

Kriterien einer sachlichen Filmbewertung [Fortsetzung]

Autor(en): [s.n.]

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **8 (1948)**

Heft 7

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-964998>

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.

einen Einblick in die Gedanken und Gefühle ermöglichen, indem sie im betrachtenden Geiste des Zuschauers eine tiefe „Sympathie“ auslösen, wobei wir diesen Ausdruck natürlich in seiner rein etymologischen, von „pathos“ (Uebereinstimmung der Gefühle) abgeleiteten Bedeutung aufgefasst wissen möchten.

2. Licht.

Wir haben soeben das Licht erwähnt, d. h. einen der ersten äusseren Faktoren der psychologischen Auswirkungen der Leinwand, die ja in lichten und infolgedessen angenehmen Bildern zu uns redet. „Das Augenlicht ist in der Tat“, um mit Salomon zu reden (Prov. 15, 30), „eine Freude des Geistes; lux oculorum laetificat animum“. Deshalb ergötzt der abrollende Film den Geist, ohne ihn durch anstrengende Denkarbeit zu ermüden, indem er ihn in seinem unwiderstehlichen Banne festhält.

3. Rascher Bildablauf.

Schon der rasche Ablauf der flüchtigen Bilder und Szenen birgt eine Art süssen Zaubers in sich, da er den Geist verhindert, sich auf sich selbst zu konzentrieren und nachzudenken. Diese einzigartige Einwirkung auf das Gemüt ist trefflich gekennzeichnet im Rundschreiben „Vigilanti cura“, wo wir lesen: „Die grosse Macht des Filmes besteht darin, dass er in Bildern zu uns redet. Das Bild wird von der Seele mit Vergnügen und ohne Ermüdung aufgenommen, auch von einem ungebildeten und primitiven Geiste, dem die Fähigkeit oder wenigstens die Lust abgeht, die Anstrengung der für einen Denkprozess nötigen Abstraktion und Deduktion auf sich zu nehmen. Auch das Lesen und Anhören erfordern eine gewisse Anstrengung, an deren Stelle beim Betrachten eines Filmes das ununterbrochene Vergnügen tritt, welches durch die ständige Folge konkreter und sozusagen lebendiger Bilder hervorgerufen wird.“

(Fortsetzung folgt.)

Kriterien einer sachlichen Filmbewertung

(7. Fortsetzung. cf. VII. Jahrgang No. 5, 9 und 18. VII. Jahrgang No. 1 und 5.)

Der Kameramann (oder wie er früher meist genannt wurde: Operateur) erfüllt die eigentliche Funktion des Filmens, das Fotografieren, die Belichtung des kontinuierlich vorwärts bewegten Filmbandes. Bei der Frage nach dem Urheber eines Filmes konnte deshalb die Antwort „Kameramann“ kaum ausbleiben. Und tatsächlich war der Urheber eines Films zu Beginn der „siebenten Kunst“ ja auch der Kameramann, denn der „Mann mit der Kamera“ fotografierte nicht bloss, er führte auch Regie, er entwickelte den Film, vollzog die Montage (soweit man damals überhaupt davon sprechen konnte) und führte seinen Wunderstreifen auch gleich mit der Aufnahmekamera wieder vor. Erst mit der zunehmenden Verfeinerung der Filmtechnik wurde die Arbeit des Kameramannes mehr und mehr abgegrenzt und spezialisiert. Heute sind seine Tätigkeit und seine Kompetenzen genau festgelegt und ziemlich

eng beschränkt; natürlich unterscheiden sich die Arbeitsmethoden je nach Land oder gar Studio, und in erster Linie selbstverständlich nach der künstlerischen oder handwerklichen Befähigung der einzelnen Leute.

In grossen Produktionen (vor allem wieder in der über-mechanisierten Präzisionsmaschine Hollywood) werden für Atelier- und Aussenaufnahmen verschiedene Kameraleute verwendet. Dem Chef-Kameramann steht gewöhnlich ein Kamera-Assistent zur Seite, und vielfach diesem wieder ein sogenannter Bildassistent. Die Hauptaufgabe des Chef-Operators ist die Bestimmung der Kameraposition (zusammen mit dem Regisseur) und die Festlegung der Beleuchtung (zusammen mit dem Beleuchtungs-Chef). Alles Uebrige wie Nachladen der Kamera, Auswechseln der Objektive, Messen der Entfernungen, Mitteilung der technischen Daten an das Scriptgirl etc. fallen in den Aufgabenbereich des Kamera-Assistenten.

