

nur in dem Maße Einfluß haben, wie sie mit Realismus die soziologischen Erfordernisse der siebten Kunst begreift.«

Es ist Bazin selbst, der die *Kritik, die in die Tiefe geht*, in die Praxis umsetzt. Diejenigen, die eine komplette Sammlung der zwanzig Nummern der *Revue du cinéma* besitzen, werden bemerkt haben, daß es in Nr. 9 [Januar 1948] erstmals richtig zur Sache geht, und zwar mit Bazins erstem Beitrag »Der Mythos von MONSIEUR VERDOUX«. Wenn ein Film ihn verwirrt oder begeistert, kommt Bazin zweimal, dreimal auf ihn zurück und zögert nicht, sein eigenes Urteil immer wieder in Frage zu stellen.

In der Tat lassen sich einige Filme schon ab dem ersten Sehen lieben, denn sie verarbeiten auf gelungene Weise Elemente, die uns bekannt waren, sich hier aber harmonischer aufeinander abgestimmt finden als jemals zuvor, so daß wir zuerst bewegt und dann erst erstaunt sind. Der schöne mittellange Film von Renoir, *UNE PARTIE DE CAMPAGNE* (EINE LANDPARTIE), entspricht dieser Definition. Andere Filme – und die sind weder weniger gut noch besser – verarbeiten neue Elemente oder bekannte, neu aufeinander abgestimmte Elemente, und in den Fällen sind wir überrascht und erst dann berührt. Diese Definition trifft auf einen anderen Renoir-Film zu, *THE DIARY OF A CHAMBERMAID* (TAGEBUCH EINER KAMMERZOFE), ein Film, der Bazin Gelegenheit gibt, Kritik mit Selbstkritik zu mischen.

Wer außer Bazin besaß den Mut – nicht einmal, sondern zehnmal –, auf seine ersten Urteile zurückzukommen und diese nicht nur aus einer veränderten Stimmung heraus neu zu überdenken, sondern zugunsten einer tiefergehenden Analyse? Am 15. Juni 1948 schreibt Bazin, den *THE DIARY OF A CHAMBERMAID* seines Lieblingsregisseurs Jean Renoir konsterniert hat, in *L'Écran français*: »Renoir hat sich enorme, lächerliche Mühe gegeben, um rund um seine Helden eine französische Welt aufzubauen, in der sie leben und sterben. Aber man spürt die Scheinwerfer auf Burgess Merediths Rosensträuchern, der ganze Film badet in diesem Aquariumlicht, das typisch ist für Hollywood-Studiofilme, und alles, die Schauspieler inbegriffen, wirkt wie arrangierte Papierblumen in einer Vase.« Einige Jahre später sieht Bazin *THE DIARY OF A CHAMBERMAID* erneut, und er ist verblüfft. Er schreibt einen neuen Text und bezieht sich

pflichtbewußt auf seinen ersten Artikel: »Aus einer etwas krankhaften Neugier heraus habe ich einmal nachgelesen, was ich in *L'Écran français* geschrieben hatte ... « Er fährt fort und kommentiert seine erneute Sichtung: »Dann begann die Projektion von *THE DIARY OF A CHAMBERMAID*, und tatsächlich reichte schon der penible Eindruck der ersten Minuten, um meinen Irrtum endlich zu erkennen und zu begreifen, wie absurd es war, diesem Film einen verfehlten Realismus vorzuwerfen, obwohl es doch der traumhafteste und bewußt imaginärste in Renoirs ganzem Werk ist ... Was dieses Aquariumlicht betrifft, das mich so heftig schockierte, so war es natürlich immer noch da, aber diesmal erschien es mir wie das Licht einer inneren Hölle, wie eine Art irdener Phosphoreszenz, ähnlich jener, die sich Jules Verne einfallen ließ, um seinen Reisenden zum Mittelpunkt der Erde Licht zu spenden... Dies ist vielleicht das erste Mal, daß uns im Werk Jean Renoirs nicht mehr das Theater, sondern die Theaterhaftigkeit im Reinzustand begegnet.«

