

Kunst und Filmkritik mit Reserven

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **4 (1944)**

Heft 11

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-965084>

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.



DER FILMBERATER

Redaktion: Dr. Ch. Reinert, Auf der Mauer 13, Zürich (Telephon 8 54 54)
 Herausgegeben vom Schweizerischen katholischen Volksverein, Abteilung
 Film, Luzern, St. Karliquai 12, Telephon 2 72 28 · Postcheck VII 7495 · Abonne-
 ments-Preis halbjährlich Fr. 3.90 · Nachdruck, wenn nichts anderes vermerkt
 mit genauer Quellenangabe gestattet

11. Juni 1944 4. Jahrgang

Inhalt

Kunst und Filmkritik mit Reserven	41
Filmdämonie und Massenpsychologie	44
Briefkasten der Redaktion	45
Die moralischen Richtlinien der Filmproduktion in Amerika	47
Kurzbesprechungen	48

Kunst und Filmkritik mit Reserven

Der Begriff der Reserve, den wir für unsere Kritiken bisweilen benötigen, ist kein üblicher Terminus aus dem Gebiete der Kunstkritik. Mancher könnte darum meinen, unsere Urteile hätten mit künstlerischer Wertung wenig zu tun. Doch dies ist eine falsche Folgerung. Der Filmkritiker tut nichts anderes als jeder andere Kritiker, nur dass er etwas eigens beim Namen nennen muss, was andere als selbstverständlich voraussetzen dürfen.

Denn jede Kritik macht Vorbehalte. Jede Kunst ist reserviert. Jede Kunst gilt nur für ein bestimmtes Publikum, nämlich für dasjenige, das diese Kunst zu verstehen fähig ist. Der Kritiker braucht kaum je besonders zu erwähnen, für wen die Werte eines Kunstwerkes und damit auch seine Kritik gedacht sind. Der Geschäftsreisende wird als Lektüre in der Eisenbahn kaum Rilke hervorheben, und die Bäuerin wird einen regnerischen Sonntagnachmittag nicht mit Lessing Laokoon vertreiben. Wer ein Altstadttingeltangel aufsucht, erwartet keinen Racine, und in einer Tonhalle wird niemand „Heinzelmännchens Wachtparade“ suchen. Niemand glaubt, die Kunstgeschichte nach Publikums-kategorien zensurieren zu müssen, und man darf eine Plastikausstellung besprechen, ohne darauf hinzuweisen, dass sie wegen etlicher Statuen nackter Figuren für Schulkinder nicht sehenswert ist.

Das sind alles Binsenwahrheiten — aber eben nur für andere Künste, nicht für den Film. Da muss erst das Publikum gesiebt werden. Was

bei der Literatur, beim Theater usw. selbstverständliche Voraussetzung ist, muss beim Film erst noch Ziel sein. Filmkritik muss zuerst noch anzeigen, wann ein Kinosaal wie eine Kunsthalle, wann wie ein Kabarett und wann wie eine Jahrmarktbude aufgefasst werden muss und auf das entsprechende Publikum rechnet.

Und was für städtische Kinobesucher schon längst geläufig geworden ist, das muss einer Landbevölkerung noch zuerst im einzelnen erläutert werden: nämlich etwa, was ein Revue-, ein Tanz-, ein Kriminalfilm für sie seelisch bedeuten kann.

Und so muss der Filmkritiker nicht für ein einziges Publikum schreiben, sondern für fünf bis zehn zugleich. Er muss diesen einzelnen die Schönheiten und Mängel eines Films darlegen: wie kann er es da zu einer ganzheitlichen Beurteilung bringen? Wie darf er es wagen, die einzelnen Szenen aus dem Ganzen des Films zu erklären, wo ein grosser Teil seiner Leserschaft nicht einmal ahnen kann, worin ein Ganzes eines Kunstwerkes liegen kann? Wie darf er den Standpunkt beziehen, dass es kein Schönes gibt ohne das Gute, und dass selbst das anscheinend Schlechte oft dazu da ist, um das Gute und Edle zu verherrlichen? Seine Leserschaft weiss ja zum grossen Teil nicht einmal, worin das wahre Schöne besteht; sie meint vielleicht gar, dass das Schöne etwas sehr Ueberflüssiges sei, eine leicht entbehrliche Zugabe zum Guten.

Losgelöst aus dem Sinn- und Handlungszusammenhang aber kann manche Einzelszene zur Gefahr werden, die sie sonst nicht sein müsste. Eine Raufszene kann brutaler erscheinen, eine intime Szene pikanter, eine zerrüttete Ehe selbstverständlicher für den, der das Brutale, das Verführerische, das Kranke als Selbstzweck auffasst und nicht als Mittel, das Ordnungsgemässe noch deutlicher hervorzuheben.

