

Günter Giesenfeld (Hg.)

Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 4: Zur Rhetorik der Filmkritik

1987

<https://doi.org/10.25969/mediarep/938>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Giesenfeld, Günter (Hg.): *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 4: Zur Rhetorik der Filmkritik* (1987). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/938>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Augen- Blick

4

M
A
R
B
U
R
G
E
R

H
E
F
T
E

Z
U
R

M
E
D
I
E
N
W
I
S
S
E
N
S
C
H
A
F
T



Zur Rhetorik der Filmkritik

U

60

0

121

-4-

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Heft 4

November 1987

Herausgegeben von den Forschungsstellen:

"Filmgeschichte" und
"Bild und Sprache"
im
Institut für Neuere deutsche Literatur
Philipps-Universität-Marburg

Redaktion:

Prof. Dr. Günter Giesenfeld
Prof. Dr. Thomas Koebner
Dr. Joachim Schmitt-Sasse
Prof. Dr. Wilhelm Solms
Prof. Dr. Guntram Vogt

ISSN 0179-255

Zur Rhetorik der Filmkritik

Augen-Blick 4

Marburg 1987

Inhaltsverzeichnis

Günter Giesenfeld: Vorwort	3
----------------------------------	---

1 Zur Geschichte der Filmkritik

Helmut H. Diederichs: Die Forderung der Klassiker an die heutige Filmkritik	4
Uta Berg-Ganschow: Das Autorenprinzip in der Filmkritik	18
Hans Helmut Prinzler: Filmkritik in den fünfziger Jahren	24

2 Modelle

Heinz-B. Heller: Der Rhetoriker geht ins Kino. Beobachtungen zur Filmkritik am Beispiel von Woody Allens <i>The Purple Rose of Cairo</i>	44
Günter Giesenfeld: <i>Rambo II</i> und die Filmkritik	58

3 Ein Seitenblick auf die Fernsehkritik

Anne Rose Katz: Glanz und Elend der Fernsehkritik	68
--	----

Günter Giesenfeld

Vorwort

Die in diesem Band veröffentlichten Texte sind, wie schon die der ersten *Augen-Blick*-Hefte, aus Vorträgen eines Symposiums an der Philipps-Universität hervorgegangen, das am 15. und 16.11.1985 stattgefunden hat. Wenn dieser Tatbestand nicht auf dem Titelblatt erwähnt wird, so deshalb, weil einmal der zeitliche Abstand zwischen Veranstaltung und Veröffentlichung diesmal auf Grund von Arbeitsüberlastung einzelner Referenten besonders groß ist, weil aber - zum anderen - diese Zeit auch genutzt wurde, um viele der Beiträge intensiv zu überprüfen und teilweise erheblich auszuarbeiten. Außerdem kam mit den Thesen zur Fernsehkritik von Anne Rose Katz ein sehr erwünschter Seitenblick auf ein Thema hinzu, das noch intensiver verfolgt werden sollte.

Die Rückblicke in die Geschichte der Filmkritik machen deutlich, wie nah in den frühen Zeiten des Kinos Filmtheorie und aktuelle Kritik von Einzelwerken einander noch gewesen sind. Daß diese kommentierende Begleitung der Filmproduktion in der Presse für die filmhistorische Forschung eine wichtige Ergänzung und ein manchmal unersetzlicher Quellenfundus ist, dürfte bekannt sein.

Die hier versuchte Gegenüberstellung von überblickshaften Darstellungen und aktuellen "Fällen" scheint uns darüber hinaus Einblicke in einen Funktionswandel der Filmkritik zu ermöglichen, der eine Neueinschätzung auch ihres speziellen Quellenwertes als nötig erscheinen läßt. Wir meinen, daß die vorgelegten Versuche noch durch weitere Fallstudien ergänzt werden müssen, ehe er neu definiert werden kann. Sie sollen deshalb als Anregung erst einmal zur Diskussion gestellt werden.

Helmut H. Diederichs

Die Forderung der Klassiker an die heutige Filmkritik

Als "Klassiker" der Reflexion über das Medium Film dürfen sicherlich jene Autoren gelten, die vor Jahrzehnten theoretische Werke verfaßten, die bis heute Bestand haben. Die Klassiker der deutschen filmästhetischen Theorie sind auch die Klassiker der deutschen Filmkritik. Sowohl bei Balázs als auch bei Arnheim und Kracauer diente die kritische Tätigkeit der Vorbereitung eines theoretischen Werkes. Béla Balázs schuf sich in seiner Zeit als Kritiker für die Wiener Zeitung "Der Tag" die Materialbasis für sein erstes Filmtheoriebuch "Der sichtbare Mensch" von 1924. Rudolf Arnheim setzte seine Jahre als Redakteur und Filmkritiker der "Weltbühne" in den Stand, sein 1932 erschienenes Hauptwerk "Film als Kunst" zu schreiben. Siegfried Kracauer profitierte bei seiner in den vierziger Jahren im amerikanischen Exil entstandenen und 1947 erschienenen psychologischen Geschichte des deutschen Films "From Caligari to Hitler" von seiner Filmkritikerzeit als Berliner Korrespondent der "Frankfurter Zeitung".

Diese und andere anspruchsvolle deutsche Filmkritiker haben sich Gedanken über ihr Metier gemacht, sie haben Ansprüche und Forderungen formuliert, die eine ernstzunehmende Filmkritik erfüllen müsse. Im folgenden möchte ich Ihnen einen Abriß der Selbstverständnis-Diskussionen der deutschen Filmkritiker geben, der gleichzeitig eine kurze Geschichte der deutschen Filmkritik ist. Im Vordergrund steht dabei die Frage nach den Maßstäben, die sich die Kritiker, vor allem die Klassiker setzten, inwieweit diese Maßstäbe heute noch Gültigkeit beanspruchen dürfen und ob sie in der heutigen filmkritischen Praxis Anwendung finden.

Seine "Maßstäbe der Filmkritik" formulierte 1968 der Filmkritiker und Feuilletonredakteur der "Frankfurter Rundschau", Wolfram Schütte: "Ziel dieser Filmkritik ist es, den Leser selbst zum potentiellen Kritiker des Films (und des Filmkritikers) zu machen." Solcher Anspruch an die Filmkritik läßt sich zurückverfolgen bis in die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg, als Filmkunst und Filmkritik erst im Entstehen waren. Sie gehen zurück auf die heftigen Fehden, die die in ihrer Mehrzahl kinofeindlichen Pädagogen und Theaterkritiker damals mit der Kinobranche austrugen. Es nimmt Schütte um mehr als ein halbes Jahrhundert vorweg, was sich Alfred Mann 1913 in der Zeitschrift "Ethische Kultur" von einer regelmäßigen, ernsthaften und

unabhängigen Filmkritik versprach: "Somit wird die Kino-Rezension vor-derhand in erster Linie eine *erzieherische* Aufgabe zu lösen haben; sie soll das Publikum Maßstäbe finden lassen, nach denen es die Güte kinematographischer Vorführungen beurteilen kann, sie soll mithelfen, das Publikum zu befähigen, aus der jungen Unterhaltungs-, Belehrungs-, (vielleicht auch Erhebungs-) Möglichkeit reine Kulturwerte zu gewinnen, die von Schlacken gesäubert sind."

Alfred Mann war nicht der erste, der nach Kinorezension und Kunstkritik rief. Weil die Zusammenhänge um die Entstehung der deutschen Filmkritik kaum bekannt sind, möchte ich zunächst etwas ausführlicher darauf eingehen. Den ersten Versuch ernsthafter Filmkritik in Deutschland unternahm im Jahre 1909 Paul Lenz-Levy in der von ihm herausgegebenen Filmfachzeitschrift "Die Lichtbild-Bühne". Dieser Zeitpunkt ist nicht zufällig: Der Kunstkritik mußte der Kunstanspruch an das Kino vorausgehen. Den Kunstanspruch trugen die 1908 aus der Taufe gehobenen französischen "films d'art" nicht nur im Namen. Die Kunst sollte durch die Mitwirkung berühmter Schriftsteller, Theaterregisseure und -schauspieler sichergestellt werden. Im Jahre 1909 kamen diese französischen "Kunstoffilms" in die deutschen Kinos. Und als im September desselben Jahres in Berlin der erste große, theaterähnliche Kinopalast, das "Union-Theater am Alexanderplatz", eröffnet wurde, sah Lenz-Levy den Anlaß für eine "Kino-Kritik" gekommen: "Das Union-Theater wird sich daher wohl oder übel eine ständige Kritik des Programmes gefallen lassen müssen, die an dem Programm eines kleinen, in der Menge verschwindenden Theaters zu üben ich bisher für zwecklos hielt. Inhalt und Qualität der Filme, die Art, in der sie vorgeführt werden, die mehr oder minder glückliche Wahl der begleitenden Musik, die Tonbild-Arrangements müssen endlich einmal eine kritische Würdigung erfahren, die mit dem Waschzettel-System der bisherigen sogenannten Filmbesprechungen aufräumt. ... Die sogenannten Film-Besprechungen, die in den Fachzeitschriften veröffentlicht werden, geben allenfalls einen Überblick über den *beabsichtigten* Inhalt, nicht aber über den durch die mehr oder minder große Geschicklichkeit des Aufnahme-Regisseurs auch *erzielten*. Fehler aber, ästhetischer oder technischer Natur, die beschönigt werden, kehren immer wieder; - in ihrer Bloßstellung, in ihrer hierdurch in gewissen Grenzen erzielten Ausrottung liegt die positive Arbeit einer Kritik."

Lenz-Levy übte "Kino-Kritik", besprach also die gesamte Vorstellung eines bestimmten Kinos. Denn 1909 setzte sich die Kinovorstellung noch aus einer Reihe verschiedenster kurzer Filme zusammen, darunter "Dramen", "Humoresken", "Aktualitäten", "Naturaufnahmen" und "Tonbilder". Erst in den folgenden Jahren wurden die "Dramen" immer länger, bis sie etwa 1913 eine Vorstellung allein bestreiten konnten. Zur selben Zeit bil-

deten sich die "Aktualitäten" zur Wochenschau um, wurden die Naturaufnahmen immer mehr aus den Kinos verdrängt, um erst in den zwanziger Jahren als "Kulturfilme" im Vorprogramm wieder Einzug zu halten. Doch zurück zu Lenz-Levy, der die Kritik des jeweiligen "Union-Theater"-Programms noch fünfmal fortsetzen konnte, bevor es allem Anschein nach zu Protesten aus Branchenkreisen kam. Denn Lenz-Levy hatte sein Kritikeramt ernstgenommen, wollte den Filmregisseuren und Kinobesitzern, die allein er mit dem Fachblatt "Lichtbild-Bühne" erreichen konnte, wertvolle Hinweise geben. Das Scheitern Lenz-Levys verdeutlicht, daß es 1909 für eine anspruchsvolle Filmkritik noch zu früh war: Die Filme mußten kritikwürdiger, das heißt zuallererst einmal länger werden, um eine ansprechende Handlung in angemessenem Tempo mimisch und gestisch abwickeln zu können. Der große Erfolg dieser sogenannten "Kinodramen" führte ab 1909 zunehmend zu Konflikten ökonomischer Art mit den Bühnentheatern und Konflikten moralischer Natur mit Pädagogen und Volksbildnern, die sich zur Kinoreformbewegung formiert hatten. In der Abwehr dieser Angriffe, aber auch um neue Filme dem Publikum bekanntzumachen, begann die Filmbranche 1911 Pressevorstellungen zu veranstalten und Kinopremieren einzuführen. Die Filme von Urban Gad mit Asta Nielsen waren die ersten, die man regelmäßig der Presse vorzustellen wagte. Die Fachpresse meldete nach den ersten Premierenvorstellungen die Anwesenheit der Tageszeitungskritiker und wußte von einer "Vielzahl schmeichelhafter Kritiken" zu berichten. Doch in Wirklichkeit waren die Tageszeitungen nur dazu übergegangen, ihre Lokalredakteure über die Kino-Premieren im redaktionellen Teil berichten zu lassen, um den anzeigenträchtigen Kinoteatern gefällig zu sein. Seriöse Filmkritik war das sicher nicht, gefordert wurde sie im Jahre 1912 jedoch häufiger denn je: Von kinofeindlichen Kinoreformern, die die vorherrschenden Kinodramen als Schundfilme herabsetzten und das vorgeblich "urteilslose Publikum" zu gutem Geschmack erziehen wollten.

Gefordert wurde die regelmäßige und eingehende Filmkritik aber auch von kinofreundlichen Publizisten, die die Beachtung künstlerischer Gesichtspunkte anstrebten. So äußerte beispielsweise der Schriftsteller und Drehbuchautor Walter Turszinsky auf die Frage einer Fachzeitschrift: "Soll das Filmdrama kritisiert werden?": "Ich glaube, daß eine Kritik, die die Produktion des Kino ohne snobistische Überschwenglichkeit nach ernsthaften künstlerischen Gesichtspunkten beurteilt, der Sache der Lichtbildkunst, vor allen Dingen ihrer Reinigung von den Schlacken der Geschmacklosigkeit, ungemein nützen könnte. Man wird sich natürlich darauf beschränken müssen, *die* Arbeiten unter die Lupe zu nehmen, die durch die Besonderheiten ihrer Form oder ihres Inhalts ganz besonders zur Zustimmung oder zum Widerspruch reizen. Diese Werke aber sollten unbe-

dingt von dem Urteil kultivierter und interessierter Sachverständiger ihrem Werte nach sortiert werden. Man müßte besondere Geschicklichkeiten der Dekorationstechnik, besondere Feinheiten des Stoffes, besondere Raffinements der Darsteller oder der Inszene hervorheben, grobe Versehen des Filmautors oder der Regie mit gleicher Entschiedenheit aufnutzen. Ich bin absolut der Meinung, daß, wenn die mit ihr beauftragten Schriftsteller ihre kritische Aufgabe mit Ernst erfüllen - prinzipielle Kinogegner wären natürlich auszuschließen! - von dieser Lichtbild-Kritik sehr entscheidende Anregungen ausgehen können. Darstellerische Talente werden sich in dieser Form natürlich nicht züchten lassen. Wohl aber wird es möglich sein, Film-poeten und Kinodirektoren bei der Wahl der Stoffe und bei der Annahme der Werke zu beeinflussen; ebenso auch das Publikum der künstlerisch und sittlich vornehmeren Kinoproduktion zuzutreiben und es von ästhetischen Brutalitäten fernzuhalten."

Turszinskys Aussage belegt das Kinointeresse der Schriftsteller, das seit Mitte 1912 deshalb stark gewachsen war, weil die großen deutschen Filmfabriken ihnen erstmals Avancen machten. Nach dem Vorbild der französischen "films d'art" schuf die deutsche Kinobranche die Filmmode des Jahres 1913: den "Autorenfilm", wie er wegen der Beteiligung bekannter Schriftsteller genannt wurde. Der "Autorenfilm" erwies sich als äußerst geschickter Schachzug der Filmproduzenten im Kampf gegen Kinoreformer und Theaterlobby. Denn wenn Gerhart Hauptmann, Hermann Sudermann, Paul Lindau und viele andere Schriftsteller sich mit dem Kino einließen, mußte der Schundfilm-Vorwurf der Kinoreformbewegung stark an öffentlicher Resonanz verlieren. Und im Streit zwischen Kinobranche und Bühnentheaterverbänden brachte der "Autorenfilm" praktisch einen Frontwechsel der Bühnenschriftsteller auf die Seite des zahlungskräftigeren Kinos. Von besonderer Bedeutung war der "Autorenfilm" für die Entwicklung der Filmkritik: Denn als im Januar 1913 der erste "Autorenfilm" in einer Pressevorstellung präsentiert wurde, saßen diesmal nicht die Lokalreporter im Saal, sondern die Kunstkritiker und Feuilletonredakteure. Dieses große Interesse an dem Film *Der Andere* hatte jedoch nicht allein die literarische Vorlage, Paul Lindaus gleichnamiges Drama, bewirkt. Ganz entscheidend kam die Mitwirkung des damals berühmtesten Theaterschauspielers Albert Bassermann hinzu. Die Fachpresse bejubelte einen Wendepunkt im Verhältnis von Film und Tagespresse: "Zum *erstenmal* haben sich die *ersten* Kritiker der Tagespresse zu einer Film-Premiere bemüht. Zum *erstenmal* sind über einen Film mehrspaltige Feuilletons geschrieben worden. Zum *erstenmal* wurde die Lichtbildbühne von denselben Männern der Feder gewürdigt, die sonst nur die wichtigsten Theater besuchen. Zum *erstenmal* haben diese Männer über einen großen Film an derselben Stelle der Zeitung gesprochen, die sonst der großen Theater-Premiere gewidmet

ist. Zum erstenmal wurde in der gesamten Tagespresse die Lichtbildbühne mit dem Theater ernsthaft verglichen. *Der Film ist feuilletonfähig geworden.*"

Bassermanns Leistung wurde in der Tagespresse überraschend positiv kommentiert; Autor Lindau und Regisseur Max Mack mußten erheblich mehr Kritik hinnehmen. Bassermanns Beispiel zeigte aber auch, daß zum "Autorenfilm" nicht nur die Beteiligung bekannter Bühnenauf Autoren und Romanschriftsteller gehörte, sondern in gleicher Weise die Mitwirkung der besten Theaterschauspieler, wie Paul Wegener, Rudolf Schildkraut, Alexander Moissi, Maria Carmi, Tilla Durieux und andere. Selbst der berühmteste Regisseur des deutschen Theaters, Max Reinhardt, unterschrieb 1913 einen Filmvertrag. Da blieb den Theaterkritikern und Feuilletonredakteuren kaum anderes übrig, als ihren Heroen in das neue Medium zu folgen, wenn auch meist mit sehr gemischten Gefühlen und häufig unter heftigem Protest. Die Folge für die Filmkritik war, daß 1913/14 nur "Autorenfilme" ins Feuilleton gelangten, Filme, die mit bereits renommierten Namen und Sujets lockten. Das einzige Publikationsorgan, das vor dem Ersten Weltkrieg *regelmäßig* anspruchsvolle Filmkritiken veröffentlichte, war die Zeitschrift "Bild und Film". Diese besondere Rolle von "Bild und Film" läßt sich durch den produktiven Widerspruch erklären, in dem sich das Blatt befand. Denn einerseits war es ein Kinoreformer-Organ, das vom "Volksverein für das katholische Deutschland" finanziert wurde; andererseits aber hatte sein Verlag, die "Lichtbilderei" in Mönchen-Gladbach, durchaus ökonomische Interessen am Film wegen des Verleihs von Lehrfilmen, aber auch von kommerziellen Kinofilmen. Noch in den ersten Kritiken der Zeitschrift im Jahre 1912 wurde in der üblichen Kinoreformermanner moralisiert. Doch Anfang 1913 sah Malwine Rennert, die wichtigste filmkritische Autorin des Blattes, Grund, "Heureka" zu rufen: "Durch den Film *Der Vater* ... ist der Beweis geliefert, daß ein Kinodrama möglich ist als Kunstwerk, das den Gebildeten entzückt und auch auf die Massen eine starke Wirkung ausübt." Daß Malwine Rennert hier an einem italienischen Film die Filmkunst entdeckte, ist kaum Zufall. Denn die Zeitschrift "Bild und Film" hatte stets eine besondere Vorliebe für den italienischen Film - auch eine geschäftliche. Als Folge dieser Kritik zu *Der Vater* bemühte sich die Zeitschrift stärker um eine Kunstkritik des Films. Man stellte sogar in Frageform einen Kriterienkatalog auf, wie eine solche Filmkritik auszusehen habe: "1. Zu welcher Art gehört es (das Filmdrama, H.H.D.), d.h. wo liegt sein Hauptwert (in der Darstellung von Seelenvorgängen, der Wiederbelebung kulturgeschichtlicher Äußerlichkeiten, der Darstellung von Arbeitsverhältnissen, der Verwertung schöner Naturhintergründe, der Erzeugung von Stimmungen, Spiel mit Handlungen, Trick-, Zauber-, Märchenfilm, Tanzdichtung, Humor)? ... 2. Wie ist das Bild aufnahmetechnisch? a) die Arbeit des 'Operateurs'? b) die Arbeit des Szenerieregisseurs (maleri-

sche Wirkung, Ausgleich technischer Mängel usw.)? c) die Arbeit des Menschenregisseurs (die allgemeinen Bewegungen besonders der Statisten, Massenverwendung, Zeitmaß usw.)? 3. Wie ist die Arbeit des 'Dichters' (Aufbau, Gehalt, Dramatik, Stilgefühl, Ursachenverkettung, Begründung) usw.? 4. Wie ist das Spiel (besonders der Einzelschauspieler, als kinomimische Kunst betrachtet)? 5. Wie steht's mit 'der geschichtlichen usw. 'Echtheit' a) äußerliche b) innerliche? 6. Sittlich-erzieherische Gesichtspunkte? 7. Humor (d.h. nicht nur die Verwendung von Komik im engern Sinne, sondern 'Saft' (humor) überhaupt, der gleichsam alles mit Lebensfülle und Vielheit durchdringt und das Gefühl der Lebenswahrscheinlichkeit und des Behagens erweckt)?"

Diese sieben Fragen eines pseudonymen Autors sind der erste systematische Versuch, den wünschenswerten Inhalt von Filmkritiken näher zu bestimmen. Erwartungsgemäß überwiegen die formästhetischen Gesichtspunkte, bemerkenswert ist überdies das (in der Erwähnung des "Zeitmaßes") Aufblitzen des Montagegedankens sowie die in Frage sieben nach der "Lebenswahrscheinlichkeit" angesprochenen realistischen Bezüge. Die "Bild und Film"-Redaktion hatte dem Fragenkatalog vorausgeschickt, man wolle sich damit nicht eine Geißel flechten, sondern ihn zwanglos benutzen. Selbst der pseudonyme Autor hielt sich nur bei zwei Kritiken an seinen Fragenkatalog. Nur *einer* der anderen Filmkritiker der Zeitschrift nahm sich der Systematik an und ergänzte sie um einen achten Punkt: "Zur Beurteilung eines Kinowerkes gehört meiner Meinung nach in ganz hervorragendem Maße die Beantwortung der Frage, ob denn das Stück im eigentlichen Sinne *kinomäßig* ist. Ob es also etwas und dies in einer Form bietet, wie es für den Film spezifisch ist, also in einer andern Kunstgattung nicht oder nicht so gut wiedergegeben werden kann, und die Bedingungen und Möglichkeiten des Kinos wirklich ausschöpft."