Diese Konfrontation zweier Artikel, von Bazin selbst so gewünscht, macht uns zu Zeugen nicht etwa einer dramatischen Revision, sondern einer begeisterten und stimulierenden Vertiefung. Das beweist nicht nur die Integrität Bazins, sondern auch die Qualität seiner Perzeption, denn wenn man den Irrtum des ersten Urteils beiseite läßt, ist die Beschreibung des Renoir-Films in der negativen Besprechung sicher derjenigen überlegen, die meine Freunde von den *Cahiers* und ich als bedingungslose Bewunderer Renoirs hätten liefern können. Man sieht, daß ich nicht weit davon entfernt bin, auf Bazin eine Kritiker-Autoretheorie anzuwenden, die sich etwa so zusammenfassen ließe: Ein negativer Artikel von Bazin beschrieb einen Film besser als ein lobender Artikel von einem von uns.

Bazin begriff, daß das Kino zu gegebener Zeit zu einem den höheren Kunstformen ebenbürtigen Kulturphänomen werden würde, ohne in dessen populäre Essenz oder seinen Status als wichtige Unterhaltungsform einzubüßen. In den wirren Jahren unmittelbar nach dem Kriege war dies in keiner Weise selbstverständlich.

Das zitierte »Aquariumlicht« ist von entscheidender Bedeutung, denn dieser Ausdruck lenkt die Aufmerksamkeit auf den spannendsten Kontrast des Nachkriegskinos, den Kontrast zwischen Hollywoodfilmen und

dem Neorealismus. Um diesem »Aquariumlicht« zu entfliehen, wird Ingrid Bergman, zutiefst beeindruckt von ROMA, CITTÀ APERTA (ROM, OFFENE STADT), sich von Hitchcock abkehren und in Rossellinis Lager überlaufen.

Bazin hat also die Vorzüge einer gewissen Theaterhaftigkeit entdeckt, die die Bilder eines Films intensivieren und verschönern, wie ein hallender Raum die menschliche Stimme verstärkt, eine Stilisierung, die einem oberflächlichen Realismus überlegen ist, wenn nur die Homogenität während des gesamten Films durchgehalten werden kann. Diese Erkenntnis wird ihn zu einigen seiner besten Texte inspirieren, zum Beispiel über Welles (MACBETH), Cocteau (LES PARENTS TERRIBLES) und Pagnol (LES LETTRES DE MON MOULIN). Ich glaube, daß so mancher unserer heutigen Produzenten und Regisseure gut daran täte, diese dreißig Jahre alten Artikel zu lesen. Im Zusammenhang mit einer Verfilmung des *Eingebildeten Kranken*, die vor lauter Anstrengung, »Kino zu machen«, mißlungen ist, schreibt Bazin (s. S. 173ff.): »Der Text von Molière entfaltet seinen Sinn nur vor einem gemalten Wald, und das gleiche gilt für das Spiel der Darsteller. Die Rampenlichter sind etwas anderes als der Schein der Herbstsonne. Die Reisigbündelszene kann allenfalls vor einem Vorhang gespielt werden, spielt man sie unter einem Baum, existiert sie nicht mehr ... Er (der Regisseur) hat versucht, überall ein bißchen Realität zu verstreuen, er hat uns eine Leiter hingehalten, um uns auf die Bühne klettern zu lassen. Seine ungeschickten Tricks hatten nur leider die gegenteilige Wirkung: Sie unterstreichen endgültig die Irrealität der Figuren und des Textes.«

Das Beispiel für eine gute Adaption eines Bühnentextes findet Bazin in LES PARENTS TERRIBLES (DIE SCHRECKLICHEN ELTERN), dessen Filmversion nicht eine einzige Außenszene enthält, selbst wenn die Personen sich von einem Haus (dem ihren) in ein anderes (das Madeleines) begeben: »Cocteau, der Filmemacher, begriff, daß er dem Bühnenbild nichts hinzuzufügen brauchte, daß das Kino nicht dazu da ist, es zu multiplizieren, sondern zu intensivieren. Wenn das Zimmer zur Wohnung wird, wirkt diese dank Leinwand und Kameratechnik noch beengter als das Zimmer auf der Bühne. Da das Essentielle hier die dramatische Tatsache des Zusammenlebens in vollständiger Zurückgezogenheit ist, hätte der kleinste

Sonnenstrahl, überhaupt jedes andere Licht als das elektrische, diese fragile und fatale Symbiose zerstört ... Ob Spiel oder Feier, kann das Theater sich von seinem Wesen her nicht mit der Natur vermengen, oder es riskiert, sich darin aufzulösen und seine Existenz zu verlieren.«

