

# DER FILMKRITIKER VON MORGEN

von RUDOLF ARNHEIM

Es hat lange gedauert, bis die Filmkritik aufhörte, ein Nebenamt der Lokalreporter, der Theater- und Buchkritiker zu sein. Es fehlte beim Zeitungsverleger die Vorstellung, dass es sich hier um etwas anderes handeln könne als um eine redaktionelle Gegengabe für die Insetrate der Kinoaer. Als dann endlich die Filmkritik mit eigenen, eben filmmässigen Begriffen arbeitete, auf ein gutes geistiges Niveau und an einen Platz im Blatt gelangt war, der dem der Theater- und der Kunstkritik entsprach, da begann die Filmkunst nach rascher Blüte schon wieder zu welken, und heute ist der Hauptfehler des Filmkritikers gerade der, dass er Filme auf die gleiche Weise beurteilt, wie seine Kollegen die Bilder, die Romane, die Theaterstücke.

Es ist wahr, dass auch in jenen etwa fünfzehn Jahren, während derer sich die Entwicklung der Filmkunst vollzog, nur ganz selten einmal ein wirklich reines Kunstwerk, und sei es auch nur der Absicht nach, entstand, aber der Filmkritiker hätte damals die Möglichkeit gehabt, einen derart seltenen, derart aufregenden Prozess in seinen einzelnen Stufen zu beobachten, aufzuzeichnen und zu kommentieren, dass ihn seine Kollegen darum hätten beneiden müssen, wenn schon auf ihren eigenen Gebieten eine alte Kunsttradition für Werke von reinerem Wollem und höherem Niveau sorgte. Hier nämlich entstand eine Kunst-

form! Hier wurden einem zunächst rein mechanischen Abbildungsverfahren allmählich Mittel abgewonnen, die es gestatteten, die Wirklichkeit künstlerisch zu charakterisieren. Und dieses erstmalige Experiment war für die Ästhetik so kostbar, dass darauf, mindestens zunächst einmal, viel mehr ankam, als auf die für die endgültige Beurteilung des Phänomens ausschlaggebende Tatsache, bis zu welcher Höhe sich die neue Kunst werde entwickeln lassen (wie uns denn die Frage, ob der Film Kunst sei oder nicht, falsch gestellt und zu ersetzen scheint durch diejenige, bis zu welchem Grade er Kunst sein könne).

Präsentierte sich also, wie gesagt, nur ganz selten einmal ein dem Gelingen und dem Wollen nach reines Kunstwerk, so bedeutete damals doch fast jeder neue Film in irgend einem Drehbuchmotiv, irgend einer Einstellung, einem Beleuchtungseffekt eine Etappe in der Ausbildung der neuen, optischen Sprache, und dies zu konstatieren, hätte damals die Aufgabe des Filmkritikers sein sollen.

Aber die Filmkritik war dazu im grossen Ganzen nicht reif, und so ging die Gelegenheit ziemlich ungenutzt vorüber.

Künstlerische Gestaltung ist nicht Luxus, ist nicht Schmuck oder Zugabe sondern dient dazu, das Thema, die Handlung auszudrücken, und so hatten sich im Film die künstlerischen Mittel unter dem — durch das Fehlen des

Wortes verursachten — Zwang entwickelt, die Handlung, die Figurencharaktere, das Milieu optisch klarzumachen. Man war so zu einer besonderen, stummen Pantomimik, zur Umsetzung « innerer » in sichtbare Handlungsmotive, zu den Gestaltungsmitteln der Filmkamera und zur Montage gelangt. Mit dem Sprechfilm verschwand die Notwendigkeit zur Verwendung aller dieser Mittel.

Ja, nicht nur die Notwendigkeit, sondern bis zu einem hohen Grade auch die Möglichkeit. Zwar bot sich nun rein äusserlich-praktisch ein bequemeres, unmittelbareres Mittel, über Vorgang, Charakter und Milieu zu berichten, — aber Wort und Bild waren jedes für sich so umfassende Darstellungsmittel, dass sie einander bei gleichzeitiger Anwendung künstlerisch nicht ergänzen sondern nur beeinträchtigen, verstümmeln konnten.

