

Filmkultur : ästhetisch gesehen

Autor(en): **Gerster, Georg**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **13 (1953)**

Heft 16-17: **Filmkultur**

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-964846>

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.

ästhetisch bewerten will, muß sowohl menschliche Tiefe als dichte Kenntnisse vom Phänomen des künstlerischen Gestaltens haben. Das Menschliche setze ich immer voraus und meine damit den Charakter, die tiefe Fehlweise, die Lebensreife, die innere Toleranz, die Sauberkeit des Denkens und Fühlens. Nur diesem Kritiker geht die Schönheit und die Mission des künstlerischen Gestaltens auf. Nur er weiß, daß das richtige künstlerische Gestalten, die richtige Beherrschung der Filmmittel, nicht allein für das Können des Filmschaffenden spricht, sondern für seine ganze Persönlichkeit.

Dieser Kritiker ist auch im Besitze der wesentlichen Erkenntnis, die man auf dem Gebiete jeder Kunst haben kann: nämlich, daß das Kunstwerk nur dort gestalterisch, formal vollendet ist, wo der Filmschaffende Charakter und menschliche Tiefe hat, und daß es kein vollendetes Kunstwerk gibt, das von Schurken oder Sürmeln geschaffen worden wäre.

Das bleibt auch immer zu denen zu sagen, die den religiösen Film wollen. Es genügt nicht, daß der Film ein religiöses Thema habe, daß er eine brave religiöse Meinung vertrete, nein, das religiöse Thema muß auch vollendet ästhetisch gestaltet sein. Der schlechte, der laue, der langweilige oder der prunkende religiöse Film ist das Produkt von Menschen, bei denen das Religiöse suspekt ist, die Religion nur auf den Lippen tragen und die religiös untief sind. Wer wahrhaft religiös ist, wird automatisch und schlafwandlerisch zu den richtigen filmischen Mitteln greifen, wer aber zu den seichten, unbeholfenen und äußerlichen Mitteln greift, ist nicht im wahren Sinne religiös. Ich habe in antireligiösen Filmen schon mehr Tiefe gefunden als in religiösen, nur weil der Schöpfer des antireligiösen Films verkapott und wider seinen eigenen Willen religiös war . . . und diese unter dem Deckmantel des Antireligiösen auftretende Religiosität eben mehr Tiefe hatte als jene Religiosität lauer und mechanischer Religiöser.

Man sieht, alles was ich sage, läuft auf die Behauptung heraus: wer wahrhaft inneres Format hat, findet fast schlafwandlerisch die richtigen formalen Gestaltungsmittel, mit denen das zu sagen ist, was einem auf der Seele brennt.

Edwin Arnet.

Filmkultur – ästhetisch gesehen

Eine präliminarische Bemerkung kann ich nicht unterdrücken: wenn z. B. Kreise der Filmwirtschaft von «Filmkultur» reden, meinen sie damit etwas, was nicht sie, wohl aber die anderen haben müssen. Daß damit der Sprachgebrauch verfälscht wird, tut ein einfaches Beispiel dar. Wenn wir zum Beispiel von einem Land sagen, es habe eine Buchkultur, so meinen wir, daß von einem Volk besonders schöne und lesenswerte Bücher hervorgebracht werden und ihr Publikum finden. Eine Stadt

hat allenfalls eine hohe «Theaterkultur» — wiederum sind wir mit diesem Lob der Meinung, daß im Schauspielhaus dieser Stadt besonders wertvolle Theaterstücke gut aufgeführt werden und auf das Interesse einer großen Besucherschaft stoßen.

Niemand aber wird behaupten wollen, daß wenn z. B. von der Schweiz gesagt wird, sie habe eine beachtenswerte «Filmkultur» — damit impliziert ist, die in der Schweiz gespielten Filme seien besonders gut und sehenswert. Das Lob dünkte bloß daran, daß in der Schweiz das Kinopublikum besonders aufgeschlossen, besonders kritisch ist; daß Filme, die von dem öden Pfad der Routine und Konvention abweichen, freudige Gefolgschaft finden usw. Wir alle wissen aber, daß diese Filme höchst selten sind. Recht bedacht, führte also paradoxerweise die «Filmkultur» dazu, daß die Leute gar nicht mehr ins Kino gehen und lieber von einem utopischen Film der Zukunft träumen, anstatt sich mit den gegenwärtigen Industrieprodukten zu langweilen. Und das täte dann der Filmwirtschaft gar leid und führte zur Liquidation des Begriffs, indem nicht einmal mehr vom Publikum verlangt würde, daß es «Filmkultur» habe.