Selbst wenn die Filmindustrie angesichts der kritischen Analysen, die über das reine »Sehenswert« oder »Nicht sehenswert« hinausgehen, die Schultern zuckt, kann man sehen, daß diese Bemerkungen Bazins über die Theaterhaftigkeit, sorgfältig gelesen, gut verstanden und richtig beachtet, es der Firma Gaumont erlaubt hätten, *Don Giovanni* von Mozart¹ für zwanzig statt für dreißig Millionen Francs zu drehen und vielleicht sogar zehn Millionen wieder einzuspielen, statt zwanzig zu verlieren, denn hier haben wir das fatale Beispiel für einen Film, der nicht wegen seiner Theaterhaftigkeit gescheitert ist, sondern im Gegenteil wegen der wirren, ruinösen und naiven Zerstörung seiner notwendigen szenischen Konvention.

Zwei Jahre zuvor verfilmte Ingmar Bergman, weit davon entfernt, »Kino zu machen«, Mozarts *Zauberflöte* in einem alten Theater und bot uns damit nicht die pseudorealistische Inszenierung einer Oper, sondern die Inszenierung der Aufführung einer Oper. Ursprünglich fürs schwedische Fernsehen gedacht, wurde der Film mit Erfolg in der ganzen Welt gezeigt: Bergmans Methode bestätigt die Bazinsche Regel auf eindrucksvolle Weise.

Der Ausdruck »Linksintellektueller« ruft heute oft Lachen hervor, und nicht nur unter den Nostalgikern des französischen Algerien; was soll man da erst von dem Ausdruck »Linkskatholik« halten? Jawohl, Bazin war ein katholischer Linksintellektueller, und keiner von denen, die ihn kannten, würde die permanente Übereinstimmung bestreiten, die er zwischen seinen Gedanken und seinen Handlungen herzustellen vermochte.

Wenn er, bevor er mit Janine und seinem Sohn Florent eine Reise antrat, Freunde anrief, die weniger komfortabel wohnten, und ihnen sein Haus anbot; wenn er am Château de Vincennes mit seinem Auto anhielt, um drei fremde Leute, die dort im Regen auf den Bus warteten, einsteigen zu lassen und nach Hause zu fahren – war dies dann der katholische Bazin oder der linke Bazin? Ich weiß es nicht, es war Bazin, aber ich sage

mir manchmal, daß zwei gute Gründe, an die Gleichheit der Menschen zu glauben, besser sind als einer.

Ich weiß, daß André Gide einmal gesagt hat: »Aus guten Empfindungen kann keine gute Literatur werden«, aber ich kann versichern, daß Bazins uneingeschränkt positive Grundeinstellung und seine Großherzigkeit ihn zu einem Menschen machten, der uns so verblüffen, faszinieren und in Erregung versetzen konnte, daß wir uns oft nur angrinsen konnten, um unsere Gefühle zu verbergen.

Wer jemals Leo McCareys *GOOD SAM* gesehen hat, wird sich an den von Gary Cooper gespielten Titelhelden erinnern, dessen Altruismus ihn auf der Leinwand in ausweglose, abwechselnd komische und dramatische Situationen bringt. Ich habe es nie fertiggebracht, mir *GOOD SAM* anzusehen, ohne an André Bazin zu denken.

Ich erinnere mich zum Beispiel daran, wie aus seiner Wohnung einige Gegenstände (eine kleine Uhr, eine Zinnkanne, eine Kamera) zu verschwinden begannen und Bazin, der Hobby-Detektiv, sagte: »Diese Diebstähle können nicht bei Tag begangen worden sein, weil Mado (die Haushälterin) etwas bemerkt hätte, also müssen sie bei Nacht geschehen sein. Aber dann verstehe ich nicht, warum Pluto (der Hund) nicht gebellt hat.«

Kurze Zeit später wurde die Haushälterin krank und konnte nicht mehr kommen. Bazin sagte zu seiner Frau: »Die arme Mado ist krank und ganz allein zu Haus. Ich glaube nicht, daß sie auf die Hilfe ihrer Nachbarn zählen kann, also werde ich ihr etwas heiße Suppe bringen.« Gesagt, getan. Als er bei Mado, die tatsächlich ihr Bett nicht verlassen konnte, ankam, sah er sich in ihrer Wohnung um, und was sah er als erstes? Die kleine Uhr, die Zinnkanne und die Kamera – all die Sachen, die aus seinem Haus verschwunden waren. Sein Sinn für Humor war jedoch ebenso groß wie seine Güte, und so war Bazin der erste, der sogar in dieser absurden Situation über sich selbst lachen konnte.