Die sich daraus ergebende Entwicklung — der Verfall der filmkünstlerischen Ausdrucksmittel — ist heute noch nicht abgeschlossen. Auch sie ist ästhetisch recht interessant und verdiente daher grössere Aufmerksamkeit der Filmkritiker. Es wäre zu belegen, wie sich unter dem Einfluss des Dialogs die Einstellungen entwerten, die Einzelszenen verlängern und damit auch die Montage verfällt; wie die Fahraufnahme überhand nimmt, der Schauspieler den Bildraum erobert, die äussere Handlung zugunsten der gesprochenen verkümmert. Was der Tonfilm begonnen, werden der farbige, der plastische, der Grossformatfilm und die « direkte Übertragung » realer Szenen durch das Fernsehen vollenden.

Leider legt die Mehrzahl der Kritiker sich von dieser Sachlage keine Rechenschaft ab. Man sieht, dass die Filme künstlerisch unergiebig sind, sieht aber nicht, dass das so sein muss. Man schiebt die Schuld auf den einzelnen Produzenten oder Regisseur, so als ob es auch gute Sprechfilme geben könnte.

Es wird eine Aufgabe des Filmkritikers von morgen — vielleicht wird er auch « Fernsehkritiker » heissen — sein, die lächerliche Figur aus der Welt zu schaffen, die der normale Filmkritiker und Filmtheoretiker heute macht: der lebt vom Glanze seiner Erinnerungen wie die siebzigjährigen Ex-Hofschauspielerinnen, kramt in vergilbten Fotografien wie diese, spricht von Namen, die längst verschollen sind. Er diskutiert mit seinesgleichen Filme, die seit zehn oder mehr Jahren niemand mehr hat sehen können und über die sich daher alles und nichts sagen lässt, argumentiert über Montage wie die Scholastiker über das Dasein Gottes und glaubt, dass es das alles heute noch geben könne. Er sitzt des Abends mit andächtiger Aufmerksamkeit als kritischer Kunstfreund im Kino, als lebten wir noch in den Zeiten der Griffith, Stroheim, Murnau und Eisenstein. Er glaubt, schlechte Filme zu sehen, statt zu begreifen, dass das, was er sieht, gar nicht mehr Film ist.

Alle jene theoretischen Studien wären grossartig, wenn man sie bewusst als historische oder rein theoretische Untersuchungen betriebe. Sie sind lächerlich, sobald man sie, wie allgemein geschieht, der heutigen Filmproduktion als Rezept vorsetzt. Wir wissen sehr wohl, dass noch manchmal — und das wird auch morgen noch so sein — unter den Händen eines Avantgardisten, Schmalfilmamateurs, Dokumentenjähgers ein wirklicher Film entsteht, aber die Arbeit eines Kritikers, kann ja nicht solche Ausnahmefälle, sondern muss die breite Tagesproduktion betreffen, und diese kann einer ästhetischen Kritik nur dann unterzogen werden, wenn sie — sei sie nun schlecht oder gut — prinzipiell in den Bezirk der Ästhetik fällt, d. h. die Möglichkeit hat, Kunstwerke zu schaffen. Früher waren die guten Filme nur der Qualität nach von den durchschnittlichen verschieden; heute sind sie Aussenseiter, Über-

bleibsel, Dinge grundsätzlich anderer Natur als das, was normalerweise durch die Kinos geht.

So mancher Kritiker flüchtet sich heute, da er ja nun einmal schreiben muss, in die Ironie, begnügt sich mit mehr oder weniger guten Witzen und mit detaillierter Schauspielerkritik. Gibt es garnichts Besseres für ihn zu tun? Zweifellos ja. Der Filmkritiker sollte sich heute nachdrücklich auf seine zweite grosse Aufgabe besinnen, eine Aufgabe, die ihm schon immer gestellt war, für deren Vernachlässigung aber früher allenfalls als Entschuldigung gelten konnte, dass die ästhetische Kritik viel Platz und Interesse beanspruchen durfte. Wir meinen die Charakterisierung des Films als Wirtschaftsprodukt und als Ausdruck politisch-moralischer Anschauungen.

