

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 17 (1965)
Heft: 23

Rubrik: Wer hat recht?

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DER STANDORT

UM DIE SPANNUNG IN ITALIEN

Wir haben über den Sturm berichtet, der sich um Fellini und das Festival von Venedig erhob, nachdem Fellini respektive seine Techniker seinen neuesten Film "Giulietta degli spiriti" nicht rechtzeitig fertigzustellen vermochte. (Er ist auch jetzt noch nicht ganz vorführbereit). In der Folge wurden zwei hervorragende Männer, die wie gemacht waren, einander zu verstehen, zu Feinden, die sich öffentlich angriffen: Fellini und der Direktor des Festivals von Venedig, Chiarini.

Wir sind gebeten worden, zum bessern Verständnis der Sache Einiges über Chiarini und seine Ansichten zu berichten. Das ist insofern nicht leicht, weil Chiarini neben seiner Tätigkeit als Filmkritiker ein ausgesprochener Film-Theoretiker ist, der seine Auffassungen in sehr abstrakt gehaltenen Schriften niedergelegt hat. Zwar hat er auch Regie geführt, aber wenn seine Filme auch Anklang fanden, so liegt seine Bedeutung doch nicht auf praktischem Gebiet, sondern in der Theorie, wo er eine konsequent künstlerische Auffassung vertreten hat.

Geboren 1900 in Rom, geistig in der Atmosphäre Leopardis und Gentiles beheimatet, trat er 1935 erstmals mit einer Broschüre über den Film vor die Öffentlichkeit, nachdem er sich vorher einige Jahre als Filmkritiker betätigt hatte. 1941 fasste er dann seine Auffassungen in dem Buch "Fünf Kapitel über den Film" zusammen, das in einem ziemlich polemischen Ton gehalten ist, wie er überhaupt immer die öffentliche Polemik temperamentvoll geliebt hat.

Er verweist darin schon zu Anfang darauf, dass er von einer "rigorosen ästhetischen Auffassung des Films" ausgehe, und in der Tat hat es für ihn, auch als Praktiker, nie etwas anderes gegeben. Schon zu Beginn denunziert er die "Missverständnisse und Vorurteile über den Film", die nach seiner Auffassung in der Welt herrschen. Das ganze Buch hindurch kommt er bis zum Schluss immer wieder auf solche "Irrtümer" zu sprechen. Fast wie eine Fahne trägt er seine Ueberzeugung schon zu Beginn voran: "Der Film ist zu sehr vollgestopft mit praktischen, kommerziellen, industriellen, organisatorischen, technischen Problemen, unter denen das allein wahre Problem, das künstlerische, verraten und erstickt wird. Und doch ist in ihm die Lösung der andern enthalten, und die sogenannte Utopie der reinen Aestheten ist die einzig praktisch mögliche Form, unter der der Film betrachtet werden darf." Natürlich konnte ihm der ganze wirtschaftliche Komplex des Films nicht entgehen, aber er fand dafür die kurze Definition: "Der Film ist eine Kunst, das Kino eine Industrie".

Er vertritt dann drei Aspekte des Films: den technischen, der es mit den Mitteln zu tun hat, mit denen der Filmkünstler sein Werk schaffen muss samt den dazu gehörenden Gehilfen, und die möglichst vollkommen sein müssen. Dann den künstlerischen Aspekt, der einen Film als Kunstwerk betrachtet und nicht als Industrieprodukt. Hier können nur die Gesetze der Kunstbetrachtung angewandt werden wie sie für alle Kunstwerke der Welt gelten. Und drittens erblickt er den Film noch unter einem kommerziell-industriellen Aspekt: wenn er fertiggestellt ist und damit automatisch auch eine Ware wird, welche die kinematographische Industrie ausbeutet. "Es gibt also beim Film Künstler und Manager, genau gleich, wie es auch beim Buch Autoren und Verleger gibt.