Aus Dudley Andrews Biographie *André Bazin* habe ich erfahren, daß Bazin am Ende seiner Jugend so verzweifelt und deprimiert war, daß er die Hilfe eines Psychoanalytikers in Anspruch nahm. Das wußte ich nicht, ich konnte es vermutlich deshalb nicht ahnen, weil unser Verhältnis von meiner Seite aus gesehen ziemlich egoistisch war, auch wenn ich

ihn sehr liebte; ich konnte es auch deshalb nicht ahnen, weil er zu der Zeit, als ich ihn kannte, sehr mit sich im reinen war, glücklich in seinem Privatleben dank Janine und etabliert im Berufsleben, bereits anerkannt und international respektiert. Bazin war in seiner Arbeit als Filmkritiker wie ein Fisch im Wasser. Man wird in seinem Werk vergeblich nach einem »unbarmherzigen« Artikel suchen, einem dieser launigen Traktate, deren Geist sich zusammenfassen läßt in »Tja, ziemlich mies« oder schlimmstenfalls, das heißt strengstenfalls, so: »Das Thema war interessant, leider ist die Sache mißlungen, und zwar aus folgendem Grund...«

Als ich ihn 1947 kennenlernte, war ich ein Jugendlicher, der tief in Schwierigkeiten steckte; ich war fünfzehn, er dreißig. Und ich werde sterben, ohne je zu erfahren, weshalb Bazin und seine Frau Janine sich so für mich interessierten, daß sie mich zunächst aus einer Erziehungsanstalt und dann, drei Jahre später, aus einem Militärgefängnis herausholten. Während dieser Zeit war ich weniger ein Filmbegeisterter als mehr ein Filmsüchtiger; Filme waren für mich wie eine Droge, und obwohl ich leidenschaftliche Diskussionen über sie führen konnte, tat ich dies ohne Intelligenz.

Bazin war die Intelligenz selbst. Seit jenem Tag im Jahre 1948, als er mir meine erste interessante Arbeit – also eine, die mit dem Kino zusammenhing – verschaffte und ich an seiner Seite bei *Travail et Culture* tätig sein durfte, betrachte ich ihn irgendwie als meinen Adoptivvater, und ich kann sagen, daß ich ihm alles zu verdanken habe, was ich in der Folge an Glück erlebt habe. Bazin hat mir das Schreiben beigebracht, er hat meine ersten Artikel für die *Cahiers du cinéma* korrigiert und veröffentlicht, er hat mich schrittweise bis zur Regie geführt. Als er am 11. November 1958 starb, hatte ich am Vorabend gerade mit den Dreharbeiten zu meinem ersten Spielfilm, *LES 400 COUPS* (SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN), begonnen, von dem er nur das Drehbuch kannte und den ich ihm selbstverständlich gewidmet habe. Sein Freund, Pater Léger, ließ mich holen, und als ich in seinem Haus in Nogent eintraf, schaute Bazin mich vom Bett aus an, aber er konnte schon nicht mehr sprechen und litt unter starken Schmerzen. Kurz zuvor hatte er, vielleicht zum zehnten Mal, *LE CRIME DE MONSIEUR LANGE* (DAS VERBRECHEN DES HERRN LANGE)

im Fernsehen gesehen; er brachte seine Gedanken sofort zu Papier, und aus diesen Seiten wurde dann eines der besten Kapitel seines posthum veröffentlichten Buches über Jean Renoir.

