

André Bazin : geistige Durchdringung des Films

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **19 (1959)**

Heft 10

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.

Regisseur betrachtet, Luis Bunuel erhielt für «Nazarin» sowie für sein Gesamtwerk eine besondere Ehrung (Internationaler Preis). Simone Signoret («Room at the top») und Dean Stockwell, Bradford Dillman, Orson Welles ex aequo («Compulsion») kassierten die Auszeichnungen für die besten Interpretationen ein. Die Verteilung der Preise wurde allgemein als gerecht betrachtet, und der Triumph der jungen Franzosen dürfte hierin seine verdiente Belohnung erfahren haben.

Mario Gerteis

André Bazin: Geistige Durchdringung des Films

Hinweis auf das Werk des Filmkritikers

Ende letzten Jahres starb, erst vierzig Jahre alt, der Pariser Filmkritiker André Bazin. Nachdem er sich zuerst auf das Schulfach vorbereitet hatte, begann der Film in seinen Augen allmählich eine solche Bedeutung anzunehmen, daß er sich ihm ganz verschrieb. Er gründete zu Ende des letzten Krieges eine filmkulturelle Bewegung unter der Jugend Frankreichs, die «Jeunesses Cinématographiques», und wirkte als Kritiker beim «Parisien libéré», später bei «France-Observateur», «Radio-Cinéma-Télévision», «Esprit» und vor allem als Chefredaktor der «Cahiers du Cinéma». Die Nummer 91 dieser Zeitschrift vom Januar 1959, die dem Verstorbenen gewidmet ist, erweist mit ihrer Vielfalt von Zeugnissen Bazin als einen der einflußreichsten Kritiker, den der Film bis heute aufzuweisen hat. Die «Collection 7^e Art» der Editions du Cerf bringt, vom Verfasser noch selbst zusammengestellt, seine wichtigsten Essays in vier Bändchen heraus. Zwei davon, «Ontologie et langage» und «Le cinéma et les autres arts», sind bereits erschienen.

Man täusche sich nicht: hinter dem journalistisch leichten Stil dieser Arbeiten, die noch dazu in ihrer Zusammenstellung zu einer einzigen Publikation etwas Zufälliges, Unsystematisches haben, steckt eine ganze «Summa artis cinematograficae». Gegenüber Werken wie den von Iros (dessen Verdienste nicht in Frage stehen) hat sie den immensen Vorteil, direkt aus Analysen konkreter Werke zu erwachsen und so Reflexion zu sein nicht bloß über Möglichkeiten, sondern über Verwirklichungen des Films. Wenn man nun Bazin's «Lehre» inbegriffshaft zusammenfassen wollte, müßte man zuerst nicht von einem konkreten Inhalt, sondern von seiner Grundeinstellung sprechen. Ein freier, souverän christlicher Geist steht vor uns, der die Fähigkeit hat, von den tiefsten Forderungen des Menschen aus den Film wie neu zu sehen. Beim Lesen seiner Essais verlieren alte Diskussionen, etwa um das «l'art pour l'art», vollständig ihre Bedeutung in unsern Augen: hier geht es um den Menschen, der sich im Film einen Weg des Selbst- und des Weltverständnisses sucht. Dabei können für klassisch gehaltene Ansichten ihren Absolutheitsanspruch verlieren. Erinnern wir an die Kritik der These, die in der Montage das Wesen filmkünstlerischer Gestaltung gesehen hatte. Der umfassend humanistische Standpunkt läßt Bazin viel treffsicherer als die «Ästhetiker» und andere Spezialisten das Wesen eines Werkes oder einer Strömung fassen. Wie schlicht und richtig er sich über den Neorealismus äußert: «Le 'néoréalisme' n'est-il point d'abord un humanisme avant d'être un style de mise en scène? Et ce style lui-même ne se définit-il pas essentiellement par un effacement devant la réalité?» Sein waches Gespür entdeckt nicht nur den Geist, sondern auch den Ungeist. Viele haben «Continente perduto», «Impero del sole» bewundert. — Bazin wird ihnen überzeugend darlegen, wieviel Realitätsverfälschung in diese «Dokumentar»-Filme eingegangen ist, wie sehr darin Europäer ihre eigene Vorstellung fremder Lebensräume hätschelten, statt sich zu öffnen für eben diese Räume. Uns scheint, solch strenge, vom Wesen der Dinge ausgehende Analyse müsse Ideal filmkritischer Arbeit sein: so entgeht sie der Gefahr des unverbindlichen, geistreichelnden Eintagsgeschwätzes. Nachfolgend eine Probe seiner Betrachtungsweise:

Charlot und die Welt der Dinge (Übersetzung aus «Ontologie et langage»)

Die Nützlichkeitsfunktionen der uns umgebenden Gegenstände richten sich nach einer ebenfalls aufs Nützliche gehenden und die Zukunft sichernden menschlichen Gesamtordnung. In dieser Welt, der unseren, sind die Dinge mehr oder weniger wirksame Werkzeuge und werden auf ein bestimmtes Ziel hingeeordnet. Charlot hingegen dienen sie auf andere Weise. Genau wie die Gesellschaft ihn selbst nie auch nur provisorisch akzeptiert — es sei denn aus einer Art Mißverständnis heraus — so geht es jedesmal, wenn Charlot sich eines Dinges nach dessen normalem Nützlichkeitswert, d. h. gemäß seiner sozialen Funktion bedienen will: entweder benimmt er sich lächerlich unbeholfen (bes. bei Tisch) oder die Dinge selbst verweigern ihren Dienst — im Grenzfall sogar wie Wesen, die einen eigenen Willen haben. In «Une journée de plaisir» (A day's pleasure) bleibt der Motor des alten Ford jedesmal stehen, wenn Charlot die Wagentüre öffnet. In «Charlot enterre sa vie de garçon» macht das mechanische Bett Capriolen, um ihn am Zubettgehen zu hindern. In «Charlot usurier» (The pawnshop) beginnt das Federwerk des Weckers, den er eben demontiert hat, sich zu winden wie ein Regenwurm. Indes: indem die Dinge sich ihm verweigern unter der Rücksicht, gemäß der sie uns nützlich sind — leisten sie ihm andererseits wie spielend ihre Dienste, da er sie auf vielfältigste Weise verwenden kann und er ihnen im Augenblick nur grad das abverlangt, was er unmittelbar braucht. Die Gaslampe in «Policeman» ist so plötzlich die Glockenhaube, unter der der Schrecken des Quartiers betäubt wird. Ein wenig später hält der kleine gußeiserne Ofen dafür her, denselben niederzuschlagen (indes der Prügelriemen, der doch eigentlich zu solchem Zwecke dient, ihm nur ein leichtes Ohrensausen beibringen konnte). In «Charlot s'évade» (The adventurer) verwandelt ihn ein Lichtschirm in einen Leuchterstock und verbirgt ihn so den Polizisten. In «Idylle aux champs» (Sunnyside) dienen ein Hemd als Tischtuch und dessen Ärmel als Servietten usw. Es scheint, die Gegenstände wollten Charlot außerhalb der Zweckbestimmung, die ihnen die Gesellschaft gegeben hat, helfen. Das schönste Beispiel dieser Diskrepanz ist der berühmte Brötchentanz in «Goldrush», in dem die Verschwörung zwischen Charlot und den Dingen sich zum unbeschwertesten Spiel gestaltete.

Wenden wir uns einem anderen charakteristischen «gag» zu. In «Charlot s'évade» (The adventurer) glaubt Charlot sich der verfolgenden Wächter entledigen zu können, indem er sie von der Höhe eines Steilhanges aus mit Steinen bombardiert; und wirklich liegen schließlich die Verfolger bewußtlos im Sande. Aber statt nun aus dieser Lage Nutzen zu ziehen und einen Vorsprung zu gewinnen, amüsiert sich Charlot, sein Werk weiterzuführen, indem er mit kleinen Kieseln auf die Daliegenden zielt. Er merkt nicht, daß einer ihrer Kollegen von hinten herantritt und ihn beobachtet. Wie er wieder ein Steinchen auflesen will, rührt er mit seiner Hand an dessen Schuh. Bewundern Sie seine Reaktion: er versucht nicht zu fliehen (es wäre offensichtlich ein aussichtsloses Beginnen), noch ergibt er sich, im Bewußtsein seiner verzweifelten Lage, dem Gefangenenwächter — er bedeckt den unheilverkündenden Fuß mit ein wenig Sand. Sie lachen — und Ihr Nachbar auch. Alle Zuschauer lachen zuerst spontan auf die gleiche Weise. Ich selbst habe diesen «gag» zwanzigmal «gehört» — und zwar in sehr verschiedenen Kinos. Wenn das Publikum, oder doch ein Teil davon, aus Intellektuellen bestand (z. B. aus Studenten), folgte diesem ersten Lachen regelmäßig ein zweites von anderer Art. Es handelte sich nicht mehr um diesen spontanen Ausbruch, sondern um viele kleine Echos, die vom Geist der Zuschauer zurückgeworfen wurden wie von den Wänden einer unsichtbaren Tiefe. Man nimmt sie nicht immer wahr, diese Echos, einmal, weil sie durch die Zusammensetzung des Publikums bedingt sind, vor allem aber, weil Charlots Bildintuition oft von solch frappanter Kürze ist, daß sie dem Zuschauer nur eben die Zeit läßt, sie aufzunehmen. Kein nachfolgender toter Punkt in der Erzählung erlaubt eine Reflexion «an Ort und Stelle». Wir haben hier das Gegenteil der Technik, wie sie dem Theater durch das Lachen im Saale auferlegt wird. Charlot ist zwar durch die Schule der «music-hall» gegangen, aber er hat deren Komik geläutert, indem er jeder Konzession an das Publikum entsagte. Seine Forderung auf Einfachheit und Durchschlags-