Filme werden von Fabrikanten als eine Ware fabriziert, die möglichst viel mehr Geld einbringen soll, als sie gekostet hat, d. h. so gehalten sein soll, dass möglichst viele sie abnehmen. Nichtsdestoweniger gab es zumal früher immer wieder Fälle, in denen der Fabrikant dem von ihm beauftragten Künstler eine gewisse Freiheit in Stoffwahl und Ausführung liess, in der Hoffnung, dass der Film deswegen oder trotzdem finanziellen Erfolg bringen werde. Aber jede wirtschaftliche Organisation hat das Bestreben, sich zu vervollkommen, unkontrollierte Faktoren auszuschalten, und so hat die Filmproduktion inzwischen den Künstler immer mehr zum blossen Ausführungsorgan für das gemacht, was der « producer » ihm, auf Grund eines raffinierten Gefühls für « das, was gefällt », herzustellen aufgibt. Wir denken dabei an den ausgeprägtesten Typ der heutigen kommerziellen Filmproduktion, vor allem an die amerikanische, und sehen dabei zunächst von denjenigen Fällen ab, in denen autoritäre Stellen, Regierungen, Organisationen, usw. der kaufmännischen Initiative eine andre entge-

genzustellen suchen. In der industrialisierten Produktion ist es für einen Film heute bei weitem bezeichnender, von welcher Firma als von welchem Regisseur er gemacht ist. Die neuen Regisseure sind immer weniger voneinander zu unterscheiden, und die neuen Schauspieler auch.

Der normale Filmkritiker von heute kennt diesen Tatbestand in der Theorie sehr wohl, aber in der Praxis treibt er Stilkritik an George Cukor und vertieft sich in die psychologischen Eigenarten von Joan Crawford, ohne sich klarzumachen, dass diese Gestalten, selbst wenn ihnen der Anlage nach etwas von künstlerischer Eigenart gegeben sein sollte, zumindest in der praktischen Betätigung zu gänzlicher Unselbständigkeit verdammt sind. Man wirft dem Regisseur vor, er habe in « seinem » Drehbuch das Charakteristische des Milieus nicht herausgearbeitet und hält das Zusammenreffen eines bestimmten Regisseurs mit einem bestimmten Schauspieler für ein künstlerisch motiviertes Ereignis, dessen Gründe untersucht und beurteilt werden müssten. In einem neulich in diesen Blättern erschienenen Aufsatz, der im übrigen durchaus auch Andeutungen der wirklichen Kausalzusammenhänge enthielt, wurde nichtsdestoweniger dem Regisseur Mamoulian vorgeworfen, dass er sich der « ungeschuldigen Eitelkeit » der Greta Garbo unterworfen habe. Etwa gleichzeitig erschien in einer deutschen Zeitung ein Interview, in dem Greta Garbo sagte: « Ob ich mit dem Christina-Film zufrieden bin? Nein, gar nicht: wie können Sie so etwas glauben? Wenn ich zu bestimmen gehabt hätte, wäre er ganz anders geworden. Doch was man sich selbst wünscht, das wird ja nie verwirklicht. Die Rolle, von der ich geträumt habe, werde ich niemals spielen ». Es geht uns hier nicht um eine Verteidigung der Garbo, sondern um die Tatsache, dass ein solcher Film von Regisseur und Schauspielerin,

ob sie nun einverstanden und begeistert waren oder abgestossen und vergewaltigt, nur so gemacht werden durfte, wie er gemacht worden ist! Man kann einem Künstler allenfalls im allgemeinen vorwerfen, dass er sich solchen Produktionsmethoden verschreibe. Einen Film aber dann als das freie Werk von Künstlern zu beurteilen wie einen Roman oder ein Gemälde — während heutzutage auch eine Königin unter den Schauspielerinnen noch nicht einmal darüber bestimmen darf, in welchem Winkel ihr die Augenbrauen gezogen werden — verschleiert in schädlicher Weise den wirklichen Tatbestand.