Es wäre aber nicht recht, wenn man sich lächerlich machen wollte über die, welche sich an den Situationen eines Filmes freuen, ohne sich um ihren eigentlichen Sinn zu kümmern, welche alle Liebesszenen und Kampfbilder mit der gleichen Naivität verschlingen. Denn oft ist das Bildhafte selbst so breit und kräftig, dass es schwer ist, durch es hindurch auf den psychologischen, den stimmungsmässigen, den rein ideellen Hintergrund zu sehen. Und oft genug erscheint darum die Idee eines Filmes nicht mehr als Ziel, sondern nur noch als Vorwand für die einzelnen Szenen und ihre oft gefährliche Eindringlichkeit.

Und neben dieser Gefahr der Loslösung aus dem Sinnzusammenhang besteht die andere der Verbindung mit neuen Zusammenhängen. So kann ein Vergehen von seiner Bindung an die in der Folge gezeigte Sühne getrennt werden und in Parallele gesetzt werden mit eigenen Vergehen, für die es nun wie eine Entschuldigung erscheint. Wo er Verschiedenheiten zwischen eigenem Leben und filmischen Geschehen sehen sollte, sucht er nur die Analogien hervor und umgekehrt, und macht sein eigenes Leben allmählich zu einem filmischen.

(Und doch: wäre schon alles erreicht, wenn das Kinopublikum so säuberlich in Kunstverständige und Kunstunverständige getrennt werden könnte? Dann wäre es ja auch nicht mehr möglich, dass jemand sich gegen seinen eigenen Willen einmal in einen guten, einen gehaltvollen Film „verirrt“. Und es gäbe dann eine Stufe von Kinos, Filmen und Kinobesuchern, mit denen sich kein Kritiker mehr ernstlich beschäftigen wollte, weil sich auch niemand um seine Kritiken scheren würde.)

Und wenn das Literaturpublikum durchsichtiger ist, so ist es dies nicht nur aus äussern Gründen, sondern wegen der Art der innern Gliederung der Literatur. Diese selbst ist säuberlicher getrennt und gestuft. Wer Lyrik oder psychologische Romane, Lustspiele oder Kriminalgeschichten sucht, findet das Gesuchte schneller und sicherer. Das einzelne Werk hat meist seinen eindeutigen Platz innerhalb der Wertstufen. Wer nicht weiss, wo dieser Platz ist, kann wenig Gewinn aus dem Stück ziehen. Wer ein Drama von Schiller nicht versteht, muss sich langweilen; es gibt für ihn nur ein Unverständnis, kein Missverständnis; er kann den verfehlten Genuss, den nicht erfassten Sinn kaum durch einen andern ersetzen.

Beim Film aber setzt sich auch das einzelne Werk aus verschiedenen Stufen zusammen, die leichter voneinander getrennt und untereinander verwechselt werden können. Film ist eine visuelle Kunst. Sie wendet sich auf alle Fälle in erster Linie an die Sinne. An dieser Stufe des Sinnhaften bleiben viele allzuleicht hängen, und vergessen die Stufen der psychologischen, symbolischen und allgemein menschlichen Bedeutung. Sie nehmen die Eindrücke des Dargestellten in sich auf, ohne sie gleich mit dem Vorher und Nachher zu verbinden, ohne sich genügend zu fragen, was diese oder jene Szene über ihre augenblicklichen Bild- und Bewegungswirkungen hinaus bedeuten will.

Die Kunst kommt ohne die Gefahr nicht aus. Man kann ihr nicht aus dem Wege gehen. Und man kann nicht verhindern, dass viele angebliche Kunstfreunde die Kunst gerade wegen dieser Gefahr lieben und suchen.

Aber gerade wegen der Gefahren kommt die Kunst auch nicht ohne Kritik aus. Die Kritik muss schauen, dass der Zuschauer nicht untergeht in den Gefahren und darum von der schliesslich befreienden Kraft der Kunst nicht unberührt bleibt. Und die Kritik muss es immer wieder sagen, dass die Künstler selbst nicht aus der Gefährlichkeit ein Geschäft machen. Wenn sie dies tun, dann kann der Kritiker nur ein deutliches Nein kennen; sonst aber wird er sich bescheiden können, Grenzen abzustecken, Vorbehalte zu machen.

Wenn in andern Künsten die Vorbehalte durch die Bildung und künstlerische Reife des Publikums und darum nicht immer auch noch durch den Kritiker gesetzt werden müssen, so gilt dies nicht für die am meisten missverstandene Kunst, den Film.

(II. Teil folgt)