Mit seinem riesengroßen Herzen und jenem beklagenswerten Gesundheitszustand, der aber weder seiner Fröhlichkeit noch seinem klaren Denken etwas nehmen konnte, war Bazin die Logik in Aktion, ein Mensch der reinen Vernunft, ein wunderbarer Dialektiker. Er hatte vollkommenes Vertrauen in die Kraft der Argumentation, und ich habe erlebt, wie er auch den strengsten Polizisten zu überzeugen vermochte, wobei sein Stottern ihm eher nützte als schadete, denn damit konnte er sich der Aufmerksamkeit der Leute sicher sein. Eine schwache Argumentation stellte er bloß, indem er sich die These seines Gegners erst zu eigen machte, sie als nächstes weit besser entwickelte, als es der Mann selbst getan hatte, nur um sie am Ende mit seiner rigorosen Logik ein für alle Mal zu zerpfücken. Nur in den Aufsätzen von Sartre, für den Bazin eine ganz besondere Hochachtung hegte, begegnet einem eine vergleichbare Intelligenz und eine ähnliche intellektuelle Aufrichtigkeit.

Er liebte das Kino, aber noch mehr liebte er das Leben, die Menschen, die Tiere, die Wissenschaften, die Künste; kurz vor seinem Tod plante er einen Kurzfilm über die wenig bekannten romanischen Kirchen in Frankreich. Er hielt alle möglichen Sorten von Haustieren, ein Chamäleon, einen Papagei, Eichhörnchen, Schildkröten, ein Krokodil und andere Geschöpfe, die ich hier nicht aufzählen kann, weil ich nicht weiß, wie man ihre Namen buchstabiert; nicht lange, bevor er starb, hat er eine Art Eidechse aufgepäppelt, einen brasilianischen Leguan, dem er mit einem Stöckchen zerhackte hartgekochte Eier ins Maul stopfte. »Ich fürchte,« sagte er, »ich werde noch vor diesem armen Geschöpf das Zeitliche segnen.«

Schon in seinen ersten, 1943 in Studentenzeitschriften veröffentlichten Artikeln fordert Bazin ein reiferes und verantwortungsbewußteres Kino: »Es soll nur niemand kommen und sagen, man müsse jedem Geschmack etwas bieten, jetzt, da wir unterhalb jeglicher Geschmacksgrenge angekommen sind. Die Wahrheit ist, ganz im Gegenteil, daß die Krise des Kinos weniger ästhetischer als intellektueller Natur ist. Worunter die

heutigen Filme vornehmlich leiden, ist Dummheit, und zwar eine so eklatante Dummheit, daß die ästhetischen Querelen darüber in den Hintergrund gedrängt werden.«

Zu Beginn seiner Karriere stark von Jean-Paul Sartre beeinflusst, war Bazin, wie Pierre-Aimé Touchard einmal bemerkte, »von einer phantastischen analytischen Virtuosität«; jeder schätzte seinen pädagogischen Sinn; Bazin war – und ist es sicher auch heute noch – der Filmkritiker, der außerhalb Frankreichs am häufigsten übersetzt und verlegt wurde.

An dieser Stelle ist es sinnvoll, sich vor Augen zu führen, daß zu Bazins Zeiten die Kritiker die Filme am Tag ihrer Erstaufführung gemeinsam mit dem Publikum im Kino sahen. Der Kritiker schrieb seinen Artikel nicht mit Hilfe eines »Presseheftes«, er mußte selbst die Handlung des Films nacherzählen, die Absichten der Autoren erraten, das Gefälle zwischen Absicht und Resultat einschätzen. Mitten unter zahlenden Zuschauern zu sitzen, hinderte Bazin nicht daran, sich mit dem Film solidarisch zu fühlen, wenn dieser ungerecht aufgenommen wurde oder unverständlich blieb, wie zum Beispiel im Fall von *LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE* (*DIE DAMEN VOM BOIS DE BOULOGNE*).

Bin ich immer mit Bazin einverstanden? Sicher nicht. Anders als er stehe ich dem Dokumentarfilm ablehnend gegenüber, von dem Renoir einmal gesagt hat, er sei »das am wenigsten authentische Filmgenre überhaupt«. Ebenso wenig bin ich ein Anhänger seiner Theorie über die Genre-Hierarchie, die er vor allem zu Beginn seiner Laufbahn formuliert hat: »*GOUPI MAINS ROUGES* (*EINE FATALE FAMILIE*) ist ein nahezu perfektes Werk, während *LES VISITEURS DU SOIR* (*DIE NACHT MIT DEM TEUFEL*) seine Schwächen hat, aber das Genre, dem Beckers Film angehört, ist ästhetisch minderwertiger als das *Carnés*.« Bazin auf dieser Ebene zu folgen, würde bedeuten, das Werk King Viders dem Lubitschs als überlegen zu betrachten. Heute kann man in den späteren Schriften Bazins Bemerkungen finden, die sich dieser Genre-Hierarchie entgegenstellen, zum Beispiel wenn er 1948 schreibt: »Wenn es auch anders schien, war die Komödie das ernsthafteste Genre Hollywoods, und zwar in dem Sinne, daß sie mit den Mitteln des Humors die moralischen und sozialen Anschauungen des amerikanischen Lebens reflektierte.«