Die Welt der beiden ist allerdings grundverschieden. Künstlerische Tätigkeit ist ausgesprochen individualistisch, persönlich, differenzierend. Die wirtschaftlich-industrielle ist jedoch uniform, Standardisierung und Typisierung. "Das künstlerische Verständnis geht darauf aus, einen Film vom andern zu differenzieren, zu unterscheiden, aber das industrielle will ihn im Gegenteil uniformieren, einheitlich machen". Und hier sieht Chiarini das Hauptproblem des Films überhaupt, auch sein Uebel: die Konfusion der drei Seiten des Films führt die Industrie dazu, sich kurzerhand mit der künstlerischen Arbeit zu identifizieren, die auf diese Weise zerstört oder doch niedergedrückt wird. "Dem Künstler wird vom Industriellen die Freiheit geraubt, indem er in die schöpferische Arbeit eingreift und denkt, dass ein Film, auch in seinem Inhalt, wie ein Auto fabriziert werden könne".

Dem Einwand, dass diese Freiheit eben nicht zugänglich sei, weil bei jedem Film grosse Kapitalien auf dem Spiel stehen, und der Künstler sich nicht um kommerzielle Ueberlegungen kümmern, begegnet Chiarini durch Präzisierung der Funktion des Produzenten. Dieser hat ungefähr die gleiche Aufgabe wie ein Verleger: er soll das künstlerisch Notwendige eines Films mit allen finanziellen Kräften unterstützen, also nicht etwa nur den Regisseur, sondern auch die andern künstlerisch Mitwirkenden.

Ueber diese Künstler, besonders mit seiner Auffassung des Schauspielers, ist Chiarini in der Folge mit andern Filmtheoretikern in Streit geraten, besonders mit Umberto Barbaro, der seinen Grund in einer verschiedenen Auffassung des Unterschiedes zwischen Theater und Film hat. Wir können hier nicht weiter darauf eintreten. Für Chiarini hat die Montage des Films entscheidende Bedeutung, wofür es beim Theater nichts Ähnliches gibt. "Bei der Montage kommen die visuellen und die tönenden Elemente des Films zusammen in ihrem ganzen ursprünglichen Dynamismus, hier wird das motorisch - visuelle - tönende Bild des Films geschaffen. Die Montage ist das wahre Ausdrucksmittel des Films, durch welches die Wirklichkeit sichtbar wird." Eine filmische Vision lässt sich nur durch Montage gestalten, welche wichtiger als alle andern Mittel,

photographische Einstellung, Ton usw. ist."

Chiarini müsste nicht der reine Aesthet sein, wenn er schliesslich nicht die Moral eines Filmes mit dessen Schönheit identifizierte. Jeder künstlerisch wertvolle Film ist nach ihm auch moralisch. Unmoralisch ist danach nur, was gleichzeitig auch unästhetisch ist. Dass es unmoralische Werke gibt, die gleichzeitig künstlerisch bedeutsam sind, etwa in der naturalistischen Literatur, hat er in vielen Polemiken und Diskussionen stets bestritten.

Chiarini wünscht vor allem einen "filmischen Film", worunter er einen Film versteht, "der sich seiner spezifischen Ausdrucksmittel bedient und weder Malerei, schöne Photographie, Literatur noch etwas anderes ist". Selber hat er seine Ueberzeugung nicht derart in die Praxis umzusetzen verstanden, dass etwas Neues dadurch entstanden wäre; seine Filme, etwa der "Pakt mit dem Teufel" 1949 stechen nicht durch Originalität hervor. Aber er hat als Theoretiker in Italien sehr klärend gewirkt und wesentlich am Aufbau der italienischen Filmproduktion und ihrer Weltgestaltung mitgewirkt. Auch das Festival von Venedig hat seine rigorosen, künstlerischen Auffassungen zu spüren bekommen, allerdings weniger hinsichtlich der Auswahl der Filme - hier ist auch er der Gefangene vieler politischer, finanzieller und sozialer Rücksichten - als durch die Art seiner Durchführung, indem er mit vielem überflüssigem Firlefanz, gesellschaftlichen Schnörkeln, Starkult usw. abgefahren ist. Methodisch ist er von Anfang an darauf ausgegangen, das Festival auf das Wesentliche zu konzentrieren, auf die Darbietung wertvoller Filme oder doch auf die Heranziehung hervorragender Regisseure in möglichst grosser Zahl. Wenn es um den wertvollen Film und um die Verdrängung des minderwertigen zu tun ist, der wird solche Bestrebungen, auch wenn sie wie alles Menschliche Misserfolge und Versager im Gefolge haben, nur begrüssen können.