Dieser Kritiker, Alexander Elster, war auch der einzige, der sich bereits zuvor in "Bild und Film" zur "Frage einer Kinokritik" geäußert hatte. Elster war sehr skeptisch, was die Einführung regelmäßiger, künstlerischer Kritik des Films anging, zeigte eine Vielzahl von Schwierigkeiten auf. Erst wenn sich, wie in der Literatur, eine gewisse Verantwortlichkeit eines Schaffenden für seine Werke dadurch herausbilde, daß man die Namen der Filmverfasser veröffentliche, könne eine Kinokritik dazu beitragen, die Werke bestimmter Autoren oder Regisseure bekannt zu machen und ihre Verbreitung zu fördern. Unter Berücksichtigung der von ihm genannten Schwierigkeiten vertrat Elster die Ansicht, es werde sich "vielleicht höchstens darum handeln, daß in Fachzeitschriften und in führenden Tageszeitungen hier und da beachtenswerte Neuerscheinungen der Kinokunst kritisch gewürdigt werden, wie das ja teilweise schon geschieht, aber noch systematischer betrieben werden sollte".

Zu den wichtigeren Filmkritikern der Jahre vor dem Ersten Weltkrieg gehören - nach dem gegenwärtigen Stand der Forschung - neben den genannten Alexander Elster und Malwine Rennert beispielsweise Ulrich Rauscher, Adolf Behne, Karl Bleibtreu, Ludwig Hamburger und andere. Die Kritiker dieser Zeit wollten auf die Beachtung künstlerischer Gesichtspunkte hinwirken, das Publikum von Machwerken und Geschmacklosigkeiten abhalten. Sie sahen die wichtigste Aufgabe der Filmkritik in der Unterdrückung und Brandmarkung des ästhetisch Schlechten und darin, Widerwillen gegen minderwertige Filme zu lehren.

Der Erste Weltkrieg machte Diskussionen über anspruchsvolle Filmkritik praktisch gegenstandslos. Nach dem Krieg war das Kino als Unterhaltungsmittel selbstverständlich geworden. Und als Kunstmittel stand ihm Anfang der zwanziger Jahre in Deutschland eine große Zeit bevor. Die zwanziger Jahre, genauer die Jahre der Weimarer Republik, wurden auch zu einer großen Zeit für die Filmkritik, zu ihrer "klassischen Phase" sozusagen. Denn in den Nachkriegsjahren hatte sich bald die regelmäßige, ernsthafte und unabhängige Filmkritik in den wichtigeren Tageszeitungen und Kulturzeitschriften durchgesetzt. Da wären, über die eingangs erwähnten Balázs, Arnheim und Kracauer hinaus, viele Namen zu nennen von Kritikern, die ständig auf die Entdeckung filmästhetischer Neuerungen und erfindungsreicher Filmkünstler, aber auch auf die Aufdeckung filmpolitischer Zusammenhänge aus waren. Im Gegensatz zu heute war dies aber auch eine Zeit, in der es sehr viel zu entdecken gab. Nur einige wenige Beispiele: So maß Herbert Jhering 1920 im "Berliner Börsen-Courier" *Das Cabinet des Dr. Caligari* an seinem expressionistischen Anspruch; Hans Siemsen begrüßte im selben Jahr Charlie Chaplin in den deutschen Kinos; Kurt Pinthus, der Filmkritiker des "8-Uhr-Abendblattes", bewunderte rückhaltlos 1926 in der Zeitschrift "Das Tagebuch" die Meisterschaft Sergej Eisensteins im *Panzerkreuzer Potemkin*. Außer für die "Weltbühne" schrieben Axel Eggebrecht für das "Berliner Tageblatt" und Roland Schacht für den "Kunstwart". Hans Sahl verfaßte Filmkritiken für den "Montag Morgen", Heinz Pol für die "Vossische Zeitung", Hans G. Lustig für "Das Tempo" und Bernard von Brentano für die "Frankfurter Zeitung"; Willy Haas, Hans Feld und andere schrieben für den "Film-Kurier". Redakteurin des "Film-Kurier" war neben anderen Lotte Eisner, die jedoch, nachdem nun ihre "Memoiren" vorliegen, kaum mehr als wichtige Filmkritikerin der Weimarer Jahre gelten kann. Die Herausgeberin der "Memoiren", Martje Grohmann, fand selbst heraus: "Ich habe sämtliche Zeitungen von Juni '27 bis März '33 durchgeblättert und nach Lotte-Eisner-Kritiken Ausschau gehalten. Dabei ist mir aufgefallen, daß Herr Jäger, Herr Feld, Herr Herzberg und zuweilen auch Herr Haas die großen interessanten Theater- und Kinoberichte geschrieben haben und Sie den kleinen Scheißdreck am Rande."

Die Selbstverständnis-Debatte der deutschen Filmkritiker setzte nach dem Ersten Weltkrieg als erster Herbert Jhering fort. 1919 monierte er in der "Freien Deutschen Bühne", Filmkritik dürfe nicht literarische Maßstäbe an etwas herantragen, was diesen Maßstab nicht vertrage: "Sie ordnet sich den Erfordernissen des Bildes unter, sie geht vom Gebot der Photographie, von den plastischen Möglichkeiten des Schauspielers aus und löst von den technischen Gesetzen her die tendenziösen und kulturellen Fragen des Films." Einen Film gut oder schlecht zu finden, führte Jhering seine Überlegungen 1923 im "Berliner Börsen-Courier" fort, sei noch lange nicht Filmkritik. Denn Kritik sei nicht die Ablehnung oder Bejahung eines Werkes, in diesem Sinne wäre dann jeder Zuschauer, der Gefallen oder Mißfallen äußere, Kritiker. "Kritik ist der innere Zwang, sich mit dem Gesetzmäßigen einer Kunst auseinanderzusetzen. Kritik ist Erlebnis des Kunstwerkes nach seinen Elementen und deshalb die automatische Bestätigung der produktiven, die automatische Zurückweisung der unproduktiven Elemente." Die Filmkritik im allgemeinen, so Jhering weiter, kenne den Film noch nicht als kritisches Erlebnis, Richtlinien, an deren Berechtigung ein Kritiker aus innerem Beruf, aus Leidenschaft, aus Persönlichkeit nicht zweifeln könne, seien erst dann überflüssig, wenn sich der Filmkritiker vom Verlegenheits-, vom Auchkritiker zum bekennenden Kritiker entwickelt habe, wenn es eine Filmkritik gäbe. Etwa zur selben Zeit, Ende 1922, fragte Béla Balázs zu Beginn seiner filmkritischen Arbeit für den Wiener "Tag": "Warum kümmert sich niemand um die Kunst des Volkes?" Balázs forderte dazu auf, endlich mit dem ästhetischen Vorurteil gegen das Kino aufzuräumen; er sah den Film als von Grund aus neue Kunst einer anhebenden neuen, visuellen Kultur, der man mit ständiger, systematischer, ernster Kritik beispringen müsse. In einer Auseinandersetzung mit einem Vertreter der Filmbranche verteidigte Balázs 1924 die ästhetische Kritik gegen die Forderung der Kaufleute, den Film ausschließlich als Ware, als Geschäftsobjekt zu betrachten: "Wenn aber diese Herren der Ansicht sind, daß ich von *ihrem* Geschäft nichts verstehe, da haben sie vollkommen recht. Das habe ich mir auch niemals eingeildet. Ihre Branche interessiert mich geadesowenig, wie sie das Publikum interessiert. Wir beurteilen nur die *Produktion*, den Film selbst, und nehmen uns heraus, unsere Meinung zu sagen."

Rudolf Arnheim vertiefte 1929 in der "Weltbühne" diesen Aspekt, indem er fragte, ob man ein Werk nur als fertiges Endprodukt hinnehmen und als solches würdigen solle oder ob man den Entstehungsprozeß mitberücksichtigen müsse. Denn: "Der Filmkünstler ist, im Gegensatz zu seinen Kollegen von den andern Fakultäten, so gut wie nie im Vollbesitz seiner Mittel, und so empfindet er es als ungerecht, wenn man ihn nach Leistungen beurteilt, für die andre verantwortlicher sind als er." Dennoch könne man vom Filmkritiker nicht verlangen, daß ästhetische Kritik immer

zugleich Atelierkritik sei, zumal diese Forderung fast unerfüllbar wäre. Wichtigste Aufgabe des Kritikers sei es, das fertige Werk unvoreingenommen zu beurteilen. Arnheim sah die Objektivität des Kritikers gefährdet, wenn er allzunah an der Entstehung eines Films beteiligt wäre. Heutzutage sitzen deutsche Filmkritiker in den Gremien, die Förderungsgelder für Spielfilme zu vergeben haben. Dagegen Arnheim: "Der Filmkritiker soll hier als unbefangene Instanz wirken. Wird auch er in den Produktionsprozeß hineingezwungen, so gibt es keine wirkliche Autorität mehr für gut und böse." Auch ohne intime Vorkenntnisse sei eine produktive Filmkritik möglich; der Filmkritiker habe sich an die Resultate zu halten. Für Arnheim war vielmehr der entscheidende Punkt: "Wieweit soll der Filmkritiker nun wirklich fachlich gebildet sein?" Die Filmkritiker hätten zwar zumeist ausreichende technische Vorkenntnisse, machten aber vielfach keinen Gebrauch davon. Wie das Publikum sähen allzuvielen Filmkritiker nicht viel mehr als das Inhaltliche: "Die Handlung, eine etwaige Tendenz, wird gelobt, getadelt, langweilig oder unterhaltsam, verhetzend oder verdienstlich genannt; ein paar Worte der Zensur für die Darsteller, für den Operateur, eine Verlegenheitsfloskel für den Regisseur - Schluß." Damit stellt Arnheim eine noch heute gern geübte Praxis an den Pranger. Fachlich im guten Sinne sei es, wenn der Kritiker darauf zu achten wisse, ob ein Vorgang geschieht oder umständlich, originell oder herkömmlich "in Bilder gesetzt" sei. Unfachlich fand es Arnheim beispielsweise, wenn der Kritiker sich, ohne Gefühl für die Gesetze und Grenzen der filmischen Mittel, aus reiner Freude an sensationellen Neuigkeiten darüber begeistere, daß der Tonfilm komme. Arnheim schrieb seinen Aufsatz 1929, also im gleichen Jahr, in dem sich der Tonfilm in Deutschland durchsetzte. Der fachliche Filmkritiker, arbeitete Arnheim die Quintessenz seiner Auffassung von Filmkritik heraus, "wertet einen Film, der heute herauskommt, nicht als Einzelleistung. Ist ein Film als ganzer schlecht, so hat der Kritiker nachzuspüren, ob nicht eine einzelne Feinheit darin ist, die einen Fortschritt bedeutet, ein Darsteller, der bei besserer Behandlung Gutes leisten könnte. Er hat zu erkunden, wo der Fehler sitzt und wie er künftig zu vermeiden ist. Er hat zu unterscheiden, was am einzelnen Film typisch für die Gesamtentwicklung ist und was nur ihm zufällig und einmalig zukommt. ... Der Filmkritiker sieht die Filmproduktion der ganzen Welt als eine einheitliche Arbeit, in der jedes einzelne Werk seinen Platz hat. Diesen Platz anzuweisen, ist die Aufgabe des Kritikers."

Von 1909 bis 1929, von den ersten, tastenden Anfängen eines Lenz-Levy bis zu dem Aufsatz Arnheims über "Fachliche Filmkritik", ging es darum, das Filmmedium rein als Kunst, den einzelnen Film rein als Kunstwerk zu betrachten, den Vorbildern von Theater- und Literaturkritik nachzueifern, ging es um *ästhetische Filmkritik*. Nach dem furchtbaren Inter-

regnum der Nazischergen, an dessen Beginn alle nennenswerten deutschen Filmkritiker aus rassistischen und politischen Gründen in die äußere oder innere Emigration getrieben wurden und Goebbels Filmkritik bald per "Kunsthochschule"-Erlaß ganz verbot, nach den Jahren des Zweiten Weltkrieges, war es im ersten Nachkriegsjahrzehnt vor allem Gunter Groll, der Filmkritiker der "Süddeutschen Zeitung", der die Tradition der ästhetischen Filmkritik weiterführte. Groll nannte in der Einleitung zu seiner 1953 erschienenen ersten Filmkritiken-Anthologie "Drei Grundzüge der guten Kritik: die Fähigkeit, zu klären, die Liebe zur Sache und die Distance zum Objekt." Die Fähigkeit, zu klären, gebe der Kritik erst den rechten Sinn, rechtfertige noch ihre Schwächen, rege an und grenze sie ab gegen Feuilleton, Plauderei und Polemik; die Liebe zur Sache umfasse Wissen und Wohlwollen, aber auch Schärfe und Unerbittlichkeit, wo die Sache bedroht sei; die Distance zum Objekt gebe mit dem wägenden Abstand erst die Möglichkeit, gerecht zu sein.

Den historischen und theoretischen Gegenpol zur ästhetischen Filmkritik bildet die materialistische, die ideologiekritische, die *soziologische Filmkritik*, die nicht, wie beispielsweise der frühe Balázs, davor zurückschreckt, den Film als Ware zu sehen, sondern gerade dies explizit zu ihrem Thema macht. Die Forderung nach Ideologiekritik findet sich schon bei Alfred Mann 1913, wenn er davon schreibt, das Volk müsse einen gehörigen kritischen Abstand von dem Kino, dieser neuen Art des Überredet-Werdens gewinnen, um nicht zukünftig staats- und kirchenpolitischer Agitation, die sich dieses wirkungskräftigen Mittels bediene, zu erliegen. Soziologische Filmkritik übte beispielsweise Axel Eggebrecht in seinen Kritiken für die "Weltbühne" 1926/27, wenn er neben der Besprechung der Filme immer auch die filmpolitische Situation einbezog. Dazu zählen ferner die um 1930 diskutierten Versuche einer proletarischen Filmkritik, auch in Form von "Laienkritik", die die "Schädlichkeit des bürgerlichen Films für die Arbeiterschaft" aufzuzeigen unternahm. Es war jedoch Kracauer, der 1932 in der "Frankfurter Zeitung" als erster das Programm der soziologischen Filmkritik formulierte: "Kurzum, der Filmkritiker von Rang ist nur als Gesellschaftskritiker denkbar. Seine Mission ist: die in den Durchschnittsfilmen versteckten sozialen Vorstellungen und Ideologien zu enthüllen und durch diese Enthüllungen den Einfluß der Filme selber überall dort, wo es nottut, zu brechen." Kracauer fragte, wie sich der Kritiker gegenüber der großen Masse der Filme verhalten solle, die nur um des kapitalistischen Nutzens und nicht um der Kunst willen produziert worden seien: Diese filmischen Durchschnittsleistungen übten außerordentlich wichtige gesellschaftliche Funktionen aus, die kein Filmkritiker unberücksichtigt lassen dürfe. "In der Tat: je ärmer die meisten Operettenfilme, Militärfilme, Lustspielfilme usw. an Gehalten sind, die einer strengen ästheti-

schen Beurteilung standzuhalten vermögen, desto mehr fällt ihre soziale Bedeutung ins Gewicht, die gar nicht überschätzt werden kann." Aufgabe des zulänglichen Filmkritikers sei es, das Gesellschaftsbild der durchschnittlichen Filme aufzuzeigen, die Scheinwelt dieser Filme mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu konfrontieren, also "jene sozialen Absichten, die sich oft sehr verborgen in den Durchschnittsfilmen geltend machen, aus ihnen herauszuanalysieren und ans Tageslicht zu ziehen, das sie nicht selten scheuen".

Drei Jahre später, 1935, erklärte Arnheim das Ende der ästhetischen Filmkritik: "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." Arnheim, der noch 1932 in seinem Buch "Film als Kunst" den schwarzweißen Stummfilm als filmkünstlerisches Ideal gefeiert hatte, sah nach dem Sieg des "Sprechfilms" seine schlimmsten Befürchtungen hinsichtlich des Verfalls der filmkünstlerischen Mittel und hinsichtlich der Einschränkung künstlerischer Freiheit bestätigt. Der Filmkritiker solle sich in dieser Situation seiner zweiten großen Aufgabe besinnen, schloß er sich Kracauer an: statt ästhetischer Kritik die Charakterisierung des Films als Wirtschaftsprodukt und als Ausdruck politisch-moralischer Anschauungen. Arnheim faßte seine Bedenken zu allgemeinen "Gesetzen" zusammen, die der Filmkritiker von morgen zu beachten habe: "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." Arnheim sollte die Strenge des ersten Gesetzes in späteren Jahren abschwächen zu einem Primat der visuellen Ausdrucksmittel über die auditiven.

Erst 1957 nahm die neugegründete Zeitschrift "Filmkritik" den Kracauerschen Ansatz wieder auf. Was Redakteur Enno Patalas "Anstelle eines Programms" der ersten Nummer der Zeitschrift voranstellte, findet sich in seiner Rezension zweier Filmkritiken-Sammelbände von Gunter Groll, die er zur selben Zeit für die "Frankfurter Hefte" verfaßt hatte, wieder: "Nichts ist so überholt wie die feuilletonistische Kunstkritik, die Eindrücke und Einfälle notiert, statt Strukturen nachzuweisen, die beschreibt, statt zu interpretieren, die 'feiert' und 'verreißt', statt den Leser zur rechten Einsicht zu führen, die den Film 'nur als Film' sehen will statt im gesellschaftlichen Zusammenhang, die 'den Intentionen des Künstlers nachspürt', statt Forderungen zu stellen. ... Die feuilletonistische Filmkritik versagt ebenso vor dem bedeutenden Kunstwerk wie vor dem kommerziellen Produkt der Lebenslüge. Vom Kunstwerk ist sie nicht imstande auszusagen, worin denn eigentlich sein Kunstcharakter besteht. Und die Lebenslüge durchschaut

sie nicht, weil sie es für unnötig hält, den Film an der konkreten (soziologisch und ökonomisch zu begreifenden) Wirklichkeit zu reflektieren." Schon Kracauer wollte jedoch nicht ausschließlich soziologische Kritik betreiben, bei den seltenen Filmen mit echten Gehalten habe sich diese vielmehr mit der immanent-ästhetischen zu durchdringen. Auch die Zeitschrift "Filmkritik" forderte die Koexistenz soziologischer und ästhetischer Filmkritik, wenn nicht gar ihre Verknüpfung zur, sagen wir: *sozioästhetischen Filmkritik*. Denn Enno Patalas formulierte 1957 als Leitsatz: "Filmkritik sollte versuchen, den Blick des ansprechbaren Kinogängers zu schärfen - im Künstlerischen: für ästhetische Strukturen und Bauformen, in denen allein (und nicht im 'wahren Gefühl') das Genie des Künstlers sich kundgibt; im Gesellschaftlichen: für soziale und politische Leitbilder, in denen, bewußt oder unbewußt, der Geist der Zeit sich ausspricht und sich selbst bestätigt."

Die "Filmkritik"-Gruppe um Enno Patalas und Wilfried Berghahn hatte die Forderung der Klassiker der deutschen Filmkritik verstanden: Die *Forderung nach sozioästhetischer Filmkritik*, die Forderung nach der Verbindung ästhetischer und soziologischer Kritik, nach der gleichzeitigen Begutachtung des Films als Kunst *und* als Massenmedium. Alle drei als Klassiker apostrophierten Kritiker erhoben diese Forderung, jedoch auf verschiedene Weise und aus unterschiedlichen Motiven: Am klarsten findet sich diese Forderung nach sozioästhetischer Filmkritik, wie gezeigt, bei Kracauer; für Arnheim war sie hingegen nur Ausfluß seiner Enttäuschung über den Niedergang der stummen Kunst der bewegten Bilder; Balázs schließlich übte als Tageskritiker zwar nur ästhetische Kritik, wurde aber mit dem Schlußkapitel "Ideologische Bemerkungen" seines zweiten film-ästhetischen Werkes, "Der Geist des Films" von 1930, zum großen Anreger der Ideologiekritik des Films. Generell läßt sich zusammenfassen, daß die Entwicklungsgeschichte der deutschen Filmkritik zur sozioästhetischen Filmkritik führte.

Es bliebe zu überprüfen, ob es den Autoren der Zeitschrift "Filmkritik" gelang, in der Praxis der Tageskritik auf dem Stand ihrer theoretischen Einsichten zu bleiben. In den sechziger Jahren gab es immer wieder Diskussionen in der Zeitschrift, in denen jeweils das Überwiegen der ästhetischen Kritik oder der soziologischen Methode behauptet oder beklagt wurde. Vor allem die "Nouvelle Vague" wurde zum Konfliktpunkt, an dem sich die verschiedenen Gruppierungen und auch Patalas und Berghahn entzweiten. So beklagte Berghahn 1964, die "Filmkritik" habe sich in den letzten Jahren allzu sehr von formalen Erfindungen bestechen lassen, wobei die Prüfung der auf gewiß neue und interessante Weise dargestellten Inhalte zu kurz gekommen sei. Patalas dagegen stellte 1966 die vergangene Praxis und Methode der Zeitschrift als nahezu ausschließlich ideologiekri-

tische dar: "Die Kritik der 'ästhetischen Strukturen und Bauformen' wurde vertagt; dafür wurde aber Ideologiekritik von vornherein nicht als reine Inhaltskritik, sondern eben auch als Kritik an formalen Strukturen betrieben." Patalas forderte, die soziologische Kritik solle sich die Sache der Kunst zur eigenen machen, solle ästhetische Verfahrensweisen als gesellschaftliche Aktivitäten erkennen und selbst ästhetisches Verhalten aktivieren. Darauf antwortete Ulrich Gregor, Patalas habe aus einer falschen Einschätzung der Vergangenheit falsche Schlüsse für die Gegenwart gezogen, die Kritik der "Filmkritik" sei nicht *nur* soziologisch orientiert gewesen. Auch Theodor Kotulla wandte sich gegen Patalas, es sei absolut nicht einzusehen, warum man vor den Filmen Godards die "soziologische" Methode auf den Müll werfen müsse.

Die Lebendigkeit, aber auch die Schroffheit dieser Auseinandersetzungen um die sozioästhetische Filmkritik wurde in den siebziger Jahren nicht annähernd erreicht. Einzig die feministische Filmkritik, zumindest dem theoretischen Programm nach, wie es von Gertrud Koch in der Zeitschrift "Frauen und Film" formuliert wurde, führte die Theorie der sozioästhetischen Filmkritik weiter.