Die Aufgabe des Kameramannes gestaltet sich je nach der Art des Regisseurs mehr oder weniger selbständig. Idealfall ist wie überall eine enge kameradschaftliche Zusammenarbeit der beiden. Der Regisseur sollte soviel von Kameraführung verstehen, um aus dem Gefühl heraus die für den Kameramann günstigsten Anordnungen zu treffen; hat er davon keine Ahnung, dann hängt er vollkommen von den Fähigkeiten des Operators ab. Ist dieser ein reiner Techniker oder Handwerker ohne jedes eigene künstlerische Gefühl, dann wird es sich beim Endresultat der beidseitigen Bemühungen kaum um einen künstlerisch wertvollen oder auch nur bildhaft interessanten Film handeln. Besitzt jedoch der Kameramann jenes künstlerische Gefühl und besitzt er vor allem die Gabe, sich in die Visionen des Regisseurs hineinzudenken, dann mag ein solcher Film ein Kunstwerk werden.

Ungleich wertvoller für den Film ist es natürlich, wenn sich der Regisseur in der Arbeit des Kameramannes ebenfalls auskennt. Es ist für beide dann viel leichter, ihre gegenseitigen Ideen in fruchtbare Uebereinstimmung zu bringen und den Film — soweit es eben in der Macht der beiden steht — aus einem Genuss werden zu lassen.

In der Anfangszeit der Kinematografie stellte der Kameramann seinen Kasten hin und drehte. Die Darsteller bewegten sich in ihren Kulissen. Die Distanz zum Schauplatz der Handlung war immer gleich gross. Erst mit den Jahren lernte man eines der Grundelemente filmischer Dramaturgie kennen: die wechselnden Distanz. Man entdeckte die Grossaufnahme. Erst später (es war der amerikanische Filmpionier David Wark Griffith) entdeckte man die Möglichkeit der sich bewegenden Kamera und machte damit den Film erst so recht für die Filmkunst reif.

Heute sitzt der Kameramann bei seiner Kamera, auf dem Kamerakran, auf dem Schienenwagen. Das heisst, eigentlich sollte er. Leider ist heute die „entfesselte Kamera“ beinahe wieder zu einem Stehkasten auf drei Beinen geworden. Man fotografiert viertelstunden-, halbstundenlang mehr oder minder hitzige Dialoge und nennt das dann Film. Die Zu-

nahme der Bewegungsmöglichkeit brachte eine Erstarrung der Kamerabeweglichkeit in der Praxis, die in der Regel weit hinter dem bildhaften Ausdrucksvermögen der Stummfilmzeit in ihrer höchsten Blüte zurückbleibt. Natürlich gibt es auch heute noch Filme, in denen die Möglichkeiten der beweglichen Kamera voll ausgenutzt sind; und selbstverständlich entscheidet nicht nur die Art der Kameraführung darüber, ob ein Film gut oder schlecht sei. Es gibt Filme, in denen die Kamera kaum einen Augenblick einen festen Platz einnimmt, wo Fahraufnahmen unaufhörlich mit Schwenkungen abwechseln: die Filme sind trotzdem nicht gut. Und es gibt Streifen, wo die Kamera kaum bewegt wird, wo sie nur selten auf ein Objekt zufährt oder sich von ihm entfernt, wo sie kaum panoramiert: es sind trotzdem meisterhafte Filme. Denken wir bloss an die Werke von René Clair; die Kamera ist dort meist unbeweglich gehandhabt (von einzelnen geradezu beispielhaften Ausnahmen abgesehen), die Bewegungsrythmik wird fast ausschliesslich durch die Montage bestimmt. Aehnlich in den russischen Revolutionsfilmen (Hauptsache: Einstellung und Montage) und in einem Beispiel aus allerjüngster Zeit: in Elia Kazan's meisterhaftem „Boomerang“.

Der Vorwurf der Bewegungs-Erstarrung trifft demgemäss nicht alle Filme, in denen die Kamera mehr oder weniger starr gehandhabt wird. Ebenso wichtig wie die Bewegung ist die Einstellung in ihren verschiedenen Abstufungen von der Totale bis zur Detailaufnahme. Denn auch der sinngemässe Wechsel der Einstellungen ergibt eine Bewegung, welche (bei künstlerisch wirkungsvoller Montage) die eigentliche Kamerabewegung ersetzen kann. Während aber bei einer Fahraufnahme oder Schwenkung oder bei einer Kombination dieser beiden Bewegungen eine rhythmische Spannung erzeugt werden kann, ohne dass sich irgendwo ein Schnitt befinden muss, ist ein Wechsel verschiedener Einstellungen ohne Schnitt undenkbar, wenn es sich um einen plötzlichen Wechsel handelt. Die Einstellung ist neben dem kontinuierlichen Bewegungsablauf des Filmstreifens das primäre Gestaltungsmittel der Filmkunst. Jede Einstellung ist eine Aussage, denn sie begrenzt einen Raum oder einen Gegenstand oder einen Körper durch vier senkrecht zueinander stehende Linien. Die Totale verallgemeinert, die Nahaufnahme akzentuiert. Die Totale registriert, die Grossaufnahme dramatisiert. Die Möglichkeiten sind nicht aufzuzählen.