Wir werden uns also bei der Diskussion der «Filmkultur» immer vor Augen halten müssen, daß es sich um eine recht einseitige Angelegenheit handelt, insofern, als es bei den heutigen filmwirtschaftlichen Voraussetzungen Filmkultur nur zwischen den fertigen, innerhalb unserer Kinoprogramme auftauchenden Werken und dem Kinopublikum geben wird. Der Kinobesitzer, der ja auch nicht anders kann, als unter fertigen Werken zu wählen, gehört dabei prinzipiell zu seinem Publikum, an dessen Aufgeschlossenheit oder Verbohrtheit teilnehmend. Und das zweite Motiv, das wir uns aus der Einleitung zurückbehalten wollen, ist die Mahnung, an den Begriff der Kultur in diesem Zusammenhang nur bescheidene Ansprüche zu stellen. Die höchsten Begriffe, die die Kultur im Laufe der abendländischen Geschichte von sich selbst gewonnen hat, sind gegenüber einer derzeit möglichen, verwirklichungsfähigen «Filmkultur» nicht in Anschlag zu bringen. Wir müssen das Gebäude sorgfältig nochmals aus den fundamentalen Notwendigkeiten und Bedingungen einer echten Kultur auführen.

Es liegt mir fern, einen Begriff der Kultur fahrlässig zu improvisieren. Doch, denke ich, läßt sich vertreten, daß Kultur mit Sprache viel zu schaffen hat. Der Geist der Sprache ist vielleicht die Kultur selber — oder doch das Klima, in dem sie denkbar ist und gedeihen mag. Und dieser Geist hinwiederum ist die Verständigung, die Mitteilung, die Kommunikation. Kommunikation aber setzt nicht nur einen Sprechenden voraus, sondern auch einen Verstehenden. Es ist eine hohe Forderung, zu verlangen, daß der Sprechende gut, verständlich, intelligent spricht — als eine Mindestforderung aber darf von dem Aufnehmenden verlangt werden, daß er die Sprache versteht, daß er ihrer Grammatik und Syntax mächtig ist und deshalb einer Mitteilung in ihrer ganzen Komplexität,

ihrer Verworrenheit vielleicht, vielleicht auch ihrer Tauglichkeit und Brauchbarkeit für seine individuelle Stunde habhaft werden kann.

Die Filmkultur ist deshalb dort zu finden, wo einer, der einen Film gesehen hat, über ihn sprechen kann. In dem Moment des echten Verstehens und seiner sprachlichen Reproduktion scheint mir nicht bloß die Voraussetzung, sondern auch die Erfüllung der Filmkultur zu finden. Dabei muß ich allerdings gleich beifügen, daß ich von Sprechen und Sprache die Vorstellung von etwas Großem, den Menschen Auszeichnenden habe — eine Vorstellung jedenfalls, der die Urteile, die man am Kinoausgang nach der abendlichen Vorstellung hören kann, als bloßes Lallen und Gestammel, als ein unartikulierte Gewäsch erscheinen. So gewinnt etwa eine Einzelheit, die innerhalb des Ganzen fast nur ein funktionelles Zeichen sein sollte, in dem Bewußtsein der Zuschauer eine ihr gar nicht zuge dachte Dimension. Es ist, als ob jemand, der einen gehörten Satz wiedergeben sollte, unaufhörlich ein einziges Wort oder auch nur eine einzige Silbe wiederholte und darüber den Sinn und die Art der Mitteilung verlöre. Oder noch vorsichtiger: und darüber die Möglichkeit verlöre, zu entscheiden, ob der Satz einen Sinn, ob er dem individuellen Bedürfnis etwas zu sagen habe.