Und wie sieht es in den achtziger Jahren aus? Hier können vier Filmkritiker-Anthologien, die 1984-85 erschienen sind, Auskunft geben; ihre Autoren sind Hans-Christoph Blumenberg, Michael Schwarze, Karsten Witte und Frieda Grafe. Schwarze fällt dabei etwas aus der Reihe: Als Memorial-Band für den früh verstorbenen Redakteur der "Frankfurter Allgemeinen Zeitung" enthält die Sammlung nur ein knappes Dutzend Filmkritiken. Doch auch inhaltlich suchte Schwarze seinen Weg unabhängig von der etablierten Filmkritik-Szene. Er schrieb zwar auch über amerikanische Konsumfilme, lehnte jedoch die "ideologiekritische Elle" ausdrücklich ab, betrieb eher eine Günter Anders verpflichtete Kulturkritik des Films. Eines ist jedoch allen vier Kritikern gemeinsam: Programmatische Aussagen zur Theorie der sozioästhetischen Filmkritik finden sich bei keinem. Im Gegenteil, schon in den Titeln der Bücher scheint sich ein Zaudern vor allzuviel Programmatik zu manifestieren. So nennt die frühere Mitarbeiterin der Zeitschrift "Filmkritik", Frieda Grafe, ihren Band schlicht "Beschriebener Film", bezeichnen Blumenberg und Witte ihre Produkte nicht mehr als Filmkritiken, sondern als "Texte über Filmemacher und Filme", "Texte vom Hören & Sehen". Sozioästhetische Filmkritik kommt bei Grafe und Blumenberg überhaupt nicht vor, bei Witte, der, als Herausgeber von Kracauers "Schriften", diese besser kennt als sonst jemand hierzulande, allenfalls im Vorwort. Witte nimmt sich dort Spielbergs *Indiana Jones* vor, sein Motiv ist jedoch die Kritik der Filmkritik: "Im Maße, wie Filme darauf verzichten, ein Teil der Kritik des Alltagslebens zu sein, schwindet der kritische Sinn, der ein scharfes Auge auf diesen Mangel wirft." Das kann man auch dahin-

gehend interpretieren, daß der Verzicht auf sozioästhetische Kritik, die Beschränkung auf die ästhetische, die Ursache in der zunehmenden Bedeutungslosigkeit des anspruchsvollen, Kinofilms als Massenmedium hat. Bezeichnend scheint es mir, daß es sich bei den beiden Filmen, die von Grafe, Witte und Blumenberg besprochen werden, um Bressons *L'argent* und Godards *Prénom Carmen* handelt. Vor diesen Regisseuren wird tatsächlich die sozioästhetische Methode auf den Müll geworfen, beschränken sich Grafe und Witte darauf, die Besonderheiten des jeweiligen Regisseurstils zu erkennen und die Konsequenzen für die erzählte Geschichte herauszuarbeiten. Blumenbergs feuilletonistische Deskriptionen fallen dagegen stark ab.

Wenn Witte mit seinen "Texten vom Hören & Sehen" an eine Theorie der Sinne anzuknüpfen beabsichtigt, hat er offenbar vergessen, daß die Sinne gesellschaftlich determiniert sind. Witte beklagt selbst: "Es mangelt der Filmkritik an Selbstverständnis über ihre Geschichte." Es ist an der Zeit, aus der Geschichte zu lernen. Feuilletonismus und Ästhetizismus sind Sackgassen, führen zu bestenfalls unterhaltsamen, schlechtestenfalls esoterischen Produkten. Die Forderung der Klassiker an die heutige Filmkritik heißt: Sozioästhetische Filmkritik.

Uta Berg-Ganschow

Zum Autorenprinzip in der Filmkritik

1912 kann man in der Zeitschrift "Bild und Film" lesen: "Es ist schon wiederholt der Gedanke aufgetaucht, die Kinodarbietungen allmählich dadurch zu verbessern, daß man eine regelmäßige Kritik einführt, wie sie bei Theater und Kunst üblich ist. Der Gedanke hat von vornherein etwas Einleuchtendes". Der Autor zählt eine Reihe von Schwierigkeiten auf, die dem entgegenstehen und erkennt dann als das strukturell Machbare: "Das einzige, was nach alledem heute schon von einer Kinokritik erwartet werden könnte, wäre, daß sie die Erzeugnisse bestimmter Filmfabriken zu boykottieren, den Filmen anderer Fabriken den Weg zu ebnen vermöchte." Nun gebe es aber keine Gewähr, daß eine Fabrik anhaltend immer nur gute Filme, "inhaltlich und volkerzieherisch Wertvolles", produziere. "Das wäre anders", fährt er fort, "wenn sich die Gepflogenheit einbürgerte, Kinodramen immer mit dem Namen des Verfassers zu veröffentlichen, und wenn sich dann auf diesem Wege, ähnlich wie in der Literatur eine gewisse Verantwortlichkeit eines Schaffenden für seine Werke allmählich herausbildete. (...) Wird dieses Prinzip allgemeiner durchgeführt werden, dann wird die Frage einer Kinokritik diskutierbar." (Alexander Elster, Bild und Film II, 11/12, 1912/13, S.261 f.)

Der erzieherische Anspruch, die Nähe der Zensur, soll hier nicht interessieren, sondern nur ein Aspekt dieses Entwurfs einer Filmkritik, daß die fabrikmäßig, kollektiv und anonym produzierten Filmbilder faßbar werden sollen durchs Autorprinzip, dadurch, daß ein individueller Autor einem anderen Autor, dem Urteil des Filmkritikers sich stellt. Von Beginn an war es reines Wunschdenken der Kritik, daß sie auf diese Weise nicht nur ihre Kritiken besser produzieren, sondern die Filmbranche selbst beeinflussen könne. Der brüllende Löwe Filmkritik, der oft moralisierende Kulturlöwe, eigentlich ist das immer nur der kleine Hund, der hinterherbellt.

Das Autorprinzip ist ganz unabhängig vom tatsächlichen Produktionsprozeß der Filmindustrie zunächst nichts als die Projektion des schreibenden Kritikers, der seinen Horizont verpflichtend machen will für seinen Gegenstand. Diesen Kritiktypus kann man dogmatische Kritik nennen. Problematisch daran ist nicht, daß sie ein bestimmtes Interesse, ein fixes moralisches oder ästhetisches Konzept verfolgt, sondern daß dies wie eine

Blende sich vor den Gegenstand schiebt, den es zu erhellen scheint. Dogmatische Kritik will sich vor allem im kritisierten Gegenstand wiedererkennen und bestätigen. Sie schließt aus ihrem Wahrheitsanspruch auf Wahrheit und Unwahrheit des Kritisierten, verfehlt so das Andere, Neue ihres Gegenstands. Auf ihn läßt sie sich nicht wirklich ein, sondern wendet nur fix und fertige Gedankenkonstruktionen auf ihn an. Sie ist gefestigt insofern, als sie sich vor Überraschungen, neuen Erfahrungen sicher gemacht hat.

Typologisch davon unterscheiden lassen sich drei weitere ausgeprägte Schreibhaltungen, die der immanenten, der subjektivistischen und der produktiven Kritik. Die immanente Kritik ist einfache Umkehrung der dogmatischen. Wie diese nur ihre eigenen Interessen, ihren Maßstab zuläßt, läßt immanente Kritik nur die des Kritisierten zu, stellt sich ganz in den Schatten des Autors und des Werks. Auch subjektivistische Kritik läßt sich auf ihren Gegenstand nicht ein, will nur sich selbst wiederentdecken, eignet sich nur die Teile des Werks an, die ihr passen. Sie selektiert betroffen aber sie verurteilt nicht wie dogmatische Kritik, die ihr Interesse durchsetzen will. Vom permissiven Subjektivismus zur autoritär einschreitenden Kritik, also zu Zensur, ist es oft nur ein Schritt. In der Praxis überlagern sich diese unterschiedlichen Kritiktypen häufig, treten miteinander vermischt auf. Indirekt habe ich die überlegene Art von Kritik schon charakterisiert, die produktive Kritik.

Sie läßt sich stärker auf Struktur, Horizont und Interesse des Films ein, anders als die dogmatische und anders auch als die immanente, die sich in der Struktur ihres Gegenstands freiwillig einsperrt. Produktive Kritik denkt und formuliert die Struktur des Werkes weiter, indem sie zuerst in ihm denkt. Sie entdeckt Widersprüche, treibt sie weiter, schließt Unabgeschlossenes nicht ab. Und sie entwickelt zugleich eine eigene ästhetische, eine literarische Struktur. Sie ist ein kritisches, begriffliches und ästhetisches Äquivalent des kristallisierten Films. Produktive Kritik konkurriert nicht mit ihrem Gegenstand, sie nimmt auf anderer Ebene, in einem anderen Genre auf, was ihr als das Besondere des Werks erscheint. Sie beschreibt reflektierend die sinnliche Erfahrung eines Zusammenpralls, das Erinnerungsprotokoll der Begegnung von Film und Zuschauer, als Erfahrung von Fremdheit oder unerwarteter Vertrautheit. So interessiert sie sich und den Leser für einen Film, verwickelt sich in dessen Struktur und entwickelt sie zugleich weiter.

Ähnlich haben Mitarbeiter der Zeitschrift "Filme" 1982 ihr Selbstverständnis vor der Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten formuliert. Und vor kurzem hat Norbert Jochum, einer von ihnen, rückblickend geschildert, wie die Gruppe ihr Kritikideal den Kollegen signalisierte. Der Gestus war ihnen wichtig. Denn wie die Form der produktiven Filmkritik der Form des

Films nicht äußerlich bleibt, so auch nicht die Form des Auftritts dem Ideal der ambitionierten, literarischen Kritik. Und das sah so aus: die Gruppe erklärt, daß Filmkritik "ein literarisches Genre zu sein habe und keine Dienstleistung, weder eine fürs Publikum, noch eine für die Regisseure, daß Filmkritik und Filmproduktion nichts gemein zu haben hätten, wir trugen also unsere Thesen vor, vor, wie wir hofften, immer schweigenderen Kritikern, wollten sie so sprachlos machen wie sie heute immer noch schreiben, wollten anschließend auch nicht über unsere Thesen diskutieren, sondern unversöhnlich sitzen wie Brinkmann in Graz, antworteten auch nicht auf Fragen, schon längst waren alle verstummt und wir saßen immer noch stumm auf dem Podium um klarzumachen, daß wir über unsere These nicht mit uns reden ließen, und dann fing Kluge (wo kam der auf einmal her!) zu reden an mit seiner leisen Stimme, die einen immer so wehrlos macht: Er stimmte uns zu und gab uns recht wie neu und richtig das sei, Filmkritik habe nichts mit Filmproduktion zu tun, und es fielen auch viele Namen, Lessing und Schlegel weiß ich heute noch und irgendwann werde ich auch dahinterkommen, wie er die gemeint hat..." (Die Zeit, Nr. 35, 23.8.1985)

Das ist kokett. Kokett und auch irreführend. Denn die Gruppe bezog sich ausdrücklich auf die Diskussion Mitte der 60er Jahre in der Zeitschrift "Filmkritik". Und im Zusammenhang mit Walter Benjamin war dort u.a. auch von Friedrich Schlegel die Rede gewesen. Alle Überlegungen zur produktiven Kritik hängen letztlich von einem Vorbild ab, dem Walter Benjamins. Sie schreiben variierend nach, was Benjamin 1919 entwickelt hat, in einer Dissertation über den "Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik" und später in dem Essay "Der Autor als Produzent". Der historische Kontext, in dem die romantische Kunstkritik sich formulierte, war nach Benjamin von einer doppelten Gegnerschaft bestimmt: der gegen das alte Regelkunstwerk, das noch an der unbestreitbaren Vorbildlichkeit der antiken Kunst orientiert war; und der gegen die Regellosigkeit, scheinbaren Gesetzeslosigkeit des Sturm und Drang. Die Romantik revidiert das in der poetischen Praxis schon revidierte Regelkunstwerk, die bereits überwundene ästhetische Konzeption des Sturm und Drang. Damit ist zugleich das traditionelle Bild des Kritikers als eines Kunstrichters, der Regel- bzw. Gesetzes Einhaltung überprüft und tadelnd Fehler und Verstöße anmerkt, überholt.

Ein Moment des romantischen Kritikbegriffs ist das Postulat, daß Kritik als Reflexion die Reflexion des Kunstwerks selbst weitertreibe.

"Im Sinne des Werkes selbst, d.h. in seiner Reflexion, soll es über dasselbe hinausgehen, es absolut machen. Es ist klar: für die Romantiker ist Kritik viel weniger die Beurteilung eines Werkes, als die Methode seiner Vollendung ... In diesem Sinne haben sie poetische Kritik gefordert." (Walter Benjamin,

Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, in: W.B. Werke, Hrg.:Theodor W. Adorno/Gretel Adorno, Ffm. 1955, Bd.II, S. 475)

Ohne die Idee der Kunst, ihren Absolutheitsanspruch, auf die alle romantische Reflexion sich bezieht, wird Kunstkritik als Reflexion der Reflexion des ästhetischen Werks im 20. Jahrhundert gedacht.

Mitte der 60er Jahre gewinnt die Benjaminsche Rezeption des romantischen Begriffs der Kunstkritik Einfluß auf die Filmkritik. Zu dieser revidieren die Autoren der einzigen ambitionierten Filmzeitschrift, der "Filmkritik", ihr Selbstverständnis. Es kommt zu einem Schisma. Während eine Gruppe weiter am Ideal der entlarvenden, soziologischen Ideologiekritik festhält, ist diese Form anderen verdächtig geworden, selbst kritikwürdig. Enno Patalas hat den dogmatischen Zug dieser jahrelang auch von ihm selbst geschriebenen, an bestimmten Schriften Kracauers orientierten Ideologiekritik 1966 verabschiedet:

"Soweit sie (die soziologische Kritik) die Entlarvung von Ideologie als Hauptthema in Werken der Filmkunst nachweisen konnte, befand sie sich in Einklang mit den Werken - und zugleich lief sie Gefahr, sie durch die Reduktion auf ihre eigenen vorgegebenen Einsichten zu erledigen. Vollends galt das für Filme, deren Gehalt nicht mehr oder minder unter die Kritik selbst zu subsumieren waren. In manchen dieser Texte verdorrte Kritik zur Analyse; sie fand nichts anderes in den Filmen, als was sie von vornherein darin erwartete." (Enno Patalas, Plädoyer für die ästhetische Linke, Filmkritik, Nr. 7, 1966, S.405)

Patalas will die Gegenseitigkeit von Gesellschaft und Ästhetik, von Soziologie und ästhetischer Theorie entfaltet sehen, nennt diesen neuen Typus "ästhetische Kritik", denn die ästhetische Form schien ihm im ideologiekritischen Konzept unterschätzt.

"Indem die ästhetische Kritik nicht so sehr den ablösbaren Bedeutungen nachspürt als den Regeln, nach denen neue Bedeutungen ausgelöst werden, und den Richtungen, die diese nehmen, indem sie nicht so sehr daran interessiert sind, jene Bedeutungen zu formulieren, als vielmehr daran, den Prozeß zu aktivieren, der zu neuen Bedeutungen führt, ist sie auch politisch jenen voraus, die im Film Bestätigungen für ihre politischen und sonstigen Einsichten, und seien es die progressivsten, suchen. Sie will das Bewußtsein des Lesers nicht auf den "Stand" des eigenen bringen, sondern den Prozeß der Bewußtseinsbildung beleben." (Enno Patalas, ebd. S.407)

So erst wurde der unverstellte Blick auf Genrefilme möglich, eine Sprache gefunden, die die Lust am Trivialen nicht verdirbt. Entwickelt wird die produktive Kritik doch vor allem in der Auseinandersetzung mit Filmen, in denen das Prinzip der fortwährenden Reflexion, Brechung selbst schon Strukturmerkmal ist. Über Godards *Sauve qui peut (la vie)* - und bezieht sich zugleich auf sämtliche Filme von Godard - sagt Frieda Grafe zu seinem 'neuen Erzählen' - und dieses Erzählen beschreibt zugleich das Ideal der Filmkritik -: "Begreifen, was in dem ist, was man sieht, und daraus

die Folge der Bilder finden. Das wäre endlich die Loslösung von der Literatur, die die Kunst war, Vergangenes wiederzugeben. Bilder haben ein eigenes Präsens. Es den wortlosen Künsten gleichtun, der Musik, der Malerei. In *Pierrot Le Fou* hatte er Velasquez zitiert, der in seinen späten Jahren nicht mehr die Dinge malte, sondern was er zwischen ihnen sah. Die den Möglichkeiten des menschlichen Auges angepaßten Kinobilder haben sich über die Welt gelegt. Sie verdecken statt zu zeigen. Sie bestimmen, was real ist." (Frieda Grafe, Beschriebener Film, in: "Die Republik", Nr. 72-75, 25.1.85, S.188) Godard selbst hat in *Personalunion* von Filmkritiker, Filmautor und Regisseur als Verfasser seiner "Wahren Geschichte des Kinos" Strukturen produktiver Kritik entwickelt. Und es war das Vorbild der *Nouvelle Vague*, das der deutschen Filmkritik die Augen öffnete. Godard spielt virtuos mit subjektivistischen und dogmatischen Kritikmustern, bringt Bewegung in den festgeschriebenen Kanon der Filmgeschichte. Er beschreibt über die Zeit hinweg ganz unterschiedliche Genres als gehörten sie wie eineiige Zwillinge zusammen, behauptet weltweite Differenzen, wo der Genrekanon Homogenität und Harmonie nahelegt. Und gerade dadurch bringt er die Erfahrung des kanonisierenden Prozesses wieder ein, beteiligt den Zuschauer bzw. Leser an seiner eigenen Wahrnehmungs- und Erfahrungsgeschichte.

Inkarnation des Autorprinzips als Filmemacher und kritische Instanz ist in der Bundesrepublik seit den 60er Jahren Alexander Kluge. Norbert Jochum hat einen Essay zu seinen Filmen, Erzählungen und Philosophievirtuositäten geschrieben. Die Kluge-Anhänger hat das sehr verdrossen, denn der Text rekonstruiert scheinbar arglos, in durchtriebener Parodie einen Strukturzusammenhang, der beide Seiten, Kluge, seine Anhänger und die konventionelle Kritik mit ihrer klischierten Formelhaftigkeit gleichermaßen verstören mußte. Die ironische Travestie macht sichtbar, wie Kluges Unkonventionalität Konvention umorganisiert, wie sehr sie negativ darauf angewiesen ist. Jochum über Kluge:

"Am meisten interessiert sich Kluge für die Um- und Zustände, unter denen Menschen leben. Ich glaube nichts interessiert ihn so sehr wie das; nicht einmal die Menschen. Ich glaube wirklich, daß Kluge sich nicht wirklich für Menschen interessiert, oder vielleicht nicht für die wirklichen Menschen, obwohl Kluge immer sagt, genau das interessiere ihn. (...) Seine Menschen kann man nicht wirklich lieben, und daß es einem nicht ganz egal ist, was aus ihnen wird, liegt meisten nur daran, daß sie offensichtlich unter ähnlichen Um- und Zuständen leiden wie man selbst. Wenn es diese Um- und Zustände nicht gäbe, könnten sie meinetwegen alle vor die Hunde gehen. Allerdings zeigt Kluge ja, daß die Menschen unter diesen Um- und Zuständen vor die Hunde gehen. (...) Wie die vom Film angeregte Technik der Montage vieler kurzer Sequenzen wirken könne: recht oberflächlich und maniert."

Was Kluges Domäne hätte werden sollen, wenn Reich-Ranicki sich nicht ganz geirrt hätte: der Kriminalroman mit zeitkritischen Akzenten.

Was Kluges Sprache hat oder nicht hat oder tut: Sie hat nicht mehr das Vibrato eines personalen Sprachstils, spreizt sich nicht mehr, legt sich keine Aura mehr zu, ordnet sich sachlich und heiter den Stilen des Genres unter, die sie aus methodischen Gesichtspunkten imitiert." (Norbert Jochum, Alexanderschlacht, in: Die Zeit, Nr.35, 23.8.85)

Diese Kritik parodiert beide, Kluge und seine Kritiker, tauscht nicht nur ein Kluge-Bild gegen ein anderes aus. Sie versucht produktiv Gegner wie Anhänger mit ihrem Kluge-Bild in Widerspruch zu bringen und findet eine rhetorisch-ästhetische Form, die sich der Leser erst aufschließen muß, die bei aller Polemik mehrdeutig bleibt. Manchmal ist kaum zu entscheiden, was Kluge-Zitat, was Kluge-Kritik ist und das wiederum ist Strukturmerkmal Klugescher Produktion.

Filmkritik von Autor zu Autor bleibt Sonderfall. Was 1912 gefordert wurde, daß die anonyme Filmproduktion in Gestalt eines verantwortlichen Autors dem Kritiker gegenüber tritt, scheint mit dem Autorenfilm gegeben. Wie arbeitsteilig auch immer entstanden, abgerechnet wird auf Kosten eines Filmmachers, aus welchem Kommunikationszusammenhang, in welchem Abhängigkeitsverhältnis auch immer entstanden, geschrieben wird die Kritik von einem Kritiker. Etwas anachronistisches nicht nur, sondern etwas Illusionäres hängt deshalb der Reflexionskraft beider an.

