

# Filme, über die man spricht

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **12 (1952)**

Heft 16

PDF erstellt am: **17.07.2024**

## **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.

## Filme, über die man spricht

### «Carrie»

Wie bekannt, erzählt William Wylers neuer Film die Geschichte eines Provinzmädchens, das in die Großstadt kommt, dort zuerst die Geliebte eines Handelsreisenden wird, sich dann aber mit einem Großrestaurateur liiert; dieser läßt sich scheiden, um Carrie zu seiner Frau zu machen; da aber das Geld bei seiner Frau verbleibt, ist das neue Ehepaar mittellos. Während Carrie bei der Bühne Unterschlupf findet und eine mehr oder weniger brillante Karriere macht, geht es mit dem Mann abwärts, und der Film verläßt ihn zu einem Zeitpunkte, wo er nicht nur verkommen ist, sondern auch mit Selbstmordgedanken laboriert.

Der Grundgedanke des Films, vielmehr sein Grundgefühl, ist die Risikigkeit und Brüchigkeit des menschlichen Lebens, seine unaufhaltsame Degeneration; eine fast naturwissenschaftlich, jedenfalls materialistisch determinierte Milieutheorie steht hinter ihm.

Zwei Gedanken, die Verteidiger für den Film vorbringen werden, bedürfen in diesem Zusammenhang der Abklärung; diese mag etwas weiter gefaßt sein, als man vielleicht erwartet: sie wird sich durch die Allgemeinheit ihrer Ueberlegungen rechtfertigen.

Erstens, werden die Verteidiger des Films entgegen, geht es in diesem Film gar nicht abwärts. Nicht der Mann, der von Laurence Olivier mit einer immer schäbiger werdenden Vornehmheit gespielt wird, ist die Hauptperson. Sondern Carrie, das Mädchen, das Karriere macht und damit aus einer kleinen Stelle im menschlichen sozialen Ganzen zu einer prominenteren im Bühnenlicht des Varieté aufsteigt. Womit bewiesen ist, daß es mit dieser Milieutheorie und dem behaupteten Determinismus etwas hapert.

Darauf ist folgendes zu erwidern: ein Kunstwerk bestimmt sich nicht dadurch, was der Künstler wollte, sondern bloß dadurch, was ästhetisch relevant wird. Die Tragweite des Gedankens wird immer wieder übersehen; dabei ist sie mit berühmten literarischen Beispielen illustrierbar. Choderlos de Laclos behauptete im Vorwort seines Romanes «Les liaisons dangereuses», er habe diesen Roman geschrieben zur moralischen Belehrung der Tugendhaften und zur Abschreckung aller derer, die sich versucht fühlen könnten, den Weg der Sittenlosigkeit zu betreten — kurz: er habe ein moralisches Buch verfaßt. Der Roman allerdings, der Gipfel vielleicht nicht der Unmoral, wohl aber der Amoral, strafft den eigenen Autor Lügen: nicht die moralischen Einwände gehen in dem künstlerischen Stilwillen auf, sondern die Partien seiner Gedanken, die dem Vorwort strikte widersprechen. Ebenso hat Schiller in den «Räubern» fasziniert die amoralische Größe verherrlicht und erst später, erschrocken über die eigene Kühnheit und Verwegenheit, in einem Vorwort behauptet: sein Theaterstück diene der Abschreckung. Ebenso sind die Romane der amerikanischen Literatur, die sich um die Jahrhundert-

wende gegen die Industriekapitäne und den Manchester-Liberalismus in Amerika wenden, trotz ihrer gegenteiligen Versicherung, von dieser neuen, asozialen Art menschlicher Größe zutiefst fasziniert und ringen sich die Bedenken sozialer, moralischer Natur nur mühsam ab. D. h. ästhetisch effektiv wird nur die Faszination. Genau so mit «Carrie». Der Drehbuchautor mochte noch so sehr sich Mühe geben, das Positive eines Aufstiegs, einer Wahlfreiheit gegenüber dem Determinismus zu betonen — das was schließlich effektiv wurde, ist allein der Determinismus.

Zweitens, werden nun die Verteidiger des Films einwenden, ist dieser Film die genaue Abspiegelung gesellschaftlicher Zustände, menschlicher Degeneration, wie sie in Amerika in den ersten zwanzig Jahren nach dem Beginn des neuen Jahrhunderts überall festzustellen waren. Sie werden sagen, daß Dreiser, dessen Roman dem Film zugrundeliegt, nichts anderes als die Wirklichkeit abschrieb!