Was hat sich abgespielt, seit Bazin nicht mehr unter uns ist? Erst einmal und vor allem hat das Fernsehen die Mythen zerstäubt, die Stars zerstört und den Charme zerbrochen. Der normale Einsatz der Farbe hat die Durchschnittsqualität der Photographie sinken lassen, die Farbe hat die »Lektüre« von Filmen zugleich einfacher und weniger faszinierend gemacht. Schließlich hat es die Umkehrung des Prozentsatzes der Broterwerbsfilme und dessen der ambitionierten Filme gegeben, und das ist die große Veränderung, die Bazin sich gewünscht hatte.

Unglücklicherweise hat die Kritik von heute – jedenfalls in ihrer täglichen Ausübung – ihren Einfluß fast gänzlich verloren, hauptsächlich wegen des Fernsehens. Zu der Zeit, als das Kino noch das Monopol über die bewegten Bilder hatte, war es die Aufgabe des Kritikers, diese Bilder mit Worten zu beschwören, aber wenn ein Film das Publikum unwiderstehlich anzog, hätte keine noch so einstimmig negative Kritik die Leute davon abhalten können, sich selbst ein Urteil zu bilden, einfach deshalb, weil jeder Film ein visuelles Mysterium darstellte. Heute reichen drei schlecht ausgewählte Ausschnitte, die am Bildschirm in einer jener Sendungen gezeigt werden, von denen uns das Kommunikationsministerium versichert, sie machten »Werbung« fürs Kino, um das visuelle Mysterium sich in Luft auflösen zu lassen und die Karriere eines Films im Keim zu ersticken. Unter diesen Bedingungen – und ohne den Eindruck zu machen, sich dessen überhaupt bewußt zu sein – ist die Kritik dahin gelangt, im filmischen Spiel die gleiche Rolle einzunehmen wie die ökologische Bewegung im politischen Spiel: theoretisch, wirkungslos und moralisch unverzichtbar.

Zu Bazins Zeiten fehlte es dem Durchschnittsfilm an künstlerischem Anspruch. Die Rolle eines Kritikers bestand darin, die Regisseure zu stimulieren, indem sie deren Aufmerksamkeit auf das Potential lenkten, das sie in sich bargen und dessen sie sich selbst nicht bewußt waren. Heute ist es umgekehrt, und man begegnet oft Filmen mit Anspruch, die durch die Schwächen ihrer Machart verkümmern und am Boden kleben bleiben. Dieses Phänomen ist nicht nur in Frankreich, sondern weltweit zu beobachten, und falls Bazin heute leben würde, wäre er am ehesten befähigt, uns zu helfen, eine bessere Harmonie zwischen unseren Projekten, unseren Fähigkeiten, unseren Zielen und unserem Stil aufzubauen.

Als er 1958 starb, hinterließ Bazin ein unvollendetes Buch über Jean Renoir (inzwischen im Verlag Champ Libre erschienen), doch die Druckfahnen einer Sammlung von Aufsätzen, die in vier Bänden unter dem Titel *Qu'est-ce que le cinéma?* erscheinen sollten, konnte er noch korrigieren. Es wurde mittlerweile mehrfach neu aufgelegt.