Hans Helmut Prinzler

Filmkritik in den fünfziger Jahren

In den Kinos der Bundesrepublik - also auch in Marburg - ist zur Zeit ein amerikanischer Film erfolgreich, der uns zurückführt in die fünfziger Jahre, genau: in den November 1955. *Back to the Future*. Ich will dem Film auf seiner Spur folgen, zurückblicken in diesen Herbst 1955 und Ihnen erzählen, was damals für Filme liefen und wie über diese Filme geschrieben wurde. Ich kann das natürlich nicht so konkret, wie der amerikanische Film, und ein Vortrag fällt ohnehin nie so fantasievoll aus wie ein Film, den Steven Spielberg produziert hat. Dennoch. Was gab es in jenem Herbst 1955 in den Kinos der Bundesrepublik zu sehen? Ich nenne einige Titel und dazu die Regisseure. Deutsche Filme: *Liebe, Tanz und 1000 Schläger* von Paul Martin, *Himmel ohne Sterne* von Helmut Käutner, *Die Barrings* von Rolf Thiele, *Roman einer 17jährigen* von Paul Verhoeven, *Zwei blaue Augen* von Gustav Ucicky, *Der letzte Mann* - ein Remake - von Harald Braun, *Das Forsthaus in Tirol* von Hermann Kugelstadt, *Rosen im Herbst* von Rudolf Jugert, *Solange du lebst* von Harald Reinl, *Suchkind 312* von Gustav Machaty, *Drei Mädels vom Rhein* von Georg Jacoby. Amerikanische Filme: *Bad Day at Black Rock* (deutsch: *Stadt in Angst*) von John Sturges, *Not as a Stranger* (*Und nicht als ein Fremder*) von Stanley Kramer, *The Man from Laramie* (*Der Mann aus Laramie*) von Anthony Mann, *House of Bamboo* (*Tokio-Story*) von Samuel Fuller, *Daddy Long Legs* (*Daddy Langbein*) von Jean Négulesco, *Othello* von Orson Welles, *Blackboard Jungle* (*Saat der Gewalt*) von Richard Brooks, *We are no Angels* (*Wir sind keine Engel*) von Michael Curtiz, *Man without a Star* (*Mit stahlharter Faust*) von King Vidor, *The Sea of Grass* (*Endlos ist die Prärie*) von Elia Kazan, *The Left Hand of God* (*Die linke Hand Gottes*) von Edward Dmytryk. Französische Filme: *Le Jour se lève* (*Der Tag bricht an*) von Marcel Carné, *Chiens perdus sans collier* (*Wie verlorene Hunde*) von Jean Delannoy, *Rififi* von Jules Dassin, *Les Héros sont fatigués* (*Die Helden sind müde*) von Yves Ciampi, *Le Rouge et le noir* (*Rot und Schwarz*) von Claude Autant-Lara, *Futures vedettes* (*Reif auf junge Blüten*) von Marc Allégret. Italienische Filme: *La donna del fiume* (*Die Frau vom Fluß*) von Mario Soldati, *L'oro di Napoli* (*Das Gold von Neapel*) von Vittorio de Sica. Ein österreichischer Film: *Die Sennlerin von St. Kathrein* von Herbert R. Fredersdorf.

30 Titel aus dem Kinoprogramm der Bundesrepublik im Herbst 1955. Die Namen der Regisseure zu nennen, war damals unüblich. Abgesehen von Orson Welles, Helmut Käutner oder Vittorio de Sica waren sie dem Publikum kaum geläufig. Filme wurden nicht als Filme von Regisseuren verkauft, sondern als Filme mit Stars. Ich nenne Namen: Caterina Valente, Peter Alexander, James Stewart, Cary Grant, Spencer Tracy, Dieter Borsche, Nadja Tiller, Robert Mitchum, Frank Sinatra, Marianne Koch, Hans Albers, Romy Schneider, Fred Astaire, Leslie Caron, Gérard Philipe, Danielle Darrieux, Sophia Loren, Humphrey Bogart, Ruth Leuwerik, Adrian Hoven, Rudolf Lenz, Curd Jürgens, Silvana Mangano, Jean Marais, Brigitte Bardot, Kirk Douglas, Jean Gabin. Sie alle spielten in den genannten Filmen mit. Das ist - abgesehen davon, daß Maria Schell und O.W. Fischer fehlen - eigentlich schon eine Aufzählung all jener, die damals Rang und Namen hatten und vom Publikum geliebt wurden. James Dean war im September 55 nach einem Autounfall gestorben. *08/15* und *Sissi* galten als Filme des Jahres. Der Schah von Persien und die damalige Kaiserin Soraya wurden bei einem Staatsbesuch wie Filmstars gefeiert. Andererseits wurde die Bundeswehr gegründet. Konrad Adenauer unternahm einen Staatsbesuch in Moskau mit relativ großen Folgen. Die Bundesrepublik war im Mai 55 souverän geworden. Um die Art und Weise, in der damals über Film geschrieben wurde, besser verstehen und analysieren zu können, müßte natürlich das gesellschaftliche Klima jener Zeit charakterisiert werden. Aber ich gehe jetzt einfach einen anderen Weg und versuche, durch Zitate aus Kritiken etwas vom Zeitgeist wiederzugeben, der damals herrschte. Ich konzentriere mich auf Zitate aus den überregionalen Zeitungen und Zeitschriften, also aus der "Frankfurter Allgemeinen", der "Süddeutschen Zeitung", der "Welt" (die damals noch Gewicht hatte), aus der "Frankfurter Rundschau", dem "Spiegel", der "Zeit" und aus einigen Filmzeitschriften, obwohl es seriöse Filmzeitschriften damals kaum gab. Es gab drei populäre Filmzeitschriften, "Filmrevue", "Star-Revue" und "Film und Frau", die für ein großes Publikum über Filme in sehr verkaufsfördernder Art berichtet haben, während die Filmclub-Zeitschrift "Filmforum" (in der u.a. Enno Patalas, Ulrich Gregor, Hilmar Hoffmann und Dieter Krusche schrieben) nur einen kleinen Interessentenkreis erreichte. Einflußreicher waren damals zwei filmkritische Organe, die kirchlich, also vor allem moralisch argumentierten: der (katholische) "Film-Dienst" (den es noch heute gibt) und der "Evangelische Filmbeobachter" (der 1984 mit der Korrespondenz "Kirche und Film" zur Zeitschrift "epd Film" fusioniert wurde). Beide konfessionellen Dienste haben die Gläubigen in den fünfziger Jahren - eng an den Kirchenmeinungen orientiert - in Fragen des Kinobesuchs beraten.

Film war in der damaligen Zeit kulturell nicht sehr akzeptiert, war kein Gegenstand, der bei Feuilletonredakteuren größere Beachtung fand.

Man muß sich dazu in Erinnerung rufen, daß die Zeitungen damals wesentlich weniger Umfang hatten als heute, in der Regel nur acht bis zehn, am Wochenende bis zu zwanzig Seiten. Das Feuilleton der "Süddeutschen Zeitung" war an Werktagen auf eine drittel Seite beschränkt, ebenso in der "Frankfurter Rundschau", die ja noch heute ein sehr schmales Feuilleton hat, während die "Frankfurter Allgemeine" damals schon eine ganze Seite bot. In der "Frankfurter Rundschau" wurde beispielsweise von Oktober bis Dezember 1955 nicht eine einzige Filmkritik abgedruckt, in der "Welt" wurden nur "große", also künstlerisch bedeutende Filme kritisiert, die anderen bekamen im Lokalteil zehn oder zwölf Zeilen, in der "Süddeutschen Zeitung" wurden viele sogenannte "Sammelkritiken" veröffentlicht, also fünf oder sechs Filme mit je einem Acht- oder Zehn-Zeiler gewürdigt. Es fand in den Zeitungen auch keine übergreifende Debatte zu filmästhetischen oder filmpolitischen Themen statt, es wurde in Einzelkritiken gelobt und getadelt, beziehungsweise - wie Helmut Färber das einmal gesagt hat - "gejuchzt oder geseufzt".

Zur Einstimmung gleich eine Ausnahme, ein wahrhaft "übergreifender" Text des Münchner Kritikers Gunter Groll aus der "Süddeutschen Zeitung" vom 8./9.10.1955: Unter dem Titel "Und malt Figuren in den Sand..." parliert Groll, der berühmteste Filmfeuilletonist und Kritiker jener Jahre, über die Entwicklung des Films und speziell des deutschen Nachkriegsfilms. Er numerierte - wie schon Alfred Kerr - seine Absätze mit römischen Ziffern.

I

Bedenkt es, wenn Ihr zurückblickt, Freunde des Films, auf ein Jahrzehnt in Zelluloid: Der Film ist noch ein kleines Kind, und das Geschäft ist seine Amme.

II

Erwartet nicht zuviel von ihm. Jahrtausende ist das Theater alt (und eigentlich ist das Ergebnis, blick' ich mich um in der Dramatik unsrer Tage, so überwältigend nun auch gerade nicht) - der Film indessen hat in lächerlichen fünfzig Jahren gelernt, zu laufen und zu sprechen; und siehe da, nun malt er sogar schon, der Kleine; und wenn er auch viel Unfug treibt, so hat er doch bereits auch eine Menge Hübsches und Ermunterndes geleistet. Erwartet nicht zu viel von ihm, aber auch, bitte, nicht zu wenig. Er ist ja sehr gefällig: Auf die Dauer tut er alles, was Ihr von ihm wollt. Verlangt Ihr Kunst von ihm, so wird er sich um Kunst bemühen. Wollt Ihr Gelächter, so wird er Euch kitzeln. Wollt Ihr das Gruseln bei ihm lernen, nun, so wird er Euch erschrecken. Er kann fast alles. Doch er ist halt noch nicht fertig. Er kann fast alles, aber alles nur gelegentlich.

Unter den Ziffern III bis VII hangelt sich Groll vom Breitwand- und Farbfilm über den Naturfilm (sein Lieblingsgenre) zum Hollywoodfilm, macht dem italienischen, französischen und japanischen Kino einige Komplimente, kommt unter Ziffer VIII zu seinem Thema:

VIII

Und Deutschland? Hinunter ging's, im Chaos des Zusammenbruchs, so tief hinab, daß es durchaus der Anfang jener Erneuerung hätte sein können, von der damals allenthalben die Rede war, aber meist nur die Rede. Tatsächlich zeigten sich auch Ansätze (es war die Zeit der "Nachtwache" des "Duells mit dem Tode" und der "Berliner Ballade") - doch ach, in Deutschland treibt man, was man treibt, gern auf die Spitze. Man übertrieb. Der Trümmer- und Erneuerungsfilm war kein Ende. Staub, Staub und Ächzen. Und war er nicht zu Tode betrübt, der neudeutsche Film, so war er gleich aufs furchtbarste fidel. (Wir nannten's: Panik et circenses.)

IX

Dann schlug es um. Die große Leere - nun war sie ganz von Lärm erfüllt und hektischem Gelächter. Der Film als Amüsierbetrieb florierte wieder. Er produzierte Heideglück-Romanzen oder Badewannen-Scherze - und selbstverständlich, hahaha, verlor der Held die Hose. Es sank die Hose, das Niveau und der Geschmack - der deutsche Film sank, aber der deutsche Film sang: von der trauten Heimat und den Röslein rot. Sang oder kicherte. Es war die verlorene Zeit, die Zeit der Hosen und der Rosen - ach, war das traurig damals.

X

Aber auch das verging. Es kam die Restauration des Ufa-Stils. Sie brachte manches Ärgerliche, doch auch manches Gute: handwerklich wenigstens ging es voran. Solidarität war wieder gefragt. Die Leere war nicht mehr von Lärm erfüllt, sondern von höchst gepflegtem Getön. Man spielte Klavier hinter sanften Gardinen, und der dezente Rittmeister bestieg im dämmernden Park seines Vaters Pferde. Doch hinter den Fassaden gähnte es noch immer. Bis endlich dann der Wecker rasselte - und man erwachte, und es war ein anderer Tag. Das war die Zeit der "Letzten Brücke". Seither spielt Deutschland wieder mit.

XI

Seither gibt's wieder deutsche und gleichwohl sehenswerte Filme. Erwähnen wir nur sieben: "Canaris" und "Des Teufels General", "Weg ohne Umkehr", "Kinder, Mütter und ein General", Falk Harnacks "20. Juli", "Die Ratten" und, um auch einen Naturfilm zu nennen, Schumachers "Karakorom". Gewiß

reicht keiner davon an Filme heran wie "Kinder des Olymp" oder "Verbotene Spiele", wie "Rampenlicht" oder "Die Schönen der Nacht", wie "Faust im Nacken" oder "Gott braucht Menschen" oder auch "Wunder der Prärie"... Doch niemals vorher in zehn kritischen Jahren hatten wir so viel Anlaß, zu hoffen. Zu jubeln freilich haben wir noch keinen Grund. Denn daß es gute deutsche Filme gibt, sollte sich eigentlich von selbst verstehen. Es gilt indes nicht als selbstverständlich, sondern fast als spätes Wunder - Beweis genug, wie tief der Sturz war. Noch gibt es keinen eigentlichen Stil des deutschen Films. Noch gilt's als höchstes Lob, unsere besten Filme "fast französisch" zu nennen oder "geradezu italienisch" oder "perfekt wie ein Werk aus Hollywood". Machen wir uns nichts vor: wir segeln im Kielwasser, wir trotten hinterher, wir holen bestenfalls auf und nach. Das ist nicht gar so gewaltig - in einem Jahrzehnt zumal, da der internationale Film weitgehend sein Gesicht verloren hat (an die Technik, der er nicht nachkommt, an die Kasse, die er zu füllen hat, an eine Zeit des unklaren Übergangs) und künstlerisch von den Glücks- und Ausnahmefällen lebt. Sie kochen, sehen wir von den Glücksfällen ab, zwar raffinierter in Paris, frischer in Rom und heißer in Hollywood - aber auch heißes Wasser, so sagt ein chinesisches Sprichwort, ist schließlich nur Wasser.

Gunter Groll (geboren 1914, gestorben 1982) war in den fünfziger Jahren der am meisten gelesene und geliebte Filmkritiker in der Bundesrepublik. In zwei Sammelbänden (Magie des Films, 1953; Lichter und Schatten, 1956) sind viele seiner Texte aufbewahrt, in einem schmalen Büchlein (Demnächst in diesem Theater, 1957) hat er sich heiter-ironisch-assoziativ zur Filmgeschichte und zur Filmkritik geäußert, seine 1937 veröffentlichte Dissertation (Das Gesetz des Films/Buchtitel: Film, die unentdeckte Kunst) war vergleichsweise unideologisch. Die 'leichte Form', in der Groll seine Filmkritiken schrieb, war eine sehr individuelle Reaktion auf das vorangegangene Dogma der Kunstbetrachtung des Nationalsozialismus. Groll nutzte die neue Freiheit der Kritik mit Intelligenz. In seinen Texten gab es Gedankenspiele, ironische Metaphern, Aphorismen, die den Leser zum Genießer machten. Vor allem dies haben ihm die Ideologiekritiker zum Vorwurf gemacht, und: daß er unanalytisch, undialektisch, unernt - also unpolitisch - geschrieben habe. Daß Groll mit seinem Sprachwitz und seinem Widerstand gegen falsches Pathos ein sehr spezifisches Demokratieverständnis artikuliert hat, wurde oft übersehen.

Zurück in den Herbst 55. Ich wähle jetzt drei Filme aus den vielen genannten aus, zu denen ich Kritiken zitiere:

1. *Himmel ohne Sterne* von Helmut Käutner, ein relativ wichtiger Film, der ein deutsches Gegenwartsthema behandelte.
2. *Rififi*, ein französischer Kriminalfilm von Jules Dassin und
3. *The Man from Laramie* von Anthony Mann, ein amerikanischer Western.

Ich habe diese drei sehr unterschiedlichen Filme u. a. auch deswegen gewählt, weil sie Ihnen möglicherweise bekannt sind. *Rififi* ist gerade wieder in die Kinos gekommen, *Himmel ohne Sterne* und *The Man from Laramie*

mie sind gelegentlich im Fernsehen zu sehen. An den Kritiken interessiert mich: Wie wurden diese Filme beachtet? Wer schrieb über sie? Wie wurde die Darstellungsform der Filme gesehen? Was für eine Sprache hatten die Kritiker?

Ich beginne mit *Himmel ohne Sterne* und zitiere zunächst aus der "Zeit" (22.12.55). "Die Zeit" hatte damals gerade angefangen, eine Spalte mit "Filmtips" zu veröffentlichen (das macht sie auch heute noch, aber der Ton ist ein bißchen anders geworden). Zwölf Zeilen damals:

Himmel ohne Sterne (Deutschland). Helmut Käutner, der mit der "Letzten Brücke" als erster nach 1950 den mutigen Versuch unternahm, einen Kriegsfilm zu drehen, war es auch, der das "Thema Nr. 1" des zerrissenen Deutschlands, die Grenze mitten durch das Volk, in einem Filmwerk zuerst aufzugreifen wagte. Was an Negativem über diesen beinahe gelungenen Streifen zu sagen ist, drückt schon der Reklametitel "Romeo und Julia 1955" aus. Man kann nicht einen "unpolitischen Film" über Menschen drehen, die Ideologien zum Opfer fallen.

Die Kürze und das Vokabular sind relativ typisch für die Art und Weise, in der Mitte der fünfziger Jahre in der "Zeit" über Film geschrieben wurde. "Die Zeit" war damals natürlich nicht so umfangreich wie heute, es gab nur zwei Seiten, über denen "Feuilleton" stand, die aber kaum informierende, bewertende, kritisierende, sondern vorwiegend literarische Texte boten. Und es gab zwei Seiten mit Literatur- und Kunstkritik - also insgesamt vier Seiten. Dort wurde allerdings nicht über Film geschrieben. Es gab ganz hinten noch eine vierseitige Kunstdruckbeilage (konzipiert wie jetzt das "Moderne Leben") und dort standen die Tips für Hörfunk und Film. Und da ist dann "Himmel ohne Sterne" "ein beinahe gelungener Streifen".

Das nächste Zitat stammt aus der "Frankfurter Allgemeinen Zeitung" (20.2.56), von dem Kritiker Karl Korn (geboren 1908), damals Mitherausgeber der Zeitung. Die Kritik war sehr umfangreich, machte sich Gedanken darüber, wie der Film bei den Festspielen in Cannes aufgenommen werden würde und schilderte ausführlich die Handlung des Films. Diese Passagen lasse ich weg und zitiere zwei zentrale Absätze:

Helmut Käutners Film von der Zonengrenze ("Himmel ohne Sterne") setzt stark ein. Das Atmosphärische stimmt. Die Kamera greift aus dem Dunkel der Wälder und verrotteten Gleisstrecken eine Folge suggestiver Bilder und setzt sie hart im Schnitt hinter- und gegeneinander. Wer Nerven hat, wird plötzlich erschauern, sich gleichsam ertappt fühlen. Jede Grenze hat ihre Dämonie. Diese ist eine Grenze des Schreckens. Das Schlimmste ist, daß man nicht von ihr spricht.(...)

Was ist dieser Film? Genau vermag man es nicht zu sagen. Wo er Liebesromanze ist, mag er rühren. Aber die Geschichte bleibt trotz der Verhaftung in ein dunkles politisches Schicksal privat. Das Mädchen (Eva Kotthaus) mit dem schlichten Haarknoten, trifft den Typ, wird aber unbegreiflicherweise von der Regie zweimal so attraktiv erotisch in Szene gesetzt, daß man das am

Pariser Vorbild erlernte Kinoraffinement verstimmt durchschmeckt. Das ist ein Jammer, insbesondere weil auch der Partner Erik Schumann den jungenhaften Kerl und tumben, nicht unedlen Burschen gut trifft. Das urfilmische Thema der Jagd wird in diesem dramaturgisch gekonnten, hart und treffend geschnittenen Film virtuos beherrscht. "Himmel ohne Sterne" ist da fast auf der Höhe des "Dritten Manns". Auch ist die politische Schwarzweißzeichnung meist vermieden. Wenn freilich die Lichter für die eine der beiden Seiten günstiger ausfallen, dann für die drüben hinter dem Eisernen Vorhang. Die Kolonialwarenhändler auf unserer Seite müssen gelegentlich zu ihrem eigenen Nachteil politisches Plakatdeutsch übers liebe Wirtschaftswunder reden. In einigen Details ist der tendenziöse westdeutsche Masochismus zu spüren, der mehr auf schlechtes Gewissen zurückzuführen ist, als auf Selbstkritik und Einsicht.

Es mag am Thema liegen ("Film von der Zonengrenze"), daß in dieser Kritik (auch in den hier ausgelassenen Passagen) Inhalt und Form, Film und Realität oft durcheinandergebracht werden. Der Film "setzt stark ein", das "urfilmische Thema" wird "virtuos beherrscht" und in einigen Details "ist der tendenziöse westdeutsche Masochismus zu spüren" und vor allem: "Jede Grenze hat ihre Dämonie". Am Ende der Handlungsschilderung heißt es: "Das Paar fällt kurz hinter dem Stacheldraht, der die Kolosse Ural und Arizona mitten im alten Märchen- und Sagenwald Thüringens voneinander scheidet." Das Pathos, mit dem der Autor politische Realitäten in Metaphorik verwandelt, ist so zeittypisch wie das Unvermögen, einen ästhetischen Befund zu liefern: in zwei erotischen Szenen schmeckt der Kritiker (verstimmt) "das am Pariser Vorbild erlernte Kinoraffinement" durch, der Film ist "hart und treffend geschnitten" und also "fast auf der Höhe des 'Dritten Manns'." Nichts vermag der Autor genau zu sagen und wenn er am Ende die Darstellung von Erich Ponto beschreibt ("der eigentliche Hauptdarsteller, der kollektives Schicksal personell vertritt") so steht da: "In diesem Gesicht ist deutscher Untergang gezeichnet, schrecklich und wahr."

Auch die Kritik in der "Frankfurter Rundschau" (17.2.56) setzt stark ein:

Grau schimmert der "Himmel ohne Sterne" überall dort, wo Ost und West sich begegnen; grau und gleichgültig liegt der Alltag über allem. Wie stumpf sind die meisten geworden im Gleichmaß der Tage. Nur ein paar junge Menschen versuchen, ihr Leben zu leben. Arglos, dennoch mit einer scheuen, verhaltenen Zuneigung, also eigentlich ganz unzeitgemäß, streben sie zueinander. Aber sie schaffen es nicht. Im Stacheldraht an der Zonengrenze bleiben alle ihre Hoffnungen und Wünsche hängen. Sie selbst bleiben auf der Strecke; irgendwo auf dem 1365 Kilometer langen Grenzstreifen erwischt es beide, den jungen westdeutschen Polizisten von hüben und die Arbeiterin von drüben. Keiner von beiden ist das, was man einen "politischen" Menschen nennt. Keiner von beiden ist Spion, Verräter oder Überläufer.

Ganz ohne Sensation, ohne die übliche Kolportage wird das erzählt, was ihnen geschieht und was dort jedem jungen Menschen morgen oder übermorgen wiederum geschehen könnte. Beklemmend nah, erregend gegenwärtig ist

diese Geschichte, deprimierend wahrhaftig, ohne alle Schönfärberei, ohne den filmischen Trost des Happy-End.(...)