Gewiß, auch der Kenner sagt vielleicht genießerisch: «Die Davis war großartig!» Dann vermuten wir aber, daß er von nichts anderem spricht, weil er es für belanglos hält neben dem Spiel der Hauptdarstellerin, das für ihn die Quintessenz seines Erlebnisses ist. Das ist Sprache im höchsten Sinne, denn dem Sprechen ging ein Verarbeiten, ein Ueberschauen, ein Abwägen und eine Zusammenfassung voraus. Wo diese fehlen, tritt an Stelle der Sprache das Geschwätz.

Mit primitiven Zuschauern im Innern Afrikas hat man recht interessante Erfahrungen gemacht, die mutatis mutandis auch für unser normales Durchschnitts publikum gültig sind. Einem Neger publikum wurde z. B. ein höchst einfacher, anspruchsloser Dokumentarfilm über das Leben in einer Mission gezeigt. Die Umgebung, die Häuser, ja selbst die Personen, die in dem Film mitspielten, waren den Negern aus täglichem Umgang bekannt. Als der etwa zehnminütige Film zu Ende war, wurden die Neger gefragt (keiner von ihnen hatte je vor diesem Abend einen Film gesehen), was sie soeben erblickt hätten. Die Mehrzahl von ihnen antwortete: «Das Huhn!» Es handelte sich um ein Huhn, das während den Filmaufnahmen zufällig ins Bild gelaufen war und für ein paar Sekunden in der linken untern Ecke des Bildschirms auftauchte. Die meisten Neger vermochten sich unmittelbar nach dem Film an nichts mehr als an dieses Huhn zu erinnern, obgleich es sich in keiner Weise auffällig benommen hatte. Seine einzige Auszeichnung bestand darin, daß es in dem Kontext einer kleinen Spielhandlung nichts zu bedeuten hatte und also frei war von jeder, auch nur der geringsten Zeichenhaftigkeit.

Man lasse mich weiter mit den Negern fechten. Mit den Erfahrungen, die man bei ihnen gemacht hat, läßt sich eindrücklich zeigen, daß man

über Filme nur sprechen kann, wenn man sie versteht. Oder daß man lallt, weil man sich ihnen wie einem Dschungel fremder Zeichen und Begriffe gegenüberfindet. Beginnen wir bei einem noch einfachern Beispiel als dem Film — bei der Photographie, genauer: bei dem schwarz-weißen photographischen Bild. Auch dieses Bild ist Sprache, mit eigener Grammatik, mit eigenen Symbolen, Anspielungen und Metaphern. Doch verstehen wir diese Sprache mühelos, weil wir mit der Photographie sozusagen aufgewachsen sind. Wir können uns jedenfalls nicht daran erinnern, daß wir jemals Analphabeten der Photographie waren, die deren Schwarzweiß-Abstraktion nicht entziffern konnten. Wir neigen deshalb dazu, in der Photographie das Moment der Sprache und der Schrift zu übersehen.

Es ist aber völlig undenkbar, daß der Homo Pekinensis ein Photo von heutzutage hätte «lesen» können. Dies erscheint als eine kühne Spekulation — glücklicherweise läßt sich ihre Verbindlichkeit beweisen mit den Experimenten, die man in Afrika gemacht hat. Neger, die phylogenetisch eine längst verschollene Stufe der Menschheit repräsentierten, waren zum Beispiel unfähig, Photographien der eigenen Großmutter, die ihnen vorgehalten wurden, zu «lesen» — zu sagen, wen sie darstellten. Andere Neger, denen dies bereits gelang, versagten vor ihrem eigenen Bild oder vor dem Bild größerer räumlicher Verhältnisse. Z. B. zeigte man einem Stamm das Lichtbild seines Missionsschulhauses mit spielenden Kindern davor. Befragt, was sie gesehen hätten, antwortete ein Teil der Neger: «Nichts!» — Ein anderer, kleinerer: «Ein Licht.» Dieselben Neger aber waren fähig, das Dargestellte zu erkennen, sobald sich im Kinobild die Kinder vor diesem Schulhaus bewegten und scheinbar aus dem Innern des Gebäudes der Gesang eines bekannten Schulliedes ertönte.

Photographie, die farbig ist, Photographie, die sich im Kinobild um die Bewegung bereichert, ist leichter zu lesen, weil sie ein geringeres Maß an Abstraktion voraussetzt. So gesehen, scheint die Sprache des Films leichter zu erlernen als die Sprache der Photographie.