André Bazin hat seine Berufung sehr klar formuliert, als er schrieb: »Aufgabe des Kritikers ist nicht, auf silbernem Tablett die sogenannte Wahrheit aufzutischen, sondern ins Denken und Empfinden derer, die ihn lesen, so weit wie möglich den Schock des Kunstwerks zu verlängern.«

Am Ende dieses Vorwortes kann ich ruhig zugeben: Ich habe mich bemüht, mit Distanz von Bazin zu sprechen, als handle es sich bei ihm für mich um einen Menschen wie alle anderen, aber in Wahrheit war André der Mensch, den ich am meisten geliebt habe. Janine und er haben mich zu einem Zeitpunkt adoptiert, da ich die größten Probleme hatte, und sie haben der schlimmsten Periode meines Lebens ein Ende bereitet. Ich wollte das nicht im Detail ausbreiten, vielleicht weil ich es bereits an anderer Stelle aufgeschrieben habe. Mit seinem außerordentlichen Optimismus und seiner Liebe zu allem, was lebt, war Bazin ein großartiger Mensch. Er hatte keine Feinde und konnte gar keine haben, denn seine Geisteshaltung veranlaßte ihn, den Standpunkt seines Gegners mit größerer Tiefe neu zu formulieren, bevor er ihm seine eigene Argumentation anbot. Wer mit Bazin zu tun hatte, wurde ein besserer Mensch. Wenn wir einmal Meinungsverschiedenheiten hatten, redeten wir darüber mit Zärtlichkeit.

Man könnte meinen, die Zeit, die seit Andrés Tod vergangen ist, habe die Lücke, die er hinterlassen hat, kleiner werden lassen; das ist nicht der Fall.

Bazin fehlt uns.

Anmerkung

- 1 Gemeint ist Joseph Loseys aufwendige, an Originalschauplätzen in Venedig entstandene Mozart-Verfilmung *DON GIOVANNI* (1979). (A. d. Hg.)

VORWORT ZU BAND I DER VIERBÄNDIGEN ORIGINALAUSGABE

Dieses erste Buch aus einer Reihe von mindestens vier Bänden versammelt Artikel, die seit dem Krieg erschienen sind. Wir verschweigen nicht die Gefahren des Unterfangens, deren größte die ist, sich dem Vorwurf der Anmaßung auszusetzen, indem man der Nachwelt Gedanken andient, die mehr oder weniger von jeweils aktuellen Umständen angeregt wurden. Doch da er das Glück hat, sein schuldhaftes Gewerbe in einer Tageszeitung und mehreren Wochenblättern und Zeitschriften auszuüben, hat der Autor die Chance wahrgenommen, solche Artikel auszuwählen, die weniger direkt den Zwängen journalistischer Aktualität unterworfen waren. Daraus folgt andererseits, daß der Ton und vor allem die Dimensionen der Artikel, die hier versammelt sind, ziemlich unterschiedlich ausfallen; da die Kriterien, die uns geleitet haben, eher inhaltlicher als formaler Natur waren, konnte es sein, daß ein Artikel von zwei oder drei Seiten, der in einer Wochenzeitung erschien, im Hinblick auf dieses Buch ebensoviel Gewicht hatte wie eine lange Abhandlung in einem Magazin, oder zumindest daß er als Eckstein der Fassade des Gebäudes größeren Halt verlieh.

Es stimmt sicherlich, daß wir diese Artikel in den Fluß eines Essays hätten integrieren sollen oder vielleicht sogar müssen. Wenn wir darauf verzichtet haben, dann aus Furcht, in didaktische Künstlichkeit zu verfallen; wir haben es lieber vorgezogen, dem Leser zu vertrauen und es ihm zu überlassen, in der Kombination dieser Texte die intellektuelle Rechtfertigung – wenn sie denn existiert – ganz allein zu entdecken.

Der Titel *Was ist Film?* ist nicht so sehr das Versprechen einer Antwort als das Verkünden einer Frage, die sich der Autor auf all diesen Seiten ständig selber stellt. Diese Bücher geben also keineswegs vor, eine erschöpfende Geologie und Geographie des Kinos zu liefern, sondern lediglich, den Leser teilhaben zu lassen an einer Abfolge von Sondierungs-, Erforschungs- und Erkundungsversuchen anlässlich von Filmen, die dem Kritiker im Rahmen seiner täglichen Beurteilungsarbeit begegneten.