Alles Wesentliche stimmt an diesem Film. Aus der unverstellt gesehenen Wirklichkeit schaut überall Wahrheit hervor. Keine Anklage, keine Tendenz. Gerechter kann man sich die Story kaum vorstellen. Wenn nicht eine zuweilen sentimentale, melodramatische Musik manches verdürbe, wenn nicht gelegentlich Reportageeffekte verwendet würden, wäre es vielleicht ein vollkommener Film geworden. Aber auch so müssen wir dankbar sein, daß er zustande kam.

Der Autor, Hannes Schmidt, ist gewiß nicht sehr souverän in den Mitteln seiner Beschreibung und Kritik, auch er verhält sich zur politischen Realität beschwörend-pathetisch und leistet sich Sprachklischees bei der formalen Einschätzung des Films ("Aus der unverstellt gesehenen Wirklichkeit schaut überall Wahrheit hervor"), aber er unterscheidet sich zumindest im Qualitätsurteil von anderen Kritikern, die Käutners Film Kolportageeffekte und eine unverbindliche Privatheit seiner Geschichte vorwerfen. Auf den wichtigen melodramatischen Aspekt des Films hat erst Jahre später Winfried Günther aufmerksam gemacht (in seinem Käutner-Nachruf in Filme 4/1980), er konnte damals wohl nicht erkannt werden.

Auch Georg Ramseger (geboren 1912), Filmkritiker der damals noch liberalen und seriösen Zeitung "Die Welt", hat sich eher skeptisch zu Käutners Film geäußert:

Der Film will die optisch überzeugende Wirklichkeit, aber man kann eine grauenvolle Wirklichkeit nicht spürbar werden lassen in Menschengestalten, die im Grunde weder böse sind noch das Böse wollen, noch als Träger eines dämonischen Willens handeln. So verharnt denn auch der Film lange Meter hindurch in den Gärten - überschatteten - des Idylls oder aber des vordergründigen Abenteuers. Es gelingen Käutner im einzelnen außerordentlich treffend charakterisierende Nuancen - das Gemälde von Scapa Flow in der deutschen Wirtschaftswunderstube ist dabei ebenso beziehungsatt wie der Stich von Dresden an der Wand des Oberlehrers auf der anderen Seite - aber dann kommen die tückisch-braven Sprüche von "Ost und West an einen Tisch" und umgekehrt wieder Worte wie "Der Mann ist von drüben - es gibt eine Grenze - auch für dich", die den atmosphärisch guten, grau-hoffnungsarmen Bildern oft genug ihre eindrucksvolle Wirkung nehmen.

Gunter Groll, der Filmkritiker der "Süddeutschen Zeitung", war ein Verehrer des Regisseurs Helmut Käutner. Dies wird wohl auch deutlich in seinem Text zu *Himmel ohne Sterne* (SZ v. 10.11.55):

Die graue Grenze

I

An diesem Film, der nichts als Unerfreuliches zeigt, ist nichts unerfreulich als höchstens die Tatsache, daß man ihn nicht schon früher drehte. (Zehn Jahre hat's gedauert, bis Deutschlands Film das deutsche Schicksalsthema anzupacken wagte: die Grenze zwischen Deutschland und Deutschland.) Aber seien wir froh, daß er überhaupt gedreht wurde. Er kommt nicht zu spät. Das Gute kommt nie zu spät.

II

In vielen Diskussionen über diesen Film wurde alles mögliche, doch nie die Frage debattiert, ob er ein guter Film sei. Als sei das selbstverständlich (und gute Filme, in der Tat, wirken, als sei es selbstverständlich, daß sie gut sind), fragte man sich lediglich, ob er der beste deutsche Nachkriegsfilm sei oder vielleicht der dritt- oder fünftbeste. Welch ein Triumph für einen Film, von dem man sieben Jahre lang (denn Käutner hatte diese Idee schon 1948) durchaus nichts wissen wollte ...

III

Es ist ein beunruhigender Film. Wohin er immer seinen Finger legt - er legt ihn in eine Wunde; und wohin er immer faßt - er faßt in Stacheldraht.

IV

Denn hier beginnt sie, die groteske, die verfluchte Grenze, die 1365 Kilometer lang durch Deutschland läuft - und durch Korea, Indochina und das Herz der Welt. Wenn je die Atomkanonen in Stellung gehen, wenn je wieder Feuer vom Himmel fährt - an dieser Grenze letztlich wird es sich entzünden. Kein Wort sagt der Film davon - aber er zeigt's.

V

"Es ist ein unpolitischer Film", sagte Käutner über sein Werk. Das ist ein verblüffender Selbst-Kommentar - denn wenn es jemals einen politischen Film gegeben hat, dann diesen. Freilich: es gibt nur die Auswirkung der Politik auf die privaten Schicksale von Menschen aus dem Grenzgebiet, die ihrerseits von Politik nichts wissen wollen. Gerade das aber und daß gerade sie am Ende fallen, im Feuer von Ost und West, ist ein um so entsetzlicheres Doku-

ment von der Politisierung unserer Welt. Ein unpolitischer Film? Käutner ist, unter anderem, ein Eulenspiegel.

VI

Grau ist die Grundfarbe solcher Filme, das kann nicht anders sein. Stacheldraht, Nebel im Niemandsland, das ärmliche Karussell, das spärliche Sonnenlicht, das auf dem alten Stich von Dresden flimmert wie der Widerschein des großen Brandes - das sind die Symbole des tödlichen Spiels. Doch es ist keiner der Filme, die sich gewaltsam trostlos gebärden. Es ist eine echte Zeit-Tragödie, von jener Art, die Morgenstern vor 50 Jahren prophezeite: die Tragödie der kommenden, also unserer Zeit, so schrieb er, werde zeigen müssen, "was der Mensch verbochen und was er gutzumachen hat".

VII

Seltsam genug - doch auch wieder erklärlich -, daß gerade dem Film, der seinerseits ja genug verbochen hat und wieder gutzumachen hat, solche Tragödien besser zu gelingen scheinen als meist dem Theater. Nach seiner gußeisernen Konversations-Epoche tritt Deutschlands Spitzenfilm nun in die Zeit der heißen Eisen ein.

Groll geht dann - Ziffern VIII bis XII - noch auf die Ost-West-Realität, auf die Schauspieler und auf die Filmbewertungsstelle ein. Im zitierten Text sind sehr typische Zutaten von Groll enthalten: seine Sprachspiele und Aphorismen. Eher ungewöhnlich für ihn sind die Beschwörungen. Nicht in einer Argumentation wird vermittelt, warum dies ein für Groll so beeindruckender Film ist, sondern in suggestiven Kleinkapiteln, die immer neue Anläufe nehmen, um eine Stimmung, eine Ergriffenheit spüren zu lassen. Das ist insgesamt ein Charakteristikum der Kritiken zum *Himmel ohne Sterne*: daß sie beherrscht sind von einem außerordentlichen Pathos, das sich offensichtlich aus dem Zeitbezug ergibt, in dem der Film operiert. Es gab damals wenige deutsche Filme, die sich überhaupt mit der Gegenwart beschäftigten, und *Himmel ohne Sterne* war der erste, der das Thema Grenze ernstnahm. Es gab immer wieder Filme, die zwischen Ost und West spielten, Schmugglergeschichten, Kriminalstories, Agentenplots. Aber Käutners Film thematisierte die Grenze, und das Pathos der Kritiker war gleichzeitig Ausdruck ihrer Hilflosigkeit, rational und distanziert mit dem Film umzugehen. Andererseits wurde Käutner von einigen Kritikern der Vorwurf gemacht, daß er sein Thema an einem privaten Schicksal abhandle. Die Debatte blieb allerdings im Ansatz stecken, weil die Forderung, man müsse dieses Thema "politisch" und nicht "privat" formulieren, zu allgemein vorgetragen wurde. Nur in einer etwas entlegenen Kritik wird

dies genauer ausgeführt. Ich zitiere aus der Zeitschrift "film 56" (Nr. 1, Jan. 56):

So geht es nicht, wenn man den Bundesbürger zum Nachdenken bringen will. Ein bißchen Satire und viel Kolportage mit Gefühl ist nicht das richtige Rezept. Man überlege sich einmal, wie diese Geschichte wohl in Wirklichkeit abgelaufen wäre und wie ein neorealistischer Regisseur sie einzufangen versucht hätte. Sicherlich viel undramatischer, viel weniger "tragisch", aber gesellschaftlich konkret. Die Kolportage wäre entbehrlich geworden. Da hätte der Grenzer nicht das Kind hinüberzubringen brauchen, der Junge wäre nicht "zufällig" wieder ausgestiegen, der Russe nicht erschossen worden, da hätte die Frau nicht plötzlich Fieber gekriegt... Es wären ganz andere Probleme entstanden. Für die Mutter z.B.: wie findet sich das Kind, das an Überfluß gewöhnt war, in der neuen Welt zurecht? Für den Grenzer: was macht er, nachdem er entlassen worden ist? Geht er vielleicht der Frau nach und nimmt Arbeit im Osten an? Oder kommt sie mit dem Kind zurück? - Dann wären Zustandsschilderungen von Ost und West notwendig geworden. Dann hätten die Alltagsprobleme der Menschen hier und dort zur Debatte gestanden.

Aber Kätner soll gesagt haben, daß er ausdrücklich keinen politischen Film habe drehen wollen, sondern eine Liebesgeschichte. (Wir Deutschen schätzen nun einmal das "rein Menschliche"!) Liebende freilich können an allem und jedem leiden, jede Kleinigkeit kann zwischen ihnen schon eine Grenze bedeuten, so daß es jenes Streifens Stacheldraht von Lübeck bis Hof nicht bedurft hätte, um eine tragische Klage zu erfinden und den von vornherein verlorenen Konkurrenzkampf mit Shakespeare aufzunehmen. Doch natürlich möchte man aktuell sein. So werden denn die Lebensfragen unseres Landes wieder einmal zum Vorwand privater Konflikte gemacht und verschlissen, um den Bürger das Gruseln zu lehren.

So wird in dieser Kritik - von der ich nur den Schluß zitiert habe - ein ganz anderer Film eingefordert, ein Gegenentwurf formuliert. Der Autor, Wilfried Berghahn (geboren 1930, gestorben 1964), gehörte zu den Gründern der Zeitschrift "Filmkritik", die ab Ende der fünfziger Jahre als Ideologiekritik gegen die herrschende feuilletonistische Kritik antrat. Ich komme darauf zurück.

Mein zweites Filmbeispiel ist *Rififi*, ein Film aus Frankreich, der schon durch seinen befremdenden, chiffrierten Titel viel Publicity bekam. Ich zitiere zunächst einen Zehnzeiler aus dem "Spiegel". "Der Spiegel" hatte damals eine Rubrik "Film / Neu in Deutschland". Da wurden in jeder Woche drei bis fünf Filme kurz und knapp abgehandelt. Etwa so:

Neu in Deutschland

Rififi (Frankreich). Einhundertacht Minuten Seminar für Fortgeschrittene über die hohe Kunst des Juwelenraubs und den blutigen Ehrenkodex der Pariser Unterwelt. Moralfrei dargeboten von Jules Dassin, einem nach Europa zurückgekehrten Pionier des harten Hollywood-Films. Selten wurde auf der Leinwand fachkundiger und sachgemäßer gemordet, geraubt und gerächt. (Pathé.)

Der kurze Text enthält immerhin eine Information, die selten mitgeteilt wurde (daß Jules Dassin aus Hollywood nach Europa gekommen war), er reagiert lakonisch auf die Lakonie des Films, nennt die Darbietung "moralfrei" und verwendet, wie damals üblich, das Adjektiv "hart" für Filme, die eine etwas düstere Geschichte erzählen.

Der nächste Text stammt wiederum von Gunter Groll aus der "Süddeutschen Zeitung" (16.10.1955):

Gangster-Festival

I

"Rififi" (das heißt soviel wie "Wirbel") ist teils ein Lehrfilm für Einbrecher und teils ein Einbruch des Gangsterfilms ins sozusagen unbewachte Palais der Filmkunst.

II

Sie tun wie Festival. Sie photographieren in den Abfalleimer hinein, als wär's eine Schatzgrube. Sehr kunstvoll. Aber es bleibt eine Kunst im Eimer.

III

Da rauben sie also und morden, blinzeln mit Basiliskenblick und geben sich so hintergründig, als spielten sie Macbeth oder zumindest Mackie Messer - und die einen schneiden Gurgeln und die andern auch kein Brot, und die einen sind Verbrecher und die andern, sie sind tot.

IV

Regisseur Dassin nannte sein Werk bescheiden einen "Shakespeare mit der Maschinenpistole" (als ob ein solcher Shakespeare noch ein solcher wäre) - und hochmoralisch, meinte er, sei das Ganze auch noch: weil nämlich am Ende die Bösen erschossen sind. Wer auch sonst, darf man da fragen - denn Gute gibt's hier ja nicht; sogar das Bübchen, der Nachwuchs, Gangsters Nesthäkchen, gebärdet sich mit Hilfe einer Spielzeugpistole bereits echt symbolisch.

V

Freilich: Kraft und Präzision des Bildablaufs haben mitunter atemverschlagende Intensität - und die 25 Minuten Stummfilm, als wort- und musiklos der nächtliche Juwelenraub stattfindet, sind ein Pardestück nicht nur einbrecherischen, sondern auch filmischen Könnens. Hier schlägt dieser Schlagetot von Film jedwedem Welt- beziehungsweise Unterwelt-Rekord. Zugegeben.

VI

"Rififi" ist der bestgemachte und suggestivste und eben drum, so scheint mir, der gefährlichste aller Gangsterfilme: mit ungewohnter Perfektion und ungewöhnlich schlechter Luft.

VII

Miefifi.

An dem Text von Groll, der wieder sehr originelle Passagen hat, ist vor allem der Satz interessant: "Rififi ist der bestgemachte und suggestivste und eben drum, so scheint mir der gefährlichste aller Gangsterfilme." Da wird plötzlich eine moralische Kategorie eingeführt, die in den ironischen Sprachbildern nicht vorbereitet ist und auch ganz isoliert stehenbleibt. Sie führt uns zu den nächsten Texten, denn nun ist es an der Zeit, daß wir uns der katholischen und evangelischen - also der kirchlichen - Filmkritik zuwenden. Sie war im Falle von *Himmel ohne Sterne* relativ uninteressant, ist es aber nicht bei einem Film wie *Rififi*, der offensichtlich an der Moral kratzt. Zuerst, weil es in diesem Fall der harmlosere Text ist, zitiere ich den katholischen "Film-Dienst" (Nr. 42 v. 20.10.55). Vorausschicken muß ich aber einen längeren Hinweis auf die Wertungskriterien der Katholischen Filmkommission, die so formuliert sind:

Die Katholische Filmkommission hat auf Grund ihrer Richtlinien jeden Film nach folgenden Gesichtspunkten zu prüfen: nach seinem moralischen Gehalt, seiner Wahrhaftigkeit und dem Grad seiner Lebensverbindlichkeit; nach seiner voraussichtlichen positiven oder negativen Wirkung auf das städtische Durchschnittspublikum; nach seiner Eignung für bestimmte Altersstufen. Bei der Beurteilung des moralischen Gehalts sind Inhalt und äußere Erscheinungsform des Films an den Normen der katholischen Morallehre zu messen. Bei der Beurteilung der Wahrhaftigkeit ist insbesondere zu berücksichtigen, wieweit der Film geeignet ist, im Betrachter falsche Vorstellungen über die Lehre der Kirche sowie über den Menschen und seine Umwelt zu wecken. Die Urteile kommen durch Mehrheitsbeschlüsse zustande. Auf Grund dieser Urteile wird jeder Film in eine der folgenden, dem Klassifikationsschema der internationalen katholischen Filmberatung angepaßten Wertungsgruppen eingestuft. Die Abkürzungszeichen bedeuten:

1 = Tragbar auch für Kinder, etwa ab 10. Tragbar heißt nicht: zu empfehlen oder in allen Teilen der kindlichen Verständniskraft angepaßt. Ausgesprochene Kinderfilme werden im Text als solche gekennzeichnet.

1E = Tragbar für Kinder, aber mit leichten Vorbehalten, deshalb in der Regel erst ab 12 oder, soweit besonders vermerkt, erst ab 14 Jahren.

2J = Für Erwachsene und auch für Jugendliche ab 16. Es handelt sich um Filme, die thematisch für Jüngere nicht tragbar oder unverständlich sind, aber jungen Menschen, die das Leben schon kennen, nicht schaden können.

2 = Für Erwachsene. Als "erwachsen" wird der herangereifte Mensch verstanden, der imstande ist, die Fragen des Lebens sinnvoll zu erfassen und zu beurteilen. Es handelt sich um Filme, die das Leben mit seinen Fehlern und Mängeln darstellen, ohne dies positiv zu billigen.

2E = Für Erwachsene, mit Vorbehalten. In den Filmen dieser Gruppe finden sich einzelne Elemente, auf deren Sittenwidrigkeit das Gewissen des Besuchers aufmerksam werden sollte.

2EE = Für Erwachsene, mit erheblichen Vorbehalten. Filme dieser Gruppe verlangen eine Urteilsreife, die das Durchschnittspublikum im allgemeinen vermissen läßt, wenn es richtige Folgerungen aus dem Filmgeschehen zu ziehen gilt.

3 = Vom Besuch wird abgeraten. Die Filme dieser Gruppe üben durch ihre Gesamttendenz oder durch sehr gehäufte bedenkliche Einzelheiten in sittlicher und religiöser Hinsicht starke negative Einflüsse auf den Durchschnitt der Besucher aus.

4 = Der Film wird abgelehnt, weil er geeignet ist, Grundanschauungen des Christentums in Glaube und Sitte zu zersetzen.

(zitiert nach dem Handbuch V. der katholischen Filmkritik, Düsseldorf 1959)

Zurück zu *Rififi*. Der Film hatte die Bewertung 2EE, der Kurzttext der Filmkommission lautete:

Pariser Unterwelt: Zwei Verbrecherbanden kämpfen um geraubte Juwelen. Bedeutende filmische Kunstmittel im Dienst einer reißerischen Darstellung, die sich der Gefahr einer bedenklichen Idealisierung aussetzt. Erhebliche Vorbehalte und besonders für Jugendliche völlig ungeeignet.

Nun die Kritik:

Ein Verbrecher-Quartett plant einen Juwelendiebstahl und bereitet sich auf alle Einzelheiten in mathematischer Kleinarbeit vor. Wie aber der schweißfordernde Raub gelungen ist, schaltet sich eine zweite Bande ein, der es weniger um den hohen Lohn für die Ergreifung der Täter als vielmehr um die Gesamtbeute geht. Der Kampf wird bis zum bitteren Ende geführt, der Tod aller Beteiligten ist der Preis, und die Beute fällt in die Hände der Polizei. - Dieser Gangsterfilm erinnert in manchem an Jean Gabins "Wenn es Nacht wird in Paris" (FD 3832). Er besticht durch eine bedeutende Regieleistung,

der beim Festival in Cannes ein Preis zuerkannt wurde. Jules Dassin verschmolz die hart gesetzte Realistik amerikanischer Kriminalfilme mit den leisen Zwischentönen französischer Filmkunst. 25 Filmminuten lang fällt kein einziges Wort und es gibt keine musikalische Untermalung. Meisterlich, wie hier Spannung geweckt und gefördert wird! Wie der Bildrhythmus bestimmend wird! Wie die Clique charakterisiert wird! Erschütternd die Schlußszene: Da bedroht das Söhnchen des einen Komplizen ahnungslos den schwer verwundeten Gangsterboß mit dem Spielzeugrevolver, - ein Abbild der Entwicklung seines von den Gegnern meuchlings erschossenen Vaters. Ungewöhnlich auch die Atmosphäre; die hektische Angst um den mühevoll bestohlenen Schatz überträgt sich beklemmend aufs Publikum. Hier freilich beginnt die zweite Außerordentlichkeit, die negative. Kein Lichtblick, kein Platz für ein bißchen Gutes ist in diesem Film. Alles ist schreckvoll, düster, nervenbelastend, eine melancholische Ballade des Bösen. Zwar steht am Ende die vollkommene Vernichtung als stumme Warnung, daß sich Verbrechen nicht auszahlen. Doch wer wird sich einer Moral bewußt, wenn er zwei Stunden lang unter der Suggestivkraft von Verbrechern stehen mußte, von denen die einen schlecht und die anderen noch schlechter sind! Intensive künstlerische Leistungen sind also an die Gestaltung eines zweifelhaften Stoffs gebunden worden. Das richtig zu erkennen, setzt überlegene, distanzfähige Besucher voraus.

Der Autor, Wilhelm Bettecken (geboren 1919), fühlt sich an Jean Gabin *Wenn es Nacht wird in Paris* erinnert (obwohl dieser Film - *Touchez pas au Grisbi* - von Jacques Becker stammt und Gabin nur der Hauptdarsteller ist), für ihn "verschmolz" Dassin die "hart (!) gesetzte Realistik amerikanischer Kriminalfilme mit den leisen Zwischentönen französischer Filmkunst" (sonst heißt es bei den Franzosen "leicht" und "poetisch"), und natürlich wird wieder die "Atmosphäre" beschworen. Bedauerlich findet es der Autor, daß "kein Platz für ein bißchen Gutes ist in diesem Film" (Nihilismus!), also handelt es sich um "die Gestaltung eines zweifelhaften Stoffs" und die setzt "überlegene, distanzfähige Besucher voraus." Die so formulierten Vorbehalte sind ganz an der Kirchenperspektive orientiert, obwohl der Autor einige Qualitäten des Films durchaus zu erkennen vermochte.

Nun der Text aus dem "Evangelischen Film-Beobachter" (Nr. 44 v. 3.11.55). Ich zitiere die zweite Hälfte. In der ersten Hälfte wird die Handlung nacherzählt, mit dem bitteren Ende: "Nach einer furchtbaren Verfolgungsjagd ist kein einziger Lebender mehr übrig." Dann heißt es:

Dieser tragischen Vernichtung wegen bezeichnete Jules Dassin seinen Film als "eine Art Shakespeare, sozusagen mit der Maschinenpistole". Er meint damit die tödliche Sühne und die damit verbundene Moral, daß unrecht Gut nicht gedeihen kann. Natürlich ist das Unsinn. Berufsverbrecher sind keine tragischen Helden. Noch dazu in diesem Milieu, in dem das Gute überhaupt nicht existiert. Diese Unbefangenheit der Franzosen, das Verbrechen ernst zu nehmen und mit hohen künstlerischen Mitteln auszustatten, grenzt ans Ungeheuerliche. Gerade deshalb ist die Wirkung solcher Filme auf Zuschauer, die nicht hinter die Dinge blicken können, gefährlich. Sie werden sich an der dokumentarischen Genauigkeit des Kriminellen begeistern. Nur der kritische Verstand wird mit einigem Staunen zur Kenntnis nehmen, wie sich unsere Zeit eine Tragödie vorstellt. -Französischer Unterweltfilm, der

mit ungewöhnlicher Spannung einen Einbruch schildert, aber seine Verbrecher zu fragwürdigen Helden macht. Für Jugendliche völlig ungeeignet. Für Erwachsene nur unter ernststen Vorbehalten.