kraft treibt ihn zu so knapp wie nur möglicher Wesentlichkeit des gag. Sobald er im Bilde steht, muß er nach dem Willen seines Schöpfers auch schon abtreten. Die Technik des gag bei Charlot würde allein eine Untersuchung verdienen, die wir aber hier nicht unternehmen können. Es mag genügen, darauf hinzuweisen, daß sie eine Art oberster Vollendung, die vollkommenste Dichte des Stils erreicht. Es ist absurd, wenn Charlot gelegentlich als genialer Clown hingestellt wird. Wenn es keinen Film gegeben hätte: ja, dann wäre Charlot wohl sicher ein Clown-Genie geworden, aber der Film hat ihm die Möglichkeit gegeben, die Komik des Zirkus und des Variété auf das höchste ästhetische Niveau zu heben. Charlot brauchte die Möglichkeiten des Films, um die Komik von den Ketten des Raumes und der Zeit, wie sie durch Bühne und Arena unweigerlich gegeben sind, zu befreien. Dank der Kamera konnte die Entfaltung eines komischen Einfalls von Anfang bis Ende mit der größten Klarheit gezeigt werden. So war es nicht mehr nötig, ihn zu übertreiben, damit die ganze Zuschauerschaft ihn verstehe, man konnte ihn im Gegenteil aufs äußerste nüancieren, seinen Mechanismus feilen und verfeinern, um so einen präzisen Apparat zu bekommen, der unmittelbar auf den leisesten Wink hin ansprang.

Es ist übrigens bezeichnend, daß man sich die besten Filme Chaplins beliebig oft wieder ansehen kann, ohne daß das Vergnügen geringer würde — im Gegenteil. Ohne Zweifel kommt dies daher, daß der Reiz, den gewisse gags verursachen, in seiner Tiefe unausschöpflich ist — vor allem aber, daß die Form der Komik und der ästhetischen Werte ganz wesentlich vom Überraschungsmoment unabhängig sind. Jenes Moment, ausgeschöpft bei der ersten Begegnung mit dem betreffenden Film, läßt vielmehr Raum für ein viel tieferes Vergnügen: Erwartung und Wiedererkennen einer (künstlerischen) Vollendung.

Ohne Kommentar

«Ein Film, der den ganzen Zauber der bayrischen Landschaft in herrlichen Farben eingefangen hat und in glücklicher Weise Lachen und Weinen miteinander vereint.»

(Aus dem Werbe-Vorspann eines Heimatfilmes)

Kurzbesprechungen

II. Für alle

Buster Keaton story (Mann, der niemals lachte, Der). Regie: S. Sheldon, 1957; Verleih: Starfilm; englisch. Ruhm und Tragik des Mimen der Stummfilmzeit in einer, wenn auch nicht künstlerisch vollendeten, so doch vom Menschlichen her interessierenden Verfilmung. (II)

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Badlanders (Geraubtes Gold). Regie: Delmer Daves, 1958; Verleih: MGM; englisch. Faustrechtssituation im Goldgebiet von Arizona: ein unschuldig Verurteilter verschafft sich sein Recht durch Einbruch in ein Goldbergwerk. Handfeste Unterhaltung, mit Sinn für Humor. (II—III)

Diritto di nascere, II (Recht zu leben, Das). Regie: Z. G. Urquiza, 1957; Verleih: Victor; italienisch. Gutgemeintes mexikanisches Sozialdrama um ein illegitimes Kind. Die Grundaussage, das einmal empfangene Leben sei etwas Großes und Heiliges, erfährt allerdings in der kolportagehaften Story und Gestaltung wenig Hilfe. (II—III) Cfr. Bespr. Nr. 10, 1959.