Wir alle aber wissen, daß dieser Schluß eine Illusion ist. Denn wir erleben den Film ja nicht in seiner urtümlichsten Möglichkeit einfach bewegter Photographie, sondern verquickt mit hochliterarischen, ungleich komplizierteren Sinnstrukturen, die ein Höchstmaß an Abstraktionskraft erfordern. Der literarische, das heißt der Spielfilm erfordert Abstraktionsgabe auch für das Erfassen der Zeit, des Raumes usw. Kinder eines gewissen Alters gehören nicht deshalb nicht ins Kino, weil sie dort mit der Welt der Erwachsenen in verfrühten Kontakt kommen, sondern weil sie gar nicht fähig sind, einen normalen Spielfilm als eine sinngemäß durchkonstruierte Welt zu erfassen. Sie befinden sich in der Lage der Analphabeten vor einem Buch, eines Fremden in Peking, der kein Wort Chinesisch versteht. An der bedrängenden Undurchdringlichkeit, der intensiv erlebten Wirrwelt des Erwachsenenfilms erleidet das kindliche

Gemüt kaum wiedergutzumachende Schäden. Mehr der Kuriosität halber will ich beifügen, daß es auch Erwachsene zu geben scheint, die absolute Analphabeten des Kinos sind, obgleich sie auf andern Lebensgebieten sich mit hervorragenden Leistungen ausweisen. Es ist mir z. B. ein Fall bekannt, in dem ein fast vierzigjähriger Mann auch den einfachsten Kriminalfilm nicht versteht und, da er sich an und für sich viel aus dem Kino macht, unter dieser seiner «Dummheit» leidet. An das, was die Psychiatrie «partiellen Blödsinn» nennt, ist natürlich dabei nicht zu denken.

Gezwungenermaßen habe ich mit Extremfällen operiert. Doch ist der Kino-Analphabetismus unter dem heutigen Durchschnittspublikum offenbar ebenso verbreitet wie in Afrika. Es versteht sich: nicht so grob, nicht so offensichtlich. Der Beweise für diese Behauptungen sind viele! Einmal fällt das Publikum mit bemühender Hartnäckigkeit bei allen jenen Filmen durch, die wirkliche Sprache sind, die selber nicht lallen, sondern nach einer tüchtigen Grammatik gebaut sind. Und zweitens hat sich die Filmindustrie längst auf das Publikum eingerichtet, das echte Sprache nicht versteht, und kapriziert sich darauf, einen Sprachersatz als einen Wechselbalg zu unterschieben: etwas, das wie Sprache aussieht, aber zum Verständnis nicht jene echte Anstrengung fordert, die für das Verständnis von Sprache unabdingbar ist.

Was ist dieser Sprachersatz? Ich würde die Unterscheidung von Sprache und Terminologie einführen. Sprache im echten Sinn ist trotz der Konventionalität ein unverwechselbar Einmaliges, etwas, das sich gewissermaßen aus dem Ursprung in die Gegenwart ereignet und das, schon an und für sich, dem echten Kunstwunder nahe steht. Echte Sprache ist deshalb, genau besehen, nie übersetzbar. Dagegen läßt sich Terminologie leicht übertragen: ein konventionelles System konventioneller, sinnhafter Zeichen wird durch ein anderes ausgetauscht. Der heutige Routinefilm bedient sich gerade dieser leicht verstehbaren Zeichen. Er ist bloße Terminologie — und in dem Maße langweiliger und unbedeutender, als dieses Zeichensystem verwaschener, internationaler und allgemeiner wird.

Ich glaube, daß es falsch ist, von dem Film zu verlangen, daß er Kunst ist. Weshalb sollte man es vom Film verlangen, wo doch genau so wenig Bilder und Bücher Kunst sind, obgleich sie darauf einen Blankoscheck zu haben behaupten. Aber was von diesen als Selbstverständlichkeit gefordert wird, ist auch von jenem zu erwarten: daß er Sprache ist, artikuliert mit den Mitteln, die ihm zu Gebote stehen. Und was des Malers und des Schriftstellers ist, darauf hat auch der Film einen Anspruch: auf ein Publikum, das diese Sprache versteht, seine Schrift lesen kann. Dieses Publikum, dem das Abc des Films geläufig wäre, hätte Filmkultur.

Georg Gerster.