Der Autor, Hellmut Haffner (geboren 1920), später leitender Filmredakteur im Bayerischen Rundfunk (III. Fernsehprogramm), liefert noch deutlicher und militanter als sein katholischer Kollege eine ausschließlich moralische Verurteilung des Films ab. Natürlich ist das Unsinn, was er über die Helden, das Milieu und die Unbefangenheit der Franzosen sagt, und es ist nachgerade ärgerlich, wie der Autor die Zuschauer diffamiert, "die nicht hinter die Dinge blicken können", und sich selbst "kritischen Verstand" attestiert.

Wie der "moralische" Aspekt, der in vielen *Riffi*-Kritiken eine Rolle spielte, ganz anders gewendet werden kann, soll ein Zitat aus einer Kritik von Karena Niehoff ("Der Tagesspiegel", 5.1.56) belegen:

Eine Romantisierung des Gangstertums? Nein, was da gezeigt wird, ist, daß in unserem Zeitalter sich auflösender Werte und Einteilungen alles nebeneinander und miteinander möglich ist: der Mensch trug Schlechtes, ohne schlecht zu sein, die Moral und die unantastbaren Rechte sind nur von dem einzelnen zu retten - der anonymen Ordnung kann man ins Handwerk pfeuschen, sie ist zu fremd und zu groß geworden für den vereinsamten Menschen, als daß sie in seinem Gewissen Platz hätte. (...)

Es nützt den sympathischen, sanften Glücksrittern nichts, daß Tausende Zuschauer in aller Welt ihr anezogenes Verlangen nach säuberlicher Gerechtigkeit hier über den Haufen werfen und um ihre Helden zittern - das Werk gelingt, aber sie sind doch zum Schluß alle , alle mausetot. Dies allerdings nicht, weil das "Gute" siegt - es gibt keine Gerechten in diesem Film, nicht einmal die Polizei darf aufopfernd für das moralische Gleichgewicht sorgen. Sie sterben, einer nach dem anderen, weil es den bösen Nachbarn so gefällt; eine zweite, sehr viel gemeinere Gangsterbande gelüftet es nach dem Golde, sie entführt das Kind des armen Jo, und der tapfere erste Onkel Tony muß es wieder herausschießen. Kintopp das, gewiß - aber was für Kintopp. Wie die Welt immer leerer wird, weil ein Freund nach dem anderen sie verläßt und schließlich nichts als ein Koffer voll Geld und ein lustiges Kind im Auto übrigbleiben, wie diese leere Welt sich dem tödlich getroffenen Tony auf der langen Fahrt durch Paris in der Windschutzscheibe groß und gefräßig spiegelt, lautlos zerfallendes Leben von Bäumen, Steinen, Wölken, Passanten und Ängsten - da ist nichts mehr von Gut und Böse, Recht und Unrecht, da ist nur noch der Mensch in seiner Glücklosigkeit unter anderen Glücklosen. Eine Asphalttragödie, kalt und tränenlos wie das Herz eines Juwelentresors.

Auch Karena Niehoff flüchtet sich streckenweise in die spöttische Ironie aber sie bringt am Ende wenigstens die Bilder, die sie gesehen hat, interpretatorisch in eine Balance. Sie wagt Metaphern, die ihren Kritiken (damals) den Gestus einer großstädtischen Intelligenz verliehen. Aber auch ihr fehlt - wie allen Kritikern jener Jahre - ein komplexes ästhetisches und gesellschaftliches Verständnis des Mediums Film. Dieses Defizit wird damals - auf unterschiedlichem Niveau - durch Autoreneinfälle kaschiert: Es

ist die Zeit der Pointen, der Sprachspiele, der Anspielungen. Je mehr (egal, ob im Lob oder im Verriß) einem Kritiker einfällt, umso größer ist die Intensität eines Textes. Mit dem Anlaß, dem Film, hat das oft nichts mehr zu tun. Am traurigsten ist in diesem Zusammenhang das Kapitel "Genreilm" - und damit komme ich zu meinem dritten Beispiel.

Es ist ein wesentliches Charakteristikum der deutschen Filmkritik der fünfziger Jahre, daß sie ganz hilflos mit den Genres umging. Das Melodram, in dem Gefühle ernstgenommen werden müssen, war ihr fremd. Auf Kriminalfilme reagierte sie mit moralischen Begriffen. Und den Western konnte sie mit ihrem traditionellen Kulturbegriff schon gar nicht begreifen. Ein "Wildwestfilm" (wie man damals sagte) war überhaupt nur dann akzeptabel, wenn er eine Botschaft enthielt. So wurde zum Beispiel *High Noon* geschätzt, den man sogar in zwei verschiedene ideologische Richtungen hin- und herinterpretieren konnte. Auf jeden Fall mußte man ordentlich interpretieren können. Über den puren Western *The Man from Laramie* von Anthony Mann gab es keine Kritik in der "FAZ", keine in der "Süddeutschen Zeitung", keine in der "Frankfurter Rundschau", keine in der "Zeit". Ich habe vier Kurzkritiken gefunden (Western-Kritiken sind immer ganz kurz) und zitiere zunächst den "Evangelischen Film-Beobachter" (Nr. 43, 27.10.55):

Die romantische Geschichte eines abgedankten Offiziers, der nach Neu-Mexiko reitet, um den Tod seines Bruders zu rächen. Der nämlich kam ums Leben, weil von irgendeiner Seite den Indianern Waffen in die Hand gespielt wurden, mit denen sie Tod und Verderben säen. Dem Offizier gelingt es nach harten Kämpfen, den wahren Schuldigen zu stellen. Der Zufall enthebt ihn aber der Notwendigkeit, selbst zu richten. Die Indianer, die sich von ihrem Gewährsmann geprellt fühlen, besorgen das auf ebenso langwierige wie grausame Weise. Der Offizier reitet zurück in seine Heimat, nicht, ohne ein verliebttes Mädchen im Land seiner Heldentaten zurückzulassen.

Ein Wildwestfilm, der sich von zahllosen anderen seiner Gattung kaum unterscheidet. Was ihn aber dennoch über andere hinaushebt, ist das Spiel der gut ausgewählten Darsteller, aus denen James Stewart als "einsamer Mann" hervorragt. Eine straffe Spielleitung läßt dramatische Spannungen vor einer wirkungsvollen Landschaft geschickt reifen.

Die "Spielleitung" (NS-Vokabular) ist "straff" und läßt "dramatische Spannungen geschickt reifen." Mehr Erkenntnisse werden nicht geboten. Ganz ähnlich die Kritik im Berliner Lokalteil der "Welt" (8.12.55):

Die Breitwand ist das richtige Format für den Wildwestfilm - das unwahrscheinlich raue Handwerk der amerikanischen Altvorderen ist sozusagen großräumiger placiert und dadurch wirkt es in seiner Naivität natürlicher. Das Ungehobelt-Undifferenzierte muß großflächig ausfallen. Dies macht der - übrigens dezent kolorierte - Streifen klar, der mit dem guten Willen unserer Vorstellungskraft rechnet. Aber man geht interessiert mit und hat Freude an den Aufnahmen der großartigen Landschaft.

Fast eine Stilblütensammlung bietet schließlich die Kritik von Karl Heinz Krüger (heute Redakteur beim "Spiegel") in der Berliner Boulevard-Zeitung "Der Abend" (9.12.55):

Bei dem Versuch, diese Wildwestgeschichte anspruchsvoll als Außenseiter aufzuzäumen, geriet der CinemaScoper unversehens zwischen die Gäule, und so geht er weder als einschlägiger Knaller noch als Knisterer von Format über die Leinwand. Recht etepetete sucht der Rächer aus Laramie die Wüste von Neu-Mexiko nach dem Mörder seines Bruders ab, er muß Nackenschläge hinnehmen, gerät in allerlei Konflikte und darf schließlich verdientermaßen triumphieren.

Drei, vier Szenen wurden von Anthony Mann mit Drall inszeniert, sie rütteln den Beschauer auf, aber noch eindrucksvoller und noch schweigsamer als der mäßig synchronisierte James Stewart ist die grandiose Landschaft.

Diese *Man from Laramie*-Kritiken sind schon echte deutsche Knaller, wenn man bedenkt, auf welchem Niveau zu jener Zeit in Frankreich über den Regisseur Anthony Mann reflektiert wurde. In der Bundesrepublik gab es weit und breit kein Organ von der Qualität der "Cahiers du Cinéma", keinen André Bazin, kein wirkliches Sehen und Denken im Kino.

Die Filmkritik der fünfziger Jahre, aus der ich am Beispiel von *Himmel ohne Sterne*, *Rififi* und *The Man from Laramie* zitiert habe, wurde feuilletonistisch oder impressionistisch genannt. Sie hat Ende der fünfziger Jahre eine starke Gegenposition hervorgerufen, die sich in der 1957 gegründeten Zeitschrift "Filmkritik" artikulierte. Die Kritik wurde feuilletonistisch und impressionistisch genannt und war doch keineswegs so harmlos wie das klingt. Sie hatte etwas von einer Instanz auch in der ganzen Hilflosigkeit, die wir heute erkennen, denn sie hatte diffuse politische Positionen (das konnte man an den *Himmel ohne Sterne* - Kritiken erkennen), sie hatte dezidiert moralische Positionen (wie bei *Rififi* zu erkennen) und sie hatte die ganz impertinente Position des kulturellen Anspruchs, die schon daran zu erkennen ist, daß die Kritiker der sogenannten "ersten Garnitur" über bestimmte Filme gar nicht erst geschrieben haben. Und heute wissen wir, daß diese vernachlässigten Filme oft die besten waren.

In Italien hat eine Gruppe von Filmkritikern aus der ständigen Auseinandersetzung mit der herrschenden faschistischen Ideologie heraus den Neorealismus als authentische künstlerische Sublimierung des Zweiten Weltkriegs vorbereitet und unterstützt. In England hat eine Gruppe von Filmkritikern - die zum Teil später Regisseure wurden - dem britischen Kino auf der Suche nach seiner realistischen Tradition eine wichtige Orientierung gegeben. In Frankreich haben die späteren Nouvelle-Vague-Regisseure als Filmkritiker ihre intellektuellen Erfahrungen im Kino gemacht, und sie sind dabei nicht blind für ästhetische und gesellschaftliche Interdependenzen gewesen. Dies passierte in Italien in den vierziger, in England

und Frankreich in den fünfziger Jahren, die für den deutschen Film und die deutsche Filmkritik eine Phase gedanklicher Wagnislosigkeit waren. In München, Berlin, Hamburg, Frankfurt, Düsseldorf, Köln, Stuttgart saßen in den Redaktionen der größeren Zeitungen Filmkritiker (festangestellt oder freiberuflich), die oft ohne fachliche Voraussetzungen (zuweilen wenigstens schreibbegabt) die neue Meinungsfreiheit ausnutzten. Ihre Unsicherheit versteckten sie hinter dem Wortschwall erzählter Plots oder gefühlter Geschmacksurteile; über Form und Strukturzusammenhänge dachten sie wenig nach, gemeinsame Seherfahrungen konnten sie, weit entfernt voneinander arbeitend, nicht machen. Sie lasen sich allenfalls gegenseitig. Keine Hauptstadt, kein Forum, kein Festival, keine Interessenverbindung, die ein gemeinsames Diskussionsklima geschaffen hätte. Viele alte französische, englische, amerikanische Filme kamen in die Kinos, aber sie wurden nicht kontinuierlich, historisch, kritisch gesehen, sondern mit süchtiger Emphase oder unbegründeter Distanz. Filmliteratur gab es nicht. Ausländische Zeitschriften wurden kaum wahrgenommen. Die Bundesrepublik war intellektuelle Provinz.

Hinzukommt, daß der deutsche Film jener Jahre überhaupt keine Herausforderung für die Kritik war. Der deutsche Film der fünfziger Jahre - das muß man jedenfalls in einem Nebensatz sagen - war geprägt von Kontinuität zu den dreißiger und vierziger Jahren. Es gab keine Veränderung in der Ästhetik, es gab auch kaum Veränderungen unter denen, die Filme gemacht haben. Filme der fünfziger Jahre wurden genauso geschrieben, fotografiert, beleuchtet, geschnitten wie die der dreißiger und vierziger Jahre, auch wenn man natürlich versucht hat, teilweise wenigstens neue Inhalte zu transportieren. Die Veränderung des bundesdeutschen Films fand erst in den sechziger Jahren statt.

Auf der Ebene der Filmkritik wurde sie allerdings schon in den fünfziger Jahren vorbereitet. Eine Gruppe intellektueller Cineasten, die zum Teil zusammen studiert hatten und sich vor allem bei den jährlichen Filmclubtreffen (u. a. in Bad Ems) zusammenfanden, begann ab 1955 von einer neuen, ideologischen Position aus, über Filme zu schreiben: in den "Frankfurter Heften", der Filmclubzeitschrift "filmforum", der neu gegründeten und nach drei Heften eingestellten Zeitschrift "film 56" und dann, ab 1957, in der "Filmkritik", die bis in die späten sechziger Jahre von der neuen, "linken" Kritik beherrscht wurde. Frieda Grafe resümiert (in der "Filmkritik", 10/1966):

Der Elan der Anfänge von "Filmkritik" kam aus der Frontstellung gegen das feuilletonistische und weltanschauliche Geschwafel, das in Deutschland als Filmkritik sich ausgab. Es hatte den Film als Kunstmedium derart in Mißkredit gebracht, daß - als positive Folge - die Bildungsbürger ihm bis heute vom Hals blieben. Die Pioniere der "Filmkritik" versuchten zunächst einmal, aus dem Film ein ordentliches Objekt der Kunstbetrachtung zu machen, und

zwar mit einer vorwiegend an der Soziologie orientierten Methode. Es war nur vernünftig, sich des Prestiges der Wissenschaft zu bedienen, und es war naheliegend, auf Raster und ein Vokabular mit der Aura von Objektivität zurückzugreifen, um sich gegen subjektivistischen Schwulst abzusichern.

Der Kampf, den die neuen (jungen) deutschen Filmemacher gegen "Papas Kino" geführt haben, fand also schon ein paar Jahre früher zwischen den neuen (jungen) deutschen Filmkritikern und Papas Filmjournalismus statt. Ohne folgenreiche Manifeste und internationales Aufsehen. Aber die neuen Autoren - ich nenne hier nur: Wilfried Berghahn, Helmut Färber, Frieda Grafe, Ulrich Gregor, Theodor Kotulla, Uwe Nettelbeck, Enno Patalas, Martin Ripkens, Günter Rohrbach, Hans Stempel, Reinhold E. Thiel, Heinz Ungureit - haben natürlich die Päpste der fünfziger Jahre - ich habe Gunter Groll, Karl Korn, Hannes Schmidt, Georg Ramseger, Wilhelm Bettecken, Hellmuth Haffner, Karena Niehoff und Karl Heinz Krüger (stellvertretend) zitiert - glatt besiegt; die meisten durch k.o., Groll und Niehoff nach Punkten. Aber, Vorsicht vor Metaphern. Die waren bei der neuen, nüchternen Kritik nicht sehr beliebt.

Heinz-Bernd Heller

Der Rhetoriker geht ins Kino.

Beobachtungen zur Filmkritik am Beispiel von Woody Allens *The Purple Rose of Cairo*

Hier ist nicht der Ort, programmatisch oder gar normativ über Wesen, Aufgabe und Funktion von Filmkritik nachzudenken. Vielmehr soll anhand einer konkreten Fallstudie zur Praxis der Filmkritik untersucht werden, welche Strategien der Wahrnehmung, Wertung und kommunikativen Vermittlung im filmkritischen Alltag dominieren; ferner: auf welchen offenen und/oder latenten Prämissen sie beruhen, welche Adressaten sie implizieren und welche Rezeptionsvorgaben ihnen eignen. Damit wird noch keine empirisch abgesicherte Aussage über die tatsächliche Wirkung und gesellschaftliche Relevanz erreicht werden. Um dies zu realisieren, bedürfte es neben einer wesentlich umfangreicheren Materialbasis vor allem auch eines komplexeren methodischen Analyseinstrumentariums.

Dennoch erscheint eine solcherart begrenzte Fallstudie sinnvoll; dies insbesondere deshalb, weil sie dazu beiträgt, die Differenz zu markieren und den Widerspruch bewußt offen zu halten zwischen der Alltagspraxis des Kritikers und den programmatischen Selbstbekundungen und Selbstverständigungsversuchen, so wie sie uns in den unterschiedlichen Modellvorstellungen entgegentreten: etwa, um nur die bekanntesten Beispiele der jüngeren Zeit zu nennen, von den Diskussionen der Zeitschrift *Filmkritik* in den fünfziger und sechziger Jahren¹ über die

1 Vgl. dazu insbesondere: Anstelle eines Programms. In: *Filmkritik* 1 (1957), Nr.1, S.1f. - Enno Patalas/Wilfried Berghahn: Gibt es eine linke Kritik? In: *Filmkritik* 5 (1961), Nr.3, S.133-134. - Wilfried Berghahn: Zum Selbstverständnis der "Filmkritik". In: *Filmkritik* 8 (1964), Nr.1, S.4-8. - Enno Patalas: Plädoyer für die ästhetische Linke. In: *Filmkritik* 10 (1966), Nr.7, S.403-407. - Ulrich Gregor: Diskussion: Zum Selbstverständnis der "Filmkritik". In: *Filmkritik* 10 (1966), Nr.10, S.587f.. - Frieda Grafe: Diskussion: Zum Selbstverständnis der "Filmkritik". Ibid., S.588f. - Theodor Kotulla: Diskussion: Zum Selbstverständnis der "Filmkritik". In: *Filmkritik* 10 (1966), Nr.12, S.706-709. - Helmut Färber: Diskussion: Zum Selbstverständnis der "Filmkritik". In: *Filmkritik* 11 (1967), Nr.4, S.226-229. - Dietrich Kuhlbrodt: Diskussion: Zum Selbstverständnis der "Filmkritik". Ibid., S.230-232. - Herbert Linder: Diskussion: Zum Selbstverständnis der "Filmkritik". Ibid., S.232-234.

Bestandsaufnahme Wolfram Schüttes von 1968² bis hin zu den Seminaren der Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten³ oder zur Programmatik der Berliner Gruppe Lenssen/Brunow/Jochum⁴ ausgangs der siebziger Jahre.

Dabei verweist die Betonung des Alltäglichen auf ein besonderes Moment des filmkritischen Praxiszusammenhangs. Im Gegensatz zur Filmkritik der Fachpresse, die sich in mehr oder weniger großen Abständen artikuliert und sich an ein zahlenmäßig sehr begrenztes, indes kontinuierlich interessiertes Fachpublikum wendet, gilt hier und im folgenden das Augenmerk einer Form von Filmkritik, die sich in den meisten Fällen an die Gesetze des Tagesjournalismus und seiner Publikationsorgane gebunden ist und die sich - eingebettet in das breite Ensemble politischer, wirtschaftlicher und sportlicher Informationsversprechen - in den schmalen Spalten des kulturellen Feuilletons Platz und Gehör verschaffen sowie bei einem weitaus diffuseren Publikum ihre Interessenten suchen muß.

Der Fall

Für die Wahl von Woody Allens *The Purple Rose of Cairo* als Fallbeispiel sprechen nicht nur Gründe augenscheinlicher Aktualität. Vor allem in Deutschland, wo die Tradition der Filmkomödie seit je sich nur schwer behaupten konnte, lassen sich an der Rezeption dieses Filmemachers auffällige publikumssoziologische Veränderungen ausmachen. Lange Zeit Kultfigur in primär cinéastischen Kreisen, ist der Autor Allen spätestens seit seiner Präsenz im Medium Buch und Theater über intellektualistische 'in-groups' hinaus zugleich auch bei breiteren Publikumsschichten als 'seriöser' Kunstschaffender nobilitiert. Dieser 'Feuilletonswürdigkeit' kommt der Film *The Purple Rose* nicht zuletzt mit seiner ausgeprägt (medien) selbstreflexiven Struktur in hohem Maße entgegen.

Dies schlägt sich in der quantitativ breiten Rezeption des Films nieder. Berücksichtigt werden im folgenden (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) rund 30 deutschsprachige Rezensionen der bekannten überregionalen Ta-

2 Vgl. Wolfram Schütte: Maßstäbe einer Filmkritik. In: Kritik - von wem /für wen / wie. Eine Selbstdarstellung deutscher Filmkritiker. Hrsg. v. Peter Hamm. München 1968, S.65 - 71

3 Vgl. insbesondere: Seminar: Filmkritik. Protokolle einer Veranstaltung der Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten in Frankfurt a.M. 1978. Hrsg.v. Gertrud Koch/Karsten Witte .o.O.1978

4 Vgl. Claudia Lenssen/Jochen Brunow/Norbert Jochum: Vom Schreiben über Film. In: Medium 9 (1979), H.12. S.33-35.

ges- und Wochenzeitungen (von der "Frankfurter Allgemeinen Zeitung" bis zur "Tageszeitung", von der "Weltwoche"/Zürich über die "Zeit" bis zum "Rheinischen Merkur"/Christ und Welt), Besprechungen großer und mittlerer Regionalzeitungen (z.B. "Frankfurter Rundschau" oder "Westfalenblatt"/Bielefeld), reiner Lokalzeitungen (z.B. "Spandauer Volksblatt"), illustrierter Wochenmagazine wie der "Spiegel" oder "Stern" sowie nicht zuletzt Kritiken der vor allem auf jüngere Leserschichten zielenden Stadtilustrierten wie "Zitty" und "Tip" aus Berlin, des Düsseldorfer "Überblicks" oder des Frankfurter "Pflasterstrands". Abgesehen von zwei Ausnahmen (Robert von Bergs Rezension in der "Süddeutschen Zeitung" sowie einer Besprechung im "Stern"), die beide bereits im Frühjahr 1985 anlässlich der europäischen Uraufführung in Cannes veröffentlicht wurden, erschienen alle Kritiken anlässlich des Deutschlandstarts von *The Purple Rose* Ende September/Anfang Oktober desselben Jahres. Vom Umfang war keine der Rezensionen kürzer als 65 Zeilen, meist waren sie erheblich länger, mitunter (z.B. "Weltwoche"/Zürich) bis zu einer ganzen Großseite. Einen Sonderfall in formaler Hinsicht stellt der Artikel in der "Zeit" dar: Hier finden wir ein Mixtum von Kommentar und Interview, das Siegfried Schober mit Woody Allen geführt hatte; Umfang ca. 1 1/4 Druckseiten.