Darauf ist folgendes zu erwidern: der Einwand ist vom Naivsten und Banausischsten. Ein Kunstwerk ist niemals bloß Nachahmung, niemals bloß Abklatsch, Abschilderung, niemals bloß Geschichte — ein Kunstwerk ist im selben Augenblick schöpferisch, ist Ursprung, Neubegründung und Rettung der Geschichte. Ein literarisches Beispiel mache diese Ueberlegung klar: Homer hat eine bestimmte Kulturstufe der Griechen in seinen beiden Epen gestaltet. Das heißt nun nicht bloß, daß er eine existierende Kultur durch ein künstlerisches Protokoll unserer staunenden Bewunderung überlieferte, sondern auch, daß er durch seine Schilderung diese Zustände, diese Kultur mitbegründete. Jeder Epiker ist, insofern er Künstler ist, als Berichterstatter eines bestimmten sozialen Gefüges zugleich dessen Sicherer, dessen Mitbegründer. Nur so ist Kunst als Kunst (mit der Dignität des Schöpferischen) überhaupt denkbar. In dem Dreiser die weiß, der Himmel nicht sehr anmutende Gesellschaftswirklichkeit seiner Zeit «abschrieb», war er zugleich daran, sie durch sein schöpferisches Wort mitzuschaffen. \* Dasselbe ist nun von jedem Film zu sagen, insoweit er den Anspruch auf Kunst erhebt: deshalb ist «Carrie» nicht bloß eine stenographische Aufnahme einer bestimmten gesellschaftlichen Möglichkeit, sondern mehr: Helfershelfer, diese Möglichkeit zu schaffen.

Man wird unschwer erkannt haben, weshalb wir in scheinbar nebensächlichen Fragen zu weit ausgeholt haben. Es geht hier um den inner-

---

\* Deshalb ist die marxistische Kunstauffassung von einer grotesken Naivität, weil sie den Künstler als Produkt statt als Beweger der Gesellschaft sieht. Immerhin ist diese Theorie bloß an der Oberfläche so harmlos. In Wirklichkeit hat vielleicht niemand so klar die Macht eines Künstlers eingesehen wie der Marxismus und die an ihm interessierten Kreise. Deshalb werden in seinen Kronländern die nonkonformistischen Künstler bis aufs Blut verfolgt und die konformistischen von Zeit zu Zeit zu Selbstanklagen gezwungen. Ihre «Linie» kann nicht klar genug sein. Der Westen dagegen scheint sich mit einer falsch verstandenen Liberalität zugrunde zu richten.

sten Kern der Kritik, um ihre Berechtigung; es geht nicht nur um die Kritik, sondern auch um die Kunst überhaupt und ihre Möglichkeit. Jeder «gute» Film ist nicht bloß ein «Schwärmereivergnügen», sondern eine schöpferische Tatsache, die instand gesetzt ist, dieses «Gute» zu schaffen, aus dem Ursprung einer einmaligen künstlerischen Schöpfung dieses «Gute» immer wieder in die Geschichtlichkeit eines Alltagspublikums zu verpflanzen. Dasselbe gilt nun vom «schlechten» Film, der sein Zerstörungswerk ebenfalls schöpferisch leistet.

Von hier aus hat jede Filmarbeit ihre Würde und ihre Ueberzeugungskraft.

G. G.

### «Jeux interdits»

Kritiker, welche von einem Film verlangen, daß er unmißverständlich sei, daß sich sein Sinn auch einem übermüdeten Zuschauer erschließen, werden diesen Film ablehnen müssen. Denn er steckt voll Fragen. Er läßt verschiedene Deutungen zu.

Die einen Leute werden ihn als blasphemisch empfinden, die andern werden in ihm eine Darlegung der religiösen Triebkräfte sehen; wieder andere mögen behaupten, daß die religiöse Thematik überhaupt nicht das Kernproblem des Films ausmache.

Die einen können den Film als ein im Grunde ganz naturalistisch gedachtes Werk auffassen; aber diejenigen, die ihn symbolisch deuten möchten, können für ihre Ansicht ebenso gute Gründe anführen.

Konkret: das Spiel der Kinder, welche — darin besteht die Handlung des Films — für sich einen Tierfriedhof anlegen und hiezu die Kreuze von Leichenwagen, vom Friedhof neben der Kirche und beinahe noch vom Altar stehlen, können für mancherlei Sinnbild sein: sie können als Gegensatz gesehen werden zu den Erwachsenen mit ihrer veräußerten, konventionellen «Frömmigkeit», denen das Kreuz auch nur ein leeres Zeichen ist; in gewisser Hinsicht stellt das Verhalten der Kinder aber auch wieder eine letzte Folgerung und Steigerung dieser ausgehöhlten Religion dar.

