 15/60, «Eichmann und das Dritte Reich», 1961, FB 11/61), an Peter Rosinskis «Vom Zaren bis Stalin» (1961, FB 3/63), an «Les années folles» (Regie: M. Alexandresco und H. Torrent, 1960, FB 11/63), «La mémoire courte» (Regie: H. Torrent und F. Premysler, 1962), «Les longues années 39—45» (Regie: André Tranche, 1964).
Der Regisseur Jean Aurel und der Schriftsteller Cécil Saint-Laurent haben sich schon einmal, mit «14—18» (1962, FB 14/63), in der Darstellung historischer Ereignisse durch Film-Dokumente versucht. Ihre Zusammenstellung «14—18» pflegte einen epischen Stil. Die jetzt vorliegende «Bataille de France» wird ausdrücklich in der Form einer Tragödie geboten, deren Hauptfiguren die geschichtlichen Gestalten eines Hitler usw. selber sind. Die Autoren beschränken sich auf die Ereignisse, die zum Eintritt Frankreichs und Englands in den Krieg führten, und auf den Frankreich-Feldzug der deutschen Armeen, der die Niederlage Frankreichs zur Folge hatte, aber in der Katastrophe von Dünkirchen gleichzeitig die Hoffnung auf die künftige Wende der Ereignisse aufscheinen lässt. Die Darstellung beginnt also mit den Forderungen Hitlers nach den von den deutschen Bevölkerungen bewohnten Gebieten des Sudetenlandes. Der englische Premier Neville Chamberlain wird eingeführt, ebenso der französische Ministerpräsident Edouard Daladier. Wir erleben noch einmal die triumphale Heimkehr der beiden Vertreter der Westmächte nach ihren Verhandlungen in Deutschland, die nach dem Wunschdenken vieler Zeitgenossen den Frieden definitiv gesichert hatten. Es folgen die Kriegsereignisse selbst, der Einmarsch der Deutschen in die Tschechoslowakei und dann im Mai 1940 die Kriegshandlungen im Westen, beginnend mit der Eroberung Hollands, Belgiens und Luxemburgs, und der Offensive von Sedan, welche die alliierten Generalstäbe überraschte und die Verteidigung zusammenbrechen liess. Das Drama der flüchtenden Bevölkerungen wird in erschütternden Bildern beschworen. Dünkirchen erscheint als Ende einer ersten Phase des grausigen Weltgeschehens und zugleich als Wende, die die umfassende Anstrengung

der Alliierten herausforderte und schliesslich zur Niederlage der deutschen Armeen und des Nazismus führte.
Beide Autoren bestreben sich, in einer nüchternen und objektiven Darstellung die Natur der Ereignisse sichtbar zu machen. Dabei gehen sie öfters originelle Wege, lassen etwa Kommentare aus der Zeit selbst zu den Ereignissen sprechen oder geben Georges Bonnet das Wort, der damals Aussenminister war und nun aus einem Abstand von 20 Jahren seine Bemerkungen zu den Ereignissen macht. Der eigene Kommentar bemüht sich ohne Pathos um die Ergänzung des Bildes. Natürlich fliessen hier auch die eigenen grundsätzlichen Anschauungen über die Geschichte und die Wertungen über die Ereignisse mit ein. So werden einerseits diese Ereignisse unter dem Zeichen einer fatalen Entwicklung gesehen und die offenbaren Fehler, die etwa vom französischen Generalstab gemacht wurden, irgendwie entschuldigt («Le masque de la fatalité est souvent la bêtise»), anderseits findet ein Gericht statt über die grossen Akteure jener Jahre, das, gerade weil es ohne Emphase abgehalten wird, in seiner sarkastisch-satirischen Pointierung um so mehr trifft. Das nimmt dem Werk keineswegs seinen Wert, sondern verlangt nur nach eigener Bemühung um die — sehr schwierig auffindbare — Wahrheit und um Diskussionen, etwa in Schulklassen. Auf diese Weise können die hier gesammelten Filmdokumente, bei der erschütternden Kraft, die ihnen als authentischen Zeugnissen in jedem Falle innewohnt, eine heilsam belehrende Aufgabe erfüllen. SB

Bibliographie

Rudolf Kurtz, Expressionismus und Film, Filmwissenschaftliche Studientexte, Band I (Herausgeber: H. P. Manz), Verlag Hans Rohr, Zürich, 1965, 135 Seiten, Fr. 24.—. Unveränderter, photomechanischer Nachdruck der Originalausgabe 1926, Verlag der Lichtbildbühne, Berlin.

Eine Grundbedingung fruchtbarer Filmkultur ist die Kenntnis der grossen Filmwerke und der Auseinandersetzungen über diese Werke. Nicht anders als im Gebiet etwa der Literatur braucht es den systematischen geistigen Einsatz, um zu wirklichen Erkenntnissen und zu schöpferischer kultureller Partnerschaft zu kommen. Zu lange glaubte man sich dem Film gegenüber von dieser Anstrengung dispensiert. Um so positiver ist die publizistische Tätigkeit einiger mutiger Verleger und Herausgeber zu werten, die sich seit einer Reihe von Jahren bemühen, seriöse Werke einem weiteren Publikum zugänglich zu machen. Einen besonderen Platz nehmen die Übersetzungen und Neuauflagen früherer Werke ein. In ihnen weht oft der Hauch pionierhaften Ernstes, der die ersten Filmtheoretiker beseelte. Es kommt einem vor, dass damals häufig mit mehr Gründlichkeit über Filmphänomene nachgedacht wurde als heute — so ähnlich, wie der künstlerische Stummfilm eine weit grössere Anstrengung zur mediumsgerechten Gestaltung verrät als die Grosszahl der heutigen, auch der gehobenen Produktionen.
Als ein Werk dieser Art möchten wir Rudolf Kurtz' «Expressionismus und Film» bezeichnen. Der Autor kommt von der Germanistik, der Philosophie und der Nationalökonomie her. Er wurde im Jahre 1913 Filmdramaturg und 1916 Direktor bei der Filmproduktion Union AG, der späteren Ufa. In der Betrachtung der bedeutendsten Leistung des deutschen Films, des Expressionismus, geht er zuerst auf die allgemeine Entfaltung des Expressionismus ein, der in den Werken der bildenden Kunst, in