Monokultur im Blätterwald

Die wohl frappierendste Erfahrung nach Durchsicht aller verfügbaren Rezensionen dieses Films ist - von ganz wenigen, noch zu kommentierenden Ausnahmen abgesehen - die ungewöhnliche *strukturelle* Gleichartigkeit in der inhaltlichen Anlage und der impliziten konzeptionellen Ausrichtung nahezu aller Textzeugnisse. Schon bald drängt sich bei der Lektüre dem Leser der Eindruck auf, daß das Schreiben über Filme in solchen Publikationsorganen (zur Erinnerung: die Fachpresse wird hier nicht berücksichtigt!) offensichtlich nach einem feststehenden System einiger weniger heimlicher Basisregeln erfolgt. Zwar variabel in der Reihenfolge ihrer individuellen Anwendung sowie umfangsbezogen flexibel durch ein nicht minder begrenztes Reservoir fakultativer Ergänzungsregeln, - dies vermittelt den sich 'post festum' bestätigenden Eindruck, schon nach der Lektüre des ersten Drittels im wesentlichen bereits nahezu alle übrigen Rezensionen zu kennen. Sucht man zur Illustration dieses ausgemachten Sachverhalts nach Vergleichsmöglichkeiten, so drängt sich der Gedanke an das linguistische Modell der generativen Transformationsgrammatik auf: Gleich ihr ließe sich der Filmkritik in der allgemeinen Tages- und Wochenpresse ein weit hin gültiges System zahlenmäßig begrenzter, internalisierter Basisregeln einer homogenen Tiefenstruktur unterstellen, das in Verbindung mit einem

Set von Transformations- und fakultativen Ergänzungsregeln eine potentiell unbegrenzte Anzahl von sprachlichrhetorischen Aussagevarianten zu erzeugen vermag, ohne daß von der oftmals heterogenen Oberflächenstruktur die tiefenstrukturelle Kernaussage wesentlich affiziert würde. Die wichtigsten Regeln, die den 'status quo' des filmkritischen Alltags bestimmen, scheinen zu sein:

Die Fabel spricht für den Film

Kernstück der Rezension ist die Inhaltsangabe. In manchen Besprechungen wird dieses heimliche Gebot so ernst genommen, daß man es überhaupt nur bei der Vergegenwärtigung der Fabel und ihrer wichtigsten Handlungszüge beläßt, allenfalls noch durch einige wertend-schmückende Epithets angereichert: Exposition (die soziale und emotionale Situation der Cecilia), Konfliktschürzung (filmische Fiktion und Realebene schieben sich für die Protagonistin ineinander), Peripetie (der Darsteller des Filmhelden Tom Baxter tritt dazwischen) und Konfliktlösung (wie auch immer vom Rezensenten verstanden) werden in der Regel mit bemerkenswerter Ausführlichkeit referiert - oftmals lustvoll am Detail einhakend; dies vorzugsweise an jenen Episoden, die Tom Baxters mangelnden Wirklichkeitsbezug offenbaren (etwa die Versuche, das Auto ohne Zündschlüssel zu starten oder die Rechnung im Nachtclub mit Spielgeld zu begleichen).

Insgesamt mag der Hinweis auf den herausragenden Stellenwert der Inhaltsangabe in diesen Rezensionen banal erscheinen; doch bei näherer Betrachtung wird ein methodischer Zug erkennbar. Kaum ein seriöser Theater- oder Literaturkritiker würde dem nur Stofflichen seines Gesprächsgegenstandes, dem 'Was?', ein solches Übergewicht gegenüber dem ästhetisch-inszenatorischen 'Wie?' in der Darstellung einräumen. Der Filmkritiker, so wie er in diesen Publikationsorganen in Erscheinung tritt, ist jemand, der gegenüber seinen Lesern vor allem einen zeitlichen Erfahrungsvorsprung besitzt (z.T. unterfüttert durch vorab geliefertes Presse-material des Filmverleihs) und der dieses Vorwissen primär als überlegene Verfügbarkeit über das stofflich Neue im breiten Ensemble des täglichen Filmangebots gegenüber dem Publikum zur Geltung bringt und demonstriert. Der Filmrezensent also vorrangig als selektierender Informant, weniger als der Kunstrichter, der sich mit seinem ästhetischen Urteil selbst wieder kritisierbar machen würde.

Dies verdeutlicht nicht nur ein vergleichender Blick auf die Fachzeitschriften mit ihrem filmästhetisch geschulten oder eingeweihten Publikum. Eine Zeitschrift wie "Sight & Sound" (von ihrem Erscheinungsmodus ohnehin der Jagd nach Tagesaktualitäten entbunden) baut offensichtlich auf ein

ungleich stärker ausgeprägtes cinéastisches Interesse, wenn es ihrer Leserschaft die lineare Vergegenwärtigung der Filmfabel erst gar nicht zumutet.⁵ Selbst in den berücksichtigten deutschen Textzeugnissen finden sich - gleichsam die raren Ausnahmen, die die ausgemachte Regel bestätigen - aufschlußreiche Hinweise, die gerade in ihrer expliziten Abstinenz die scheinbar banale Beobachtung des ansonsten dominierenden Besprechungsprinzips bestätigen: nämlich dort, wo die Fabelstruktur lediglich angedeutet und gezielte Aufmerksamkeit erregt wird, um dann den vorgestellten Film dem Erfahrungshunger des Publikums und der filmischen Kompetenz des Kinogängers als dem eigentlichen Zentrum des Medienerignisses Film zu überantworten. "Wer ist wer und was wird hier gespielt? Darauf kann nur der Film selbst die Antwort geben, den näher zu schildern ein Verstoß gegen alle Kinovernunft wäre", formuliert Robert von Berg in der "Süddeutschen Zeitung"; und Jan van Dieken resümiert bündig in der "Tageszeitung": "Es ist impertinent, Woody Allens neuen Film vorzuerzählen. Das muß man ersehen bzw. - fühlen.

Geschichtslose Abstraktionen

Das ausgeprägt konkretistische Interesse an dem stofflichen Gehalt des Films und seiner Handlungsführung erscheint auf eigentümliche Weise aufgehoben in einer - schließlich ist über ein Kunstwerk zu berichten! - möglichst allgemeinen Begrifflichkeit auf möglichst hoher Abstraktionsebene. In kaum einer Rezension ist davon die Rede, daß wir es hier mit dem Werk eines heute im amerikanischen Intellektuellenmilieu heimischen Regisseurs und Autors des Jahrgangs 1935 zu tun haben, der kleinbürgerlichen Lebensverhältnissen entstammt, die denen der Protagonisten des Films auffallend ähneln; eines Literaten und Filmemachers, der sein Interesse an zwei unterschiedlichen historischen Kinoerfahrungen (Abenteuervs. Revuefilm) imaginativ ausgestaltet, die realiter *vor* seiner Zeit lagen und diese *heute* für die *Gegenwart* aufbereitet, da völlig andersartige ästhetische Muster das Bild des Films weltweit bestimmen. Als gälte es, diese innere Historizität, die allein hinreichend Anlaß für eine differenziertere Betrachtung wäre, um jeden Preis schon im Ansatz zu tilgen, wird der von den Kritikern ausgemachte thematische Kern weitestgehend unvermittelt, ohne diskursive Umwege, mit plakativen, vorzugsweise philosophisch konnotierten Formelbegriffen etikettierend besetzt.

5 Vgl. Terrence Rafferty: Slide! "The Purple Rose of Cairo". In: Sight & Sound 54(1985), No.3, p.219 - 220

Nichts Geringeres als die Beziehung von "Sein und Schein" schlechthin stehe hier zur Disposition ("Weltwoche"), das Verhältnis von "Phantasie und Leben" ("Rheinischer Merkur"/Christ und Welt), "das Geheimnis der Identifikation" ("Frankfurter Allgemeine Zeitung"), der "ewige Widerspruch von Traum und Wirklichkeit" ("Saarbrücker Zeitung"). Der Berliner "Tagesspiegel" sieht in *The Purple Rose* gar den Abwurf der "Nicht-Existenz" und den Einstieg ins "wirkliche Sein" veranschaulicht. Und wem von den offenkundig im Bildungsbürgerlichen vermuteten Adressaten dieser Rezensionen mit solchen existenzphilosophischen Ausdeutungen (Wer kennt schließlich heute noch 'seinen' Sartre?) doch ein allzu befremdlicher Weg gewiesen wird, der findet in den jugendlich schwungvollen Stadtilustrierten letztlich nur scheinbare Alternativen. Wo der Frankfurter "Pflasterstrand" immerhin noch in gesellschaftlicher Bodennähe bleibt und in diesem Film das Verhältnis von "kompensatorischer Traumphantasie und schmerzvollem Alltag" thematisiert sieht, da hebt die Münchner "Stadtzeitung" sprachlich in modisch schnoddriger, gedanklich aber bester idealistischer Manier ab: "Eskapismus als existenzialistische Tretmühle". Es spricht für die Wirksamkeit dieses gedanklichen Stereotyps mit der im Hegelschen Sinne 'schlechten Verallgemeinerung', daß ihm selbst der ansonsten auf historische Differenzierungen bedachte Rezensent der Berliner "Wahrheit" gar auf marxistischem Grund letztlich erliegt: dann, wenn er Woody Allens Film zum transhistorisch-zeitlosen Anschauungsmodell erhebt, das im Sinne linker Manipulationstheorien "die Wirkungsweise von Kino bloß als gewinnbringendes Spiel mit den Illusionen und Hoffnungen der Ärmsten (...) durchschaubarer" mache.

Eindeutigkeit und Beliebigkeit

Filmkritik in der Tagespresse, das stellt ein Selektieren und vor allem künstliches Ordnen im tendenziell anarchischen Angebot der auf den Markt drängenden Filmprodukte dar. Ordnung, so der Eindruck nach der Lektüre der vorliegenden Rezensionen, wird nicht dadurch geschaffen, daß man Mehrdeutigkeiten und insbesondere Widersprüche herausstellt (sei es der Film selbst, sei es im Verhältnis von Film und gesellschaftlicher Alltagspraxis), sondern dadurch, daß man sie gedanklich-begrifflich einebnet, wenn nicht gar gänzlich eliminiert. Drei symptomatische Beobachtungen auf verschiedenen Ebenen exemplifizieren diesen Befund.

a. Auf der Ebene der Spielhandlung: Soweit ersichtlich trägt keine der vorliegenden Rezensionen auch nur andeutungsweise der Tatsache Rechnung, daß die Schlußsequenz des Films mehrdeutig angelegt ist. Zur Erinnerung: Cecilia befindet sich wieder im Kino, auf der Leinwand wirbeln

Fred Astaire und Ginger Rogers schwerelos zum vorwärtstreibenden Swing einer Big Band, und Cecilia kämpft mit den Tränen. Warum ist ihr zu weinen zumute? Sind es Tränen des bescheidenen, aber lebensnotwendigen Glücksempfindens, aus dem Elend ihres Alltags wieder in die Welt der filmischen Illusionen gefunden zu haben? Oder sind es Tränen des Schmerzes, des Verlusts? Etwa angesichts der desillusionierenden Erfahrung, daß die Filmfigur Tom Baxter nur für kurze Momente und unwiederholbar für sie zur Realität werden konnte? Etwa angesichts der Erfahrung, daß der Darsteller des Tom Baxter, der unsere Protagonistin aus ihrem tristen Dasein heraus nach Hollywood zu holen versprach, sie schließlich doch sitzen ließ? Oder angesichts des Gewährwerdens, daß der von Tom Baxter verkörperte Sozialtypus, jene naiv-sentimentale Trinität von "Forscher, Poet und Abenteurer"⁶, die in besonders hohem Maße Cecílias romantisch-eskapistische Phantasien auf sich ziehen konnte, zwischenzeitlich einem neuen Heldentypus weichen mußte: dem "springenden Narziß"⁷ Fred Astaire, dessen makellose Körperartistik sich als Projektionsfläche für Cecílias unterdrückte Emotion und Wünsche ebenso ungeeignet erweist wie die Welt der spiegelglatten Tanzböden, in denen er zu Hause ist? Warum weint also Cecilia? Der Film gibt auf diese Frage keine explizite Antwort. Mit der Unempfindlichkeit gegenüber diesem vieldeutigen Schluß begibt sich die Filmkritik letztlich der Möglichkeit, entgegen aller rhetorischer Bestimmtheit eine überzeugende Antwort auch auf die Frage zu geben, ob *The Purple Rose* insgesamt als eine Kritik oder als Apologie des Erzählkinos zu werten ist (des Erzählkinos schlechthin oder nur in bestimmten historischen Ausprägungen?).

b. Dieser Zug zur Nivellierung des Vieldeutigen findet seinen konzentrierten Ausdruck im Aufmacher. Jedes Handbuch des Journalismus verweist auf die Bedeutung und den herausragenden Attraktionswert, dem die Schlagzeile eines Artikels in der Konkurrenz der vermeldeten Novitäten zukommt. Auffällig ist, daß vor diesem Hintergrund nicht wenigen Rezensionen daran gelegen ist, die im Film erfahrbaren Widersprüche, die im Besprechungsteil, wie skizziert, ohnehin schon eine signifikante Verwandlung erfahren haben, so zu annoncieren, daß ihnen selbst die letzten kontradiktorischen Kräfte abgehen; etwa "Die magische Leinwand" ("Tip"), "Von den Illusionen des Kinos" ("Spandauer Volksblatt"), "Rendezvous mit einem Traummann" ("Stern"), "Träumen mit Woody Allen" ("Deutsches

6 So die Selbstcharakterisierung des Filmhelden Tom Baxter

7 Karsten Witte: Der springende Narziß. Fred Astaire. In: K.W.: Im Kino. Texte vom Hören und Sehen. Frankfurt/M. 1985, S.207 - 209

Allgemeines Sonntagsblatt"), "Der beste Film von Woody Allen" ("Welt am Sonntag").

c. Wer inhaltlich so rubrifiziert, suggeriert seinen Lesern einen filmischen Erfahrungsmodus, dem an der lebendigen Auseinandersetzung zwischen vorgestellter künstlicher Möglichkeitsform im Film und realen Bedürfnissen, Wünschen und Phantasien im Kinopublikum nicht oder nicht mehr gelegen ist. Beispielhaft läßt sich dies an der offensichtlich wohl unumgänglichen Genreklassifizierung der meisten Kritiker demonstrieren.

Vergegenwärtigt man sich, daß Gattungen als Produktionskategorien sich erst in dem dialektischen Spannungsverhältnis von Konvention und Variation des Vertrauten konstituieren, daß Genreklassifizierungen im Sinne analytischer Begriffsverwendung also nur bedeutungsvoll sind, wenn sie neben der Regelmäßigkeit zugleich auch die historisch-ästhetische Besonderheit des individuellen Werks erkennen lassen, dann wird angesichts dieses Zusammenhangs offenkundig, daß die umstandslose Gattungetikettierung unseres Films in den meisten Rezensionen zu einer hohlen Formel wird. Und was sich als substantiell leer erweist, ist nahezu beliebig austauschbar, sofern es nur den Schein souveräner Sachkenntnis des Kritikers erzeugt. So stelle *The Purple Rose*, um nur einige charakteristische Stimmen zu zitieren, eine "zutiefst humane Komödie" dar ("Weltwoche"); für andere, etwa die "Saarbrücker Zeitung", eine "Tragikomödie", für Siegfried Schober in der "Zeit" ein "Melodram", für die Münchner "Stadtzeitung" eine "nostalgische Romanze". Anderen ist *The Purple Rose* ein "Märchen" - wahlweise "romantisch" ("Welt am Sonntag") oder "poetisch" ("Spektrum Film"), einer Stadtzeitung "ein intelligent-ironischer Essay". Das Bielefelder "Westfalen-Blatt" besteht mit Nachdruck, weil zur groß gesetzten Schlagzeile erhoben, gar auf den Zügen einer Tragödie shakespearescher Dimensionen: *The Purple Rose of Cairo* - "Der Hamlet unter den Filmen Woody Allens".

Vom fragwürdigen Nutzen des Vergleichens

Das letztgenannte Beispiel verweist zugleich auf eine weitere topische Figur, die nachgerade als *die* rhetorische Erweiterungsregel für die hier verfaßten Filmkritiken angesehen werden kann: den Vergleich. Dabei verdankt diese heimliche Regel ihre außerordentlich häufige Anwendung wohl einem doppelten Umstand. Zum einen erscheint die rhetorische Figur des Vergleichs am geeignetsten, in der gebotenen Kürze ausgemachte Qualitäten eines Films zu veranschaulichen: ein Film, eine Handlung, ein Thema 'ebenso wie', 'mehr als', 'anders als', 'im Gegensatz zu' ... Zum anderen erlaubt diese Argumentationsfigur in besonderem Maße dem Kritiker, for-

melhaft verknappt seinen Weitblick über das verhandelte Einzelwerk hinaus zu demonstrieren, sei es im Horizont des Gesamtœuvres eines Filmemachers, sei es im Horizont der allgemeinen Filmgeschichte oder gar der medienübergreifenden Kulturgeschichte. Überdies konstituiert die häufige Verwendung des Vergleichs, zumal in der Variante einer bloßen Anspielung, den Schein eines kommunikativen Einverständnisses und des gemeinsam Bewußten zwischen Kritiker und Lesepublikum, auch wenn dies real gar nicht gegeben sein mag.

Bekanntlich ist aber die Rhetorik des Vergleichs, die individuell Besonderes in weiteren, allgemeineren Zusammenhängen kenntlicher und anschaulicher zu machen vermag, gleichzeitig indes auch der Gefahr ausgesetzt, zum respektheischenden 'name dropping' von Referenztiteln und Bezugspersonen zu verkommen: insbesondere dann, wenn das 'tertium comparationis' begrifflich nur unzureichend herauspräpariert wird. Unter diesem Gesichtspunkt offenbart gerade die Lektüre sämtlicher vorliegender Rezensionen in Folge einen schier unbegrenzten Horizont inflationärer Bezüge, angesichts derer der hier besprochene Film letztlich als ein konturloser 'Film ohne Eigenschaften' erscheinen muß. Vor dem Hintergrund der in den Kritiken nur selten explizierten Vergleiche ist es nur konsequent, in den folgenden Beispielen die notwendigen Konjekturen der Phantasie auch unseres Lesers zu überantworten. Zugegeben, thematische und dramaturgische Vergleiche von *The Purple Rose* mit dem bei weitem am häufigsten berufenen Dramatiker Pirandello und seinen *Sei personaggi* fallen dem Theatervertrauten ebenso leicht wie dem filmhistorisch Bewanderten die Bezugnahme auf Buster Keatons *Sherlock Jr.* Was aber - und hier wäre auch nach den vom Kritiker supponierten soziokulturellen Erfahrungen seines Publikums zu fragen - sind die Berührungspunkte zwischen Woody Allens *Purple Rose* und etwa Pontius Pilatus oder Jean Paul Sartre ("Tagespiegel"), was die eindringlichen Bezüge zu Friedrich Schiller ("Überblick"), zu Immanuel Kant und Charles Dickens ("Der Spiegel"), zu Kaspar Hauser oder Noel Coward ("Rheinischer Merkur"), zu den Brüdern Lumière ("Die Wahrheit") oder Vladimir Nabokov (R. v. Berg / "Süddeutsche Zeitung"), zu Preston Sturges' *Sullivan's Travels* und Alfred Hitchcocks *Sabotage* ("Zitty")? Was macht die Beziehung des Filmemachers Allen, der so "gern Groucho sein möchte" und doch von der "Grübelsucht" Ingmar Bergmans befallen ist ("Pflasterstrand"), was die Vergleichbarkeit Woody Allens mit jenem *Défilé* an Großregisseuren aus, die allein dem Berliner "Tip" auf engstem Raum im Zusammenhang dieses Films einfallen: Fellini, Wenders, Truffaut, Wilder, Cukor, Bogdanovich, Cocteau, Chaplin, Kluge, Spielberg und Lucas? Hier offenbart sich insgesamt ein präventiv anmutendes, autoritäres Zitieren, von dem sich Wolfram Schütte in der "Frankfurter Rundschau" in dieser Hinsicht weniger strukturell, als vielmehr

durch seine medienübergreifende Belesenheit zu unterscheiden scheint, wenn er neben Kracauer und Marx, E.T. und Frankenstein, neben Peter Handke und dem Martin Walser von *Meßmers Gedanken* auch noch Lichtenberg und Diderot ins Feld führt.

Akzeptierte Reibungsverluste

Wo sich eine so zahlreiche geistige Verwandtschaft auf dem engen Raum des Feuilletons drängt, da bleibt nur wenig Platz für die Information und kritische Würdigung der speziellen filmästhetischen Verfahrensweisen: die filmische 'mise en scène', die Leistung der Schauspieler, die Kameraführung und Montagetechnik, Komposition und der Einsatz von Musik, kurz, all jene Operationen, die das hypothetische Gedankenspiel 'Was wäre, wenn Fiktionen zur Wirklichkeit würden?' in ein von allen Rezensenten lustvoll empfundenes Erlebnis des Sehens und Hörens verwandelt haben. Im Einklang mit unseren bisherigen Beobachtungen bleiben in den vorliegenden Texten, von punktuellen Ausnahmen abgesehen, solch spezielle filmästhetische Beschreibungen und Wertungen weitgehend auf der Strecke. Dies ist nachdrücklich hervorzuheben, schafft doch erst ihre Realisierung überhaupt die Voraussetzung, um im Kontext konkurrierender filmkritischer Theorieansätze interpretiert und diskutiert zu werden.