Ähnlich unzureichend ist z. B. die heute verbreitete Art, historische Filme zu kritisieren. Man stellt die Abweichungen vom historischen Tatbestand fest und beurteilt nun den Manuskriptautor oder den Regisseur oder den Produzenten in einem Sinne, als habe er die Quellen nicht richtig studiert oder sei aus reiner Laune, aus Unverstand, aus Mangel an Objektivität oder aber auch im Dienste einer bestimmten künstlerischen oder wissenschaftlichen Idee von der Wahrheit abgegangen, genau so wie man den Autor eines historischen Romans oder Dramas oder eines wissenschaftlichen Geschichtswerkes kritisieren würde. In Wirklichkeit kennt der, von Fachleuten beratene und mit prächtigen Archiven vershene Produzent den geschichtlichen Tatbestand wahrscheinlich besser als der Kritiker und denkt garnicht daran, in der Gestaltung des Films seine Launen, seinen Unverstand, seine persönliche Auffassung auszutoben. Eine Fabrik ist kein Platz für solche Passionen. Jede Veränderung der Historie ist vielmehr — genau so wie jede Veränderung eines zu verfilmenden Romans oder Theaterstückes — eine scharf auskalkulierte, wirtschaftliche Massnahme, dazu bestimmt, den Film für das Publikum sympathischer, anziehender, spannender,

prächtiger, aufregender zu machen. In diesen Filmen ist viel weniger Willkür als in den Werken so manches Künstlers oder Wissenschaftlers. Sie werden nach erprobten Regeln zubereitet, und von den Grundzügen der Handlung bis zu den Handbewegungen des Helden dient alles dem gleichen Zweck.

Solange der Kritiker das nicht weiss oder nicht sagt, ist seine Kritik wertlos. Sie ist wertlos, solange er an Einzelpersonen und in Einzelfällen Lob und Tadel austeilte, ohne dabei zu begreifen, dass Filme auf Grund allgemeiner Gesetze so ausfallen, wie sie sind.

Erstes Gesetz: Der Sprechfilm als Darstellungsmittel schliesst künstlerische Gestaltung aus.

Zweites Gesetz: Der Film wird als eine Ware derart hergestellt, dass sie sich möglichst gut verkaufen lässt.

Drittes Gesetz: Der Film ist nicht so sehr Ausdruck von Einzelmeinungen, als vielmehr Ausdruck allgemeiner politischer und moralischer Anschauungen.

Zum dritten Punkt ist zu sagen, dass in denjenigen Ländern, die im Sinne einer bestimmten Weltanschauung gelenkt werden, die Regierungen heute in äusserst nützlicher Weise auf den politischmoralischen Gehalt des Films hinweisen. Leider hilft ihnen der Filmkritiker dabei noch nicht ausreichend. Er sieht z. B. nicht, dass ein amerikanischer Durchschnittsfilm, der ihm nur künstlerisch belanglos und albern scheint, äusserst interessant wird, sobald man ihn als charakteristisch für das ansieht, was dem Volk drüben schmeckt. Ob ein Film nun vom Produzenten auf die Volkspsyche abgestimmt, oder ob er unter dem Einfluss einer politischen Instanz als Propaganda- und Erziehungsmittel benutzt wird — immer muss es, heute wie morgen, die Aufgabe des Filmkritikers sein, diesen Gehalt zu analysieren

und, positiv oder negativ, zu bewerten.

Der Film ist eins der charakteristischsten Ausdrucksmittel und eins der wirksamsten Beeinflussungsmittel unserer Zeit. In ihm wirken nicht Einzelmenschen, sondern Völker, Klassen, Staatsformen. Der Filmkritiker von

morgen wird dem Rechnung tragen müssen. Der von heute tut leider allzu häufig noch so, als sei das Kino ein kleines Luxustheater, in dem ein paar eigenwillige Künstler ein paar Kunstfreunden vorspielen. Dieser Kritiker von heute ist leider von gestern.

---