Die Gier nach Kreuzen ist einerseits ein aus übermütiger Phantasie entspringendes originelles Lustspielmotiv —, andererseits könnte man gerade in diesem Motiv einen der Hauptgedanken symbolisch ausgedrückt finden. Doch hieße es wohl den gedanklichen Gehalt des Films überschätzen, wenn man sich in solche verstandesmäßige Spitzfindigkeiten verirren würde. Man kommt seinem Sinne besser von der Seite des Gefühls zu. Hier erkennt man ohne Mühe einen deutlichen Kontrast zwischen der Welt der Erwachsenen und derjenigen der Kinder. Die letztere bestrickt durch eine unverbrauchte Ursprünglichkeit des Empfindens und Handelns. Richtig verstehen können wir sie allerdings nur, wenn wir sie nicht an unsern eigenen Lebensbezirken messen, d. h. nicht an einem Milieu, in dem eine christliche Erziehung schon die ersten zuverlässigen Gefühle für Recht und Unrecht geweckt hat. Die Kinder

des Films entbehren der richtigen religiösen Erziehung. Zwar besucht der Knabe — im Gegensatz zum Mädchen, das noch nie von Gott gehört hat — den Religionsunterricht; er ist sogar ein guter Schüler; aber diese Erziehung hat keinen Rückhalt am Elternhaus.

Die jugendliche Seele ist deshalb haltlos und ratlos in wesentlichsten Bereichen des Lebens; und besonders wirkt sich dies aus, als durch äußere Ereignisse der Ernst des Lebens schon in die Kinderherzen hineinschimmert, nämlich durch den Tod. Dem Tod der Eltern des Mädchens bei einem Fliegerangriff steht der Tod des kleinen Hundes gegenüber — und dieser packt das Kinderherz unmittelbarer als jener. Und derselbe Kontrast zeigt sich auch, als der Bruder des Knaben stirbt. Auch hier wächst das Erleben der Kinder nicht über den ihnen eigenen Bereich empor.

Immer mehr drängt sich die Frage auf — und in dieser Frage liegt ein Hauptanliegen des Films —, welche Welt denn die sinnvollere sei, die der Erwachsenen oder die der Kinder. Die Erwachsenen stehen zwar mit beiden Füßen in der angeblichen Wirklichkeit; aber sie wissen mit der Wirklichkeit nichts anzufangen. Wirklichkeit heißt für sie u. a. leeres Dahinleben, es heißt auch Feindschaft mit Nachbarn; ihre Wirklichkeit ist seelenlos. Diejenige der Kinder aber ist bei aller Liebe zum Traum, zur Phantasie doch berührt von einer höhern Wirklichkeit; denn sie ahnen das, was man mit den Fingern nicht greifen kann; sie spüren die Poesie in der Welt, und sie haben doch ein Gefühl fürs Jenseits.

Aber was sie von dieser überirdischen Welt wissen, ist nicht mehr als eine Ahnung. Ihr Wissen ist weit entfernt von dem, was in Wirklichkeit ist. Es ist ein Zerrbild — so wie auch das Getue der Großen ein Zerrbild ist dessen, was ihnen anstehen würde.

In dieser Richtung ist der Film durchaus naturalistisch. Denn Naturalismus bedeutet ja nicht nur Wirklichkeitstreue im Detail, sondern in der Regel bezeichnet der Begriff auch Verzicht auf eine Lösung, ein Sich-abfinden mit dem «So ist es nun einmal». Der Film zeigt eine innerlich gänzlich verarmte Welt, aus der er nur selten einen Ausblick gibt in eine sinnerfüllte Menschlichkeit. Aus dieser naturalistischen Einstellung heraus erscheint manches, das als Lästerung anmutet, stilistisch notwendig. Aber darin liegt auch eine Gefahr des Films, die sich besonders bei Andersgläubigen auswirken wird. Psychologisch wird man z. B. die Szene, in welcher der Knabe, kaum daß er den Beichtstuhl verlassen hat, das Altarkreuz stehlen will, als berechtigt empfinden, denn das dürfte jeder Seelsorger bestätigen, daß gelegentlich Kinder im gezeigten Alter das Wesen des Beichtsakramentes noch nicht erfaßt haben. Für einen nicht katholischen Filmbesucher aber mag diese Szene den Eindruck erwecken (oder stärken), als ob die Beicht etwas rein Aeußerliches sei. Ähnliches gilt etwa vom Trauergottesdienst — obwohl doch gesagt werden darf, daß nur ganz urteilslose oder voreingenommene Besucher das gezeigte Verhalten als typisch katholisch bezeichnen werden. pfp.