

Wiedergelesen

Gunter Groll: Die Kunst der Filmkritik: 110 Filmkritiken, neu gelesen

Marburg: Schüren 2015, 243 S., ISBN 3894729279, EUR 19,90

Der 1982 verstorbene Gunter Groll, der ab 1945 für das Feuilleton der Süd-deutschen Zeitung tätig war, zählte in der Nachkriegszeit zu den Pionieren der westdeutschen Filmkritik. Die vorliegende Sammlung lädt zur Wiederbegegnung mit zahlreichen seiner Besprechungen ein und lässt dabei eine Zeit wieder aufleben, in der das internationale Kino nach Deutschland zurückkehrte. Während Groll dem deutschen Film der unmittelbaren Nachkriegszeit wenig mehr als diverse ‚Schattierungen von Traurigkeit‘ (vgl. S.20) und philosophischen wie auch filmästhetischen Nachholbedarf gegenüber Frankreich (vgl. S.30) attestieren kann, berichtet er von ‚Sternstunden des internationalen Kinos‘, wie beispielsweise *Ladri di biciclette* (1948), *Rashōmon* (1950) und *Twelve Angry Men* (1957). Der Reiz des Buchs besteht nicht zuletzt darin, an der ehrlichen Begeisterung des Autors für innovative Filme und Regiehandschriften teilzuhaben, bevor diese zu ‚Klassikern‘ kanonisiert wurden. Zudem gibt es im Buch einige vergessene Filmperlen wiederzuentdecken, beispielsweise Mario Zampis *Top Secret* (1952) oder Henri Decoins *Dortoir des grandes* (1953).

Das Vorwort spricht den Autor, 1914 geboren und 1937 im Dritten Reich mit einer Arbeit über Filmästhetik promoviert, von ideologischen Vorwürfen frei (vgl. S.13); lediglich der wiederholte

Gebrauch des Worts ‚Neger‘ wird mit einem pflichtschuldigen editorischen Hinweis versehen – ein solcher hätte auch Grolls fragwürdigen Einwüfen zum Heinz-Sielmann-Film *Herrscher des Urwalds* (1958 unter Patronage des belgischen Kolonial-Regimes im Kongo gedreht) gut zu Gesicht gestanden, in denen nicht nur vom ‚magische[n] Verhältnis der Eingeborenen zu den Tieren‘, sondern auch von ‚den Ur- und Waldnegern, die noch aufs Souveränste unzivilisiert sind‘ (S.229), die Rede ist. Mag Groll für das junge Filmpublikum der 1950er Jahre auch ideologisch einigermaßen unbedenklich gewesen sein, ins Herz schloss es ihn nicht. Nicht zuletzt Grolls Neigung zum Predigtduktus (sehr deutlich etwa in der Besprechung von André Cayattes *Nous sommes tous des assassins* [1952]) dürfte jüngeren Filmzuschauer_innen ebenso fremd geblieben sein wie seine Polemik gegen die aufkommende Jugendkultur. Letztere, so kalauert er, schaue sich ihr rowdyhaftes Benehmen beim Gangsterfilm ab und benehme sich dann wie ‚Rifi-Vieh‘ (S.163). Allerdings ist Groll kein derart wertkonservativer Vertreter des Establishments, wie einige dieser Stellen suggerieren. Seine Texte enthüllen vielmehr einen Filmliebhaber, der zwar ganz dem klaren, wenig effekt-hascherischen Stil des Neorealismus zugetan ist, an anderen Stellen aber mit

seiner Begeisterung für Walt Disney überrascht – in Grolls Augen einer der bedeutendsten zeitgenössischen Filmemacher.

Hintereinander sollte man die einzelnen Texte nicht lesen, zumal im textlichen Nebeneinander der Buchform einige stilistische Schwächen und gewöhnungsbedürftige Manierismen des Autors hervortreten. Geradezu angestrengt (und anstrengend) verkopft klingt Groll, wenn er das intellektuelle Register seines Untersuchungsgegenstands treffen will: Sartres Beitrag zum Film wird mit einer Eloge auf den „fatale[n] Nihilismus des Schlusses, die am Ende mißverständene Metaphysik, de[n] Fatalismus ohne Hoffnung“ (S.31) gerühmt, Jean Delannoys Kino als „Gemälde von Elend und Hoffnung des Menschen, an den Küsten des Unsichtbaren“ (S.109) charakterisiert, und der wiederholt fürs Kino adaptierte Ernest Hemingway reichlich nebulös für seine „Chiffren des Nichts“ gewürdigt, „ins flüchtig-präzise Bild unserer Tage geätzt“ (S.61). Ähnliches gilt für Grolls allzu flapsige, gereimte Kurztitel und seine inflationär gebrauchten Chiasmen – so liest man kurz nacheinander vom „gute[n] Anwalt“, der natürlich auch der „Anwalt des Guten“ (S.79) ist, von der „Welt des Zirkus“ in Gegenüberstellung mit dem „Zirkus der Welt“ (S.81) und von Filmen, in denen die „Dekoration [...] Stimmung [wird] und Stimmung Dekoration“ (S.140). Des Öfteren betont Groll, Film müsse Wirklichkeit sein (vgl. S.72), er brauche Klarheit (vgl. S.29 und S.109) und solle von einer „innere[n] Notwendigkeit“ (S.69) zeh-

ren – seine Texte heben wiederholt so apodiktisch wie der Buchtitel an.

Die Rezensionen sind nicht ohne Witz (nicht umsonst hat Groll auch eine der ersten Graf-Bobby-Witzsammlungen ediert [*Graf Bobby, Baron Mucki und Poldi*. Frankfurt: Fischer, 1976]), gerade – wie könnte es anders sein – wenn der Kritiker zum Verriss anhebt. *Begegnung mit Werther* (1949) attestiert Groll geradezu „[e]pileptische Rührseligkeit“, ihr Hauptdarsteller Horst Caspar stamme „teils vom jungen Schiller und teils vom alten Kotzebue“ (S.43); den idealistischen Außerirdischen in *The Day the Earth Stood Still* (1951) identifiziert Groll mit bildungsbürgerlicher Verve als „Untertasso“ (S.63); über ein dramaturgisch dünnes Melodrama wird geurteilt, die einzigen Stellen mit Gehalt und Tiefe seien die Dekolletés der Akteurinnen (vgl. S.54); und punktgenau wird selbst Orson Welles für seinen *Macbeth* (1948) abgewatscht: „Im Vorspann steht, diese abstruse Geschichte sei von Shakespeare. Aber auch das ist übertrieben“ (S.23).

Für Leser_innen, die aus dem Inhaltsverzeichnis zu selektieren verstehen und sich durch die Augen Grolls auf eine Wiederbegegnung mit so manchem bekannten wie unbekanntem Kapitel der Filmgeschichte einlassen wollen, hält *Die Kunst der Filmkritik* einige schöne Überraschungen bereit. Anderes, das wir für eine Unsitte der Gegenwart halten, ist dagegen überhaupt nicht neu – der 3D-Film, so erfahren wir von Groll bereits 1953, sei schon damals langweilig und arm an Substanz gewesen (vgl. S.124).

Wieland Schwanebeck (Dresden)