Von der Masse der vollgetippten Blätter, die man Tag für Tag aus der Schreibmaschine zieht, taugen viele sehr rasch nur noch zum Feueranzünden; andere, die zu ihrer Zeit einen schmalen Wert in Bezug auf ihre Beurteilung des zeitgenössischen Kinos besaßen, bewahren selbst diesen heute allenfalls aus rückblickendem Interesse. Sie wurden für diese Sammlung nicht berücksichtigt, denn wenn die Geschichte der Filmkritik schon eine relativ unbedeutende Sache ist, so interessiert sich für die eines speziellen Filmkritikers kein Mensch, nicht einmal er selbst, es sei denn als Übung in Sachen Bescheidenheit. Es blieben also jene Artikel oder Essays übrig, die zwar ebenfalls auf Grund des Alters der Filme, die den Anlaß für sie lieferten, notwendigerweise ein paar Jahre auf dem Buckel haben, die uns aber – zu Recht oder zu Unrecht – trotz des zeitlichen Abstands einen essentiellen Wert bewahrt zu haben scheinen. Selbstverständlich haben wir nie gezögert, sie jedes Mal dann, wenn es uns sinnvoll erschien, formal oder inhaltlich zu korrigieren. Es gab auch Fälle, in denen wir mehrere Artikel, die sich zwar mit verschiedenen Filmen, aber mit demselben Thema befaßten, miteinander kombiniert haben, oder in denen wir umgekehrt Seiten oder Absätze gestrichen haben, die innerhalb der Textsammlung eine Verdopplung dargestellt hätten, doch meistens sind diese Korrekturen geringfügig und beschränken sich darauf, die aktualitätsbezogenen Punkte zu entfernen, die den Leser stolpern lassen würden und der intellektuellen Ökonomie des Artikels abträglich wären. Diese zu respektieren, erschien uns aber wenn schon nicht notwendig, so doch unvermeidlich. In jenem sicher sehr bescheidenen Maße, in dem ein kritischer Artikel von einem bestimmten gedanklichen Weg geprägt ist und dessen Elan, dessen Dimension und dessen Rhythmus besitzt, wird aus ihm auch eine literarische Schöpfung, und man könnte diesen gedanklichen Weg nicht in einem anderen Gefäß transportieren, ohne den Inhalt zusammen mit der Form zu zerschlagen. Zumindest schien es uns, daß die Bilanz dieser Operation zum Schaden des Lesers ausgefallen wäre, und daher haben wir es vorgezogen, bewußt ein paar Lücken zu lassen, anstatt eine vermeintliche Idealauswahl zu treffen und dabei die Löcher mit Kritiken zu stopfen, die, sagen wir, lediglich verbindenden Charakter gehabt hätten. Aus



Französische Gesamtausgabe in vier Bänden, 1958–1962

demselben Grund haben wir es vorgezogen, unsere aktuellen Überlegungen in Form von Anmerkungen ans Ende der Artikel zu setzen, anstatt sie mit Gewalt in sie einzubauen.

Nichtsdestoweniger – und trotz einer hoffentlich nicht allzu nachsichtigen Auswahl – war es unvermeidlich, daß der Text nicht immer unabhängig von seinem Entstehungsdatum sein konnte oder daß dem Moment gehorchende Elemente nicht von eher zeitlosen Reflexionen getrennt werden konnten. Kurzum, trotz der Korrekturen, die wir den Artikeln haben angegedeihen lassen, hielten wir es für richtig, die ursprünglichen Quellen nicht zu verschweigen, welche das Material für die folgenden Seiten geliefert haben.

Diese erste Serie besteht also aus kurzen oder langen, älteren oder neueren Essays, die sich um folgendes kritische Thema ranken: die ontologischen Fundamente der Filmkunst, oder, wenn man es weniger philosophisch ausdrücken möchte: Film als Kunstform der Wirklichkeit. Wir werden, wie es sich gehört, mit dem photographischen Bildnis beginnen, dem ursprünglichen Element der finalen Synthese, um am Ende vielleicht nicht den Entwurf einer auf der Hypothese ihres ontogenetischen Realismus basierenden Theorie der Filmsprache zu erhalten, aber zumindest eine Analyse, die einer solchen Theorie nicht widerspricht.

Ein zweiter Band von *Was ist Film?* wird versuchen, das Verhältnis zwischen dem Kino und den verwandten Künsten – also Roman, Theater und Malerei – zu vertiefen. Ein dritter Band wird die Beziehungen untersuchen, die zwischen dem Kino und der Gesellschaft bestehen. Der vierte schließlich wird einer exemplarischen Tendenz des modernen Films gewidmet sein: dem Neorealismus.

André Bazin (1958)