WER HAT RECHT?

Am französischen Fernsehen ist kürzlich Max Ophüls, der in Paris tätig gewesen und auch dort verstorbene Wiener, gefeiert worden. Er ist einer der wenigen Regisseure, der nicht nur für Theater und Film, sondern auch für Fernsehen und Radio gearbeitet hat. Den Letztern hat er sogar besonders geliebt, weil er der Ansicht war, dass er Möglichkeiten eröffne, die sowohl dem Theater als dem Film verschlossen blieben.

Er gehörte jedenfalls zu jenen Fachleuten, welche die Massenmedien von Grund auf gekannt haben. Besonders interessierte er sich selbstverständlich für das Verhältnis zwischen Fernsehen und Film. Er hatte nämlich festgestellt, dass gewisse Filme sich auf dem Fernsehschirm verbesserten, auf diesem besser herauskamen als auf der grossen Leinwand, was ihn reizte. Es war ihm dies nämlich selbst begegnet mit seinem in Amerika gedrehten Film "Brief einer Unbekannten". Der Film hatte in den Kinos nur schwache Kassen gemacht, (in Europa etwas Bessere), war dagegen auf den Fernsehketten Amerikas zu einem grossen Erfolg geworden.

Woran lag das? War der Film von den Kinos zu wenig oder falsch angekündigt worden, hatte die Reklame für ihn versagt? Oder beruhte es etwa darauf, dass das Kinopublikum sich vom Fernsehpublikum wesentlich unterscheidet, dass gewisse Filme vom erstern besser verstanden werden, während das Letztere andere vorzieht?

Noch kurz vor seinem Tode hat Ophüls seine Ansicht einem Mitarbeiter der "Cahiers du Cinéma" mitgeteilt. "Das Phänomen ist interessant", meinte er. "Die Leute, die ins Kino treten, sind noch mit ihrem Wagen beschäftigt, den sie eben nach vielen vergeblichen Runden auf der Suche nach einem Parkplatz parkiert haben. Oder sie kommen aus ihren Büros, noch den Kopf voll von Problemen und Schwierigkeiten, wobei sie von dem stürmischen Betrieb auf den Strassen und Plätzen noch verfolgt werden. Diese setzt sich dann noch fort in der Wochenschau auf der Leinwand. Es ist da leicht möglich, dass sie nicht genügend für einen Film entspannt sind, der vom Zuschauer Konzentration verlangt. Bei sich zuhause aber, in seinem Lehnstuhl, nach einem guten Essen, im schattigen Zimmer, ist diese Konzentration ohne weiteres möglich, man wird zum Komplizen des Films. Das muss dazu führen, die Zukunft des Fernsehens in einem sehr optimistischen Licht zu sehen".

Ophüls ist mit diesen Argumenten allerdings auf heftigen Widerstand bei den Filmleuten gestossen. Alexander Astruc glaubt im Gegenteil, dass das Fernsehen nicht die notwendigen Bedingungen zur innern Sammlung biete. Der Lärm des Geschirrabwaschens, das Telefon, die lärmenden Kinder schadenet einer konzentrierten Betrachtung des Fernsehfilms.

Es ist schwer zu sagen, wer hier Recht hat. Sicher ist, dass gewisse Filme aus bisher nicht abgeklärten Gründen im Fernsehen einen viel grössern Erfolg haben als in den Kinos. Eine wirklich objektive Untersuchung darüber fehlt noch. Es wäre wohl zuerst einmal festzustellen, welcher Art diese im Fernsehen erfolgreichen Kinofilme sind, welche Eigenschaften ihnen gemeinsam sind, um zu neuen Einsichten zu gelangen.