Nicht loszulösen von der Einstellung ist der Bildwinkel (auch Blick- oder Aufnahmewinkel). Den grosszügigsten Gebrauch seiner Variationsfähigkeit machten erstmals die russischen Revolutionsfilme. Ein schief im Bilde stehender Turm kann einen unheimlichen Effekt hervorrufen, er kann aber auch lächerlich wirken, wenn seine schiefe Stellung nicht irgendwie notwendig zur Erzeugung einer Spannung oder einer Stimmung ist. Allzu oft werden „originelle“ Bildwinkel mit Kunst verwechselt. Die Grenze zu ziehen ist indessen nicht leicht, denn nichts ist subjektiver als ein Blickwinkel. Der eine sieht den Turm ebenfalls schief,

dann spricht er von Kunst. Der andere sieht ihn nun einmal senkrecht, dann spricht er von Kitsch oder blöder Effekthascherei. Aber im allgemeinen darf man doch die Maxime aussprechen: die Kameraführung ist dann filmisch gut, wenn sie sich in den allgemeinen Charakter des Films einfügt. Denn man kann die Arbeit des Kameramannes nicht losgelöst von den übrigen Gestaltungsvorgängen des Filmes betrachten, sondern nur als einen (allerdings wichtigen) Teil des Ganzen.

(Fortsetzung folgt.)

„Docteur Laennec“ dreireif

In Nummer 5 des „Filmberaters“ hat einer unserer Mitarbeiter über die neuen Wege eines unkommerziellen Filmschaffens, wie sie Maurice Cloche mit „Monsieur Vincent“ eingeschlagen hat, berichtet und auch von einem neuen Filmplan dieses grossen Regisseurs, dem Arzt-Film „Docteur Laennec“, kurz gesprochen. Inzwischen weilte Maurice Cloche zu einem längeren Aufenthalt in der Schweiz, um in mehreren Vorträgen die Idee seines neuen Films und vor allem auch die Idee seiner Finanzierung zu propagieren.

Es freut uns, unseren Lesern mitteilen zu können, dass „Docteur Laennec“ in kürzester Zeit das Studium des Projektes überwunden hat und bereits sehr greifbare Formen anzunehmen beginnt. Innerhalb eines Monats wurden in Frankreich ca. 3 000 000 franz. Franken subskribiert, und auch in Belgien fiel die Idee dieses Films auf fruchtbaren Boden. In der Schweiz fanden die Ausführungen Maurice Cloches ebenfalls reges Interesse.

„Docteur Laennec“ stützt sich in seinem gegenwärtigen Stadium nicht nur auf finanzielle Garantien, sondern auch auf künstlerische. Die gleiche Produktions-Equipe, welche für den so überaus erfolgreichen „Monsieur Vincent“ verantwortlich zeichnete, steht für den neuen Film zur Verfügung und wird alles daran setzen, „Docteur Laennec“ in geistiger wie in filmkünstlerischer Hinsicht zu einem Werk von höchstem Niveau zu gestalten. In einer Beziehung hat es der Film noch leichter als „Monsieur Vincent“: er muss nicht auf die bei aller Vorsicht immer etwas heiklen Klippen des Religiösen oder Konfessionellen Rücksicht nehmen; dadurch wendet er sich zweifelsohne von vornherein an eine breitere Publikumsschicht und schliesst finanzielle Enttäuschungen noch weit sicherer aus als „Monsieur Vincent“.

„Docteur Laennec“ soll nicht nur ein französischer Film werden. Der geistige Gehalt und die künstlerischen Kräfte seiner Hersteller rechtfertigen eine internationale Beteiligung. Und so erfreulich die bisher erzielten Erfolge (auch in der Schweiz) sind, so genügen sie in ihrem bisherigen Umfang beim heutigen Stand der Produktionskosten noch nicht. Wir möchten deshalb auch unsererseits einen Appell an unsere Leser richten, nicht achtlos an diesem grossen und wahrhaft positiven Unternehmen vorbeizugehen. Wenn sich irgendwo eine Gelegenheit bietet, die Front der reinen Kommerzialität zu durchbrechen, dürfen wir sie nicht unbenutzt lassen. Die Redaktion des „Filmberaters“ steht für Auskünfte und genaue schriftliche Unterlagen jederzeit gerne zur Verfügung.

Statistisches

Zur Orientierung unserer Leser haben wir die im „Filmberater“ während der drei letzten Jahre besprochenen Filme nach ihren Bewertungsklassen statistisch zusammengestellt. Aus dieser Aufstellung ergibt sich eine Zunahme unserer Arbeit von Jahr zu Jahr.

Es ist nicht ohne Interesse dieser Zusammenstellung diejenige der katholischen „Legion of Decency“, New York, gegenüber zu stellen.