Zwar vermerken die Stadtilustrierten "Zitty", "Tip" und die Münchner "Stadtzeitung" (auffälligerweise nur diese, primär auf ein junges Publikum ausgerichteten Blätter!) im Annex immerhin die wichtigsten Positionen der Stabliste; zwar verweist das "Spandauer Volksblatt" auf atmosphärische Verluste, die der Film in der deutschen Synchronfassung gegenüber dem Original erfährt; zwar notieren "Tip" und "Tagesspiegel" den Rückgriff des Regisseurs Allen auf "die gute alte Rückprojektion", wo doch in Ansehung der Thematik und der Fabelführung der Einsatz moderner 'special effects' so nahe gelegen hätte (Monate zuvor hatte in Berlin eine 'special effects'-Ausstellung stattgefunden!); zwar läßt sich Hans-Dieter Seidel in der "Frankfurter Allgemeinen" mit vorbehaltloser Zustimmung eingehender auf Spiel und Sprache der Mia Farrow (einschließlich der deutschen Synchronisierung) ein; doch erscheinen insgesamt zahlreichen Kritikern unter dem Stichwort 'Darsteller' die persönlichen Lebensumstände der Farrow, ihr privates Zusammenleben mit Allen, weitaus interessanter. Vielleicht hat das, was der "Rheinische Merkur" praktiziert, aufs Ganze besehen, symbolischen Wert. Wenn er auf die Schauspielerleistung zu sprechen kommt, hat er jemanden im Visier, der im Film gerade *nicht* vorkommt: Woody Allen, ein "etwas anstrengender Schauspieler"; und dies,

so der selbstverstandene kritische Kommentar, sei für *The Purple Rose* "kein Verlust".

Versuch einer Differenzierung

Unseren Ausführungen zu einigen *strukturellen* Auffälligkeiten in der Filmkritik des Feuilletons können leicht denunziatorische Züge unterstellt werden; dies vor allem aus zwei Gründen. Zum ersten, weil sie weitgehend von den materiellen und institutionellen Bedingungen abstrahieren, unter denen sich Filmkritik in der allgemeinen Tages- und Wochenpresse artikuliert: etwa von den Arbeitszwängen der zumeist 'freien' Mitarbeiterschaft, den Vorgaben der Redaktions- und Ressortpolitik, dem zeitlichen Produktionsdruck, eigenen Ausbildungsdefiziten, von den Zwängen zur Rücksichtnahme auf lokale Kinounternehmerinteressen, ein besonderes Problem der kleinen Blätter in der Provinz; insgesamt Bedingungen, die bereits an anderer Stelle eingehend dargestellt und erörtert worden sind.⁸ Gleichwohl erscheint es uns nicht zwingend, daß derartige Eingrenzungen von Handlungsspielräumen notwendigerweise zu der skizzierten Art, über Filme zu schreiben, führen müssen; zu einer Schreibweise, die Filme auf diskursive Fabelstrukturen reduziert und sie nicht als Artefakte künstlerisch organisierten Sehens und Hörens gelten läßt; zu einer Schreibweise, die sinnlichen Phantasieprodukten ihre historische Bestimmtheit und Widerständigkeit dadurch entzieht, daß man sie in kühn abhebenden, zuweilen an der Grenze des Beliebigen angesiedelten Abstraktionen aufhebt; zu einer Schreibweise, die mit der Attitüde des Überlegenen, kaum anfechtbaren Weitblicks beim Leser vorrangig werk-transzendierende Assoziationen erweckt, ihn aber kaum zu einem bewußteren und genaueren Filmesehen stimuliert; zu einer Schreibweise insgesamt, die in Filmen ausschließlich das objektive Produkt, nicht aber das Medienereignis sieht, das sich freilich erst im Kino, in der Konfrontation der Bilder mit den Erwartungen, Hoffnungen und geheimen Wünschen und Phantasien des Zuschauersubjekts realisiert.

⁸ Vgl. vor allem die Beiträge zum Seminar: Filmkritik, a.a.O. - Desgl. aus jüngerer Sicht: Klaus Eder: Plädoyer für das Unnütze. Anmerkungen zur westdeutschen Filmpublizistik. In: Jahrbuch Film 81/82. Hrsg. v. Hans Günther Pflaum. München/Wien 1981, S.150-156. - Bruno Fischli: Filmkritik und Filmwissenschaft. Kritik der Kritik, mit einer Saison Verspätung. Ibid., S.140 - 149. - Eva M.J. Schmid: Film-Kritik. In: Kritik in Massenmedien. Objektive Kriterien oder subjektive Wertung? Hrsg. v. Heinz-Dietrich Fischer. Köln 1983, S.175 - 215.

Der letzte Befund gibt zugleich Anlaß, die - so der zweite mögliche Einwand - unter strukturellem Blickwinkel tendenziell nivellierenden Beobachtungen in zumindest drei Fällen zu differenzieren; drei Rezensionen aus dem gesamten vorliegenden Textmaterial, die am ehesten bemerkenswerte Perspektiven erkennen lassen, in denen die Diskussion um eine praktische, nicht nur programmatisch eingeförderte Filmkritik vorangetrieben werden könnte.

Bei Hans Günther Pflaum ist es der Versuch, den Wahrheitsgehalt filmischer Fiktion nicht länger (wie in der orthodoxen Ideologiekritik) über das Verhältnis von Filmbild und "vorgeblicher Realität" zu definieren, sondern ihn pragmatisch im Zusammenhang der Filmrezeption, über das Verhältnis der Bilderlogik und des Erfahrungsmodus der Zuschauer im Kino zu bestimmen: die Wahrheit eines Films nicht als inhärente Eigenschaft seiner Bilder, sondern eine Qualität ihres Gebrauchs und ihrer Aneignung.

Bei Jan van Dieken in der "Tageszeitung" ist vor allem der nachdrückliche Hinweis auf den utopischen Überschuß bemerkenswert, den Woody Allen dem filmhistorischen Rückgriff auf "die dahingeschwundene glamouröse Kinovergangenheit" abgewinne und für den *aktuellen* "Blick nach vorn" wachhalte.

Die Rezension Wolfram Schüttes in der "Frankfurter Rundschau" erweist sich schließlich als die methodisch wohl interessanteste; dies nicht zuletzt deshalb, weil sie in der Würdigung des Einzelfilms wie keine andere Besprechung grundsätzliche Probleme im kritischen Umgang mit Filmen erkennen läßt. Ausgehend von Kracauers Deutung des Kinos in den zwanziger Jahren (*Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino*), zu der sich *The Purple Rose* wie eine Illustration verhalte, pointiert Schütte die Historizität des filmischen Modells von Woody Allen, Nähe wie Distanz zur aktuellen Rezeptionsdisposition eines ebenfalls historisch anzusehenden Kinopublikums (Rezensent und Leser natürlich eingeschlossen). Damit werden grundsätzliche Fragen einer sozialgeschichtlich rückversicherten hermeneutischen Problematik berührt, die an dieser Stelle zu erörtern jedoch den vorgegebenen Rahmen einer Fallstudie sprengen würden. Es bleibt jedoch zu hoffen, daß darüber im Anschluß an die übrigen Falluntersuchungen und im Zusammenhang der grundsätzlich ausgerichteten Beiträge dieses Symposiums noch eingehender gesprochen wird.

Quellen

Dieser Fallstudie lagen folgende Rezensionen zugrunde:

Robert von Berg: Hintergründige Lust am Spiel. In: Süddeutsche Zeitung, 30./31.3.1985.

Alexander Schuller: Rendezvous mit einem Traum-Mann. In Stern 11.4.1985.

Wolfram Knorr: Die Wirklichkeit schlägt Purzelbäume. In: Weltwoche/Zürich, 19.9.1985.

Dietmar Bittrich: Ein Held wird aufmüpfig. In: Rheinischer Merkur/Christ und Welt, 21.9.1985.

Peter W. Engelmeier: Frau zwischen Traumännern. In: Stuttgarter Zeitung/Sonntag Aktuell, 22.9.1985.

Will Tremper: Romantisches Kino-Märchen - ausgerechnet von Woody Allen. In: Welt am Sonntag, 29.9.1985.

Hellmuth Karasek: Aussteiger im Tropenhelm. In: Der Spiegel, 30.9.1985.

Frank Arno: "The Purple Rose of Cairo". Kino-Leidenschaft. In: Zitty/Berlin, 21/1985.

Matthias Kittner: "...ewig jung ist nur die Phantasie". In: Überblick/ Düsseldorf, 10/1985.

Alfred Holighaus: Die magische Leinwand. In: Tip /Berlin, 21/1985.

Harald Pauli: Cecílias Zelluloid-Traum. In: Stadtzeitung/München.

Heiko Rosner: "Wenn mich jemand sucht, ich bin im sechsten Akt". In: Pflasterstrand/Frankfurt, 219/1985.

Anne Frederiksen: Poetisches Kino-Märchen. In: Spektrum Film, 10/1985.

Jan van Dieken: Der verführerische Charme der Phantasie. In: Die Tageszeitung, 1.10.1985.

Der Hamlet unter den Filmen Woody Allens. In: Westfalen-Blatt/Bielefeld, 3.10.1985.

Hans-Dieter Seidel: Schritt ins Leben. In: Frankfurter Allgemeine, 3.10.1985.

Christian Marquart: Brillantine statt Brillanz. In: Stuttgarter Zeitung, 3.10.1985.

Wolfram Schütte: Als Wünschen noch geholfen hat. In: Frankfurter Rundschau, 4.10.1985.

Karena Niehoff: Das wahre Kinoleben. In: Der Tagesspiegel/Berlin, 4.10.1985.

Kurt Habernoll: Herz für Lieschen Müller. In: Berliner Morgenpost, 4.10.1985.

W.D.Trowe: Flucht aus der Welt des Kleinstadtkinos. In: Die Wahrheit/Berlin.W., 5.10.1985.

Michael Beckert: Das Kino träumt vom Leben. In: Saarbrücker Zeitung, 5.10.1985.

Angelika Kettelhack: Von der Illusion des Kinos. In: Volksblatt Berlin/Spandauer Volksblatt, 5.10.1985.

Will Trempert: "Die Purpurrose von Kairo" ist der beste Film von Woody Allen. In: Welt am Sonntag/Ausgabe Berlin, 6.10.1985.

Siegfried Schober: Der gefangene, verzweifelte Spaßmacher. In: Die Zeit, 11.10.1985.

Herbert Rosendorfer: Runter von der Leinwand. In: Die Welt, 15.10.1985.

"The Purple Rose of Cairo". In: Neue Züricher Zeitung, 15.10.1985.

Armgaard Seegers: Träumen mit Woody Allen. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 27.10.1985.

Günter Giesenfeld

Rambo II und die Filmkritik

In der Diskussion ist die Kritik laut geworden, daß zumeist über einzelne Filme geschrieben wird, ohne zu beachten, daß wir es mit einem Kinoereignis zu tun haben. Mein Gegenstand zwingt mich geradezu, dieser Kritik Rechnung zu tragen, weil - noch weniger als in den anderen hier besprochenen Fällen - weder seine Bedeutung, seine Wirkung, noch seine Einschätzung erfaßt werden können, wenn man nicht sowohl den soziokulturellen (etwa des Genres Abenteuerfilm oder der Typologie der Titelfigur), als auch - hier vor allem - den politischen Kontext mit in die Untersuchung einbezieht. Die nähere Betrachtung der in den großen Tageszeitungen erschienenen Kritiken wird, wie wir sehen werden, geradezu eine Demonstration der Konsequenzen bieten, die eine Nichtbeachtung dieses Zusammenhangs heraufbeschwört.

Der Erfolg von *Rambo*¹ beruht zu einem Teil darauf, daß er im Kontext einer Reihe von ähnlichen Filmen vom Zuschauer rezipiert wird. Dieser Kontext besteht sowohl vom Genre her (zu Filmen wie *Madmax*, *Exterminator*, also solchen, in denen vor allem die Einzelaktionen eines Individuums im Mittelpunkt der Handlung stehen, das, durch die Verhältnisse in die Enge getrieben, "rot sieht" und zum furchtbaren Rächer wird), als auch vom politischen Thema her (zu Filmen wie *Apocalypse Now*, *The Deer Hunter*, die allgemein den Vietnamkrieg, und zu solchen wie *Back To Hell*, *Missing In Action*, die einen bestimmten, noch aktuellen Aspekt des Vietnamkriegs zum Thema haben, nämlich vermißte amerikanische Soldaten, die sich angeblich heute noch in vietnamesischer Gefangenschaft befinden sollen).

In Bezug auf den wechselseitigen Einfluß von politischer Grundstimmung und der speziellen Attraktivität bestimmter Filmgenres und -helden läßt sich der Erfolg von *Rambo* auch noch allgemeiner bestimmen. Der Film ist ein äußerlich in Erscheinung tretender Text, der einen bestimmten gesellschaftlichen Vorgang sowohl reflektiert als auch unterstützt. Die Überwindung des "Vietnam Traumas" in den USA, das heißt zunächst ein-

¹ Der Originaltitel des Films ist: *Rambo: First Blood, Part II*, deutscher Verleihtitel: *Rambo II - Der Auftrag*. Ich benutze im folgenden, wie es in der öffentlichen Diskussion üblich geworden ist, die abgekürzte Bezeichnung *Rambo*.

mal nur das Brechen des Schweigens über diesen Krieg, fällt zusammen mit einer durch die Regierung Reagan bewußt unterstützten Neubewertung seiner Erfahrungen, dies wieder vor dem Hintergrund eines neuen Patriotismus, einer Wiederkehr und neuen Akzentuierung des Anspruchs auf die uneingeschränkte moralische und politische Führung in der westlichen und dritten Welt, der früher einmal mit dem Begriff des "Weltpolizisten USA" gekennzeichnet worden war. Die damit verbundene Rehabilitation der ehemaligen Kriegsziele in Vietnam ist sicher in Zusammenhang zu sehen mit der Bereitschaft zu Vietnamähnlichen Aktionen in anderen Weltgegenden (Grenada, Nicaragua), deren innen- und außenpolitische "Akzeptanz" mit solchen Filmen gefördert werden soll.

Um den Nachweis zu führen, daß es sich hier um eine auch von der Administration intendierte Beeinflussung handelt, muß nicht untersucht werden, ob die Produzenten des Films eindeutig diese Absicht hatten². Das öffentliche Bekenntnis des Präsidenten und einer Mehrheit der Bevölkerung zur politischen Aussage des Films, der *Rambo*-Kult in den USA³ mit den Accessoires der Titelfigur und ihre Mythisierung als "Amerikas neueste Waffe"⁴, dies alles sind genügend Hinweise auf eine tatsächliche und zumindest in diesem propagandistischen Umfeld auch bewußte politische Wirkungsabsicht. Dabei geht es nicht nur um eine Beeinflussung des allgemeinen politischen Klimas in Richtung eines chauvinistischen Militarismus⁵, sondern auch konkrete Auswirkungen auf die politischen Institutionen, auf aktuelle Entscheidungen von Regierung und Parlament lassen sich nachweisen. Im amerikanischen Kongreß wurde kürzlich erstmals über eine direkte Militärhilfe für die antivietnamesischen Kontras in Kam-puchea in Höhe von zweimal 5 Mio US-\$ beraten. Die "Far Eastern Economic Revue" berichtet: "Ein interessanter Hinweis auf die vorherrschende

² Der Hinweis im Verleih-Pressmaterial des Verleihs, der Film wolle "einen Beitrag leisten zur Diskussion um die MIA's" (MIA = missing in action, vermißte Soldaten), ist zweifellos ein Versuch, den politischen Bezug ökonomisch auszuschlachten.

³ Für den sogar ein eigenes neues Wort geprägt wurde, das inzwischen über den Anlaß des Films hinaus zum gängigen Vokabular politischer Analysen gehört: "Rambomania" oder "rambofizieren". Vgl. International Herald Tribune, 1. August 1985, "Stern" 2/86 und FR, 28. Januar 86.

⁴ 84% waren bei einer Umfrage des "Herald Examiner" der Meinung: "Rambo hat Recht. Der Vietnamkrieg ist von den feigen Politikern verloren worden".

⁵ "Join the Navy, travel to distant countries, meet interesting people - and kill them" - Aufdruck auf modischen T-Shirts, die im Rahmen des Rambokults auf den Markt kamen. Die Erfindung verfehlt die Realität nur wenig: "Join the Navy. It's not just a job. It's an adventure" - dieser Werbespruch ist in dem Pentagon-Propagandafilm "Top Gun" zu sehen.

Machismo-Stimmung auf dem Capitol-Hügel war die häufige Anspielung der Abgeordneten auf den Leinwandhelden Rambo in der Debatte über die Gesetzesvorlage", und analysiert präzise die Wirkung, die von dieser "Stimmung" auf die Abwägung der politischen Optionen ausgeübt wird: "Die rüde antikommunistische Gesetzesvorlage des demokratisch beherrschten Hauses hat in der Administration einige Verlegenheit ausgelöst. Während der Ruf nach Hilfe für den antikommunistischen Widerstand ganz im Ton von Präsident Ronald Reagans Rhetorik ist, sind die Politikmacher beunruhigt über den negativen Effekt, den eine offene militärische Unterstützung auf den Prozeß einer politischen Regelung haben könnte. Es erschien auch von Bedeutung, daß die offizialisierte Hilfe für den antivietnamesischen Widerstand die Tendenz zur Kooperation umkehren könnte, die sich in der MIA-Affaire anbahnt."⁶

Die konkrete politische Intervention, die der Film darstellt, bezieht sich auf zwei Ebenen, die den beiden Handlungssträngen des Films entsprechen und sich in den beiden Konflikten widerspiegeln, in denen die Filmfigur Rambo agiert. Nach dem Ende des Vietnamkriegs 1975 hatten die USA sich geweigert, die fest zugesagte Wiederaufbauhilfe zu leisten, nicht einmal diplomatische Beziehungen gibt es zwischen den beiden Ländern. Einer der Streitpunkte war von Anfang an die Frage nach den in Vietnam vermißten GIs gewesen, bis die Behauptung, sie seien noch in vietnamesischer Gefangenschaft, durch Untersuchungen einer Senatskommission als unzutreffend erklärt worden waren. Reagan hat diese Behauptung neuerdings wieder aufgegriffen, was nicht darauf zurückzuführen ist, daß etwa neue Erkenntnisse über diese Frage vorlägen, sondern nur ein Zeichen erneuter Verhärtung seiner Politik gegenüber Vietnam ist. Indem er dieses Gerücht schlicht als Handlungs-Ausgangspunkt wählt, greift der Film also sehr direkt in einen aktuellen Prozeß ein zugunsten der Kräfte, die eine Normalisierung der Beziehungen zwischen den beiden Staaten verhindern wollen.⁷

Aber der Film bezieht auch eindeutig Position in einer aktuellen innenpolitischen Auseinandersetzung, bei der es um die Überwindung des "Vietnamtraumas", um eine Neubewertung des Vietnamkriegs und Rehabilitation seiner Ziele geht. Die Niederlage von 1973/75 wird von den Propagandisten eines neuen Nationalismus immer offener als Folge des Verrats der damaligen politischen Führung interpretiert, die die GIs 'nicht habe

⁶ FEER, 25.7.85.

⁷ Zeichen einer von beiden Seiten bisher angestrebten Normalisierung ist die Tatsache, daß bereits 11 Delegationen von US-Veteranenverbänden Vietnam besuchen und Nachforschungen über die MIA's betreiben konnten, wobei mehr als 100 Fälle geklärt werden konnten.

siegen lassen'⁸. Die neue Dolchstoßlegende hat vor allem die Funktion, gegen solche Stimmen anzugehen, die vor einem "neuen Vietnam" in Mittelamerika warnen.

Im Film erscheint diese historisch nachweisbare, zwischen 1973 und 1975 immer wieder neu aufflammende Auseinandersetzung als Konflikt zwischen Rambo und dem Washingtoner Bürokraten, der, um seine "feige" Verständigungspolitik durchsetzen zu können, die Existenz der Gefangenen leugnen will. Vom Publikum und in der Öffentlichkeit ist sehr wohl verstanden worden, daß es hier um eine Kritik an der Verhandlungslösung von 1973 geht⁹, und um die Propagierung einer anderen Politik in zukünftigen Fällen. Indem er zu zeigen vorgibt, warum der Vietnamkrieg verloren gehen mußte, wirkt der Film wie nachträglicher "Beweis" für den Erfolg einer Politik der Stärke, des hemmungslosen Einsatzes aller verfügbaren Zerstörungsmittel ohne Rücksicht auf die moralische Legitimität der verfolgten Ziele.

Rückbezogen auf die Charakteristika des Genres, dem der Film zuzurechnen ist, trägt *Rambo*, wie die meisten Abenteuer- und Westernfilme Hollywoods, auf einer abstrakteren Ebene dazu bei, daß den Zuschauern verbale Konfliktlösungen, politische Verhandlungen und Kompromisse, Entspannungsbemühungen als feige und schlecht erscheinen. Von anderen Filmen mit ähnlichen Handlungsmustern unterscheidet sich *Rambo* durch den direkten präzisen Bezug auf ganz aktuelle öffentlich-politische Kontroversen. Diese sind zwar sicher nicht der Hauptgrund für seinen Publikums-erfolg, bei der Einschätzung seiner Wirkung jedoch kann man an dem Tatbestand nicht vorbeigehen, daß der Film eine massive Propaganda darstellt zugunsten der "Falken" in der US-Administration (Pentagon, Rüstungsindustrie), die zur Zeit den Präsidenten stellen, die sich gezielt gegen solche Politiker richtet, die politische Lösungen, Ausgleich der Interessen und Kompromisse anstreben (etwa im Kongreß oder State Department). Er ist darüber hinaus für die gegenwärtige Regierung zugleich ein Stimmungsbarometer und Versuchsballon, um zu testen, wie weit die Bevölkerung gegenwärtig bereit ist, imperialistisch-militärische Aktionen zu tolerieren.

Rambo hat die überregionale Presse in der Bundesrepublik zweimal beschäftigt. Zunächst erschienen im Juli 1985 Berichte, die neben dem Film selbst vor allem seinen Erfolg und dessen Begleiterscheinungen in den

⁸ Allerdings wäre dies nur mit dem (damals tatsächlich erwogenen) Einsatz von Atomwaffen möglich gewesen.

⁹ Sie war allerdings nicht Frucht der Einsicht, sondern das Reagieren auf den wachsenden Druck aus der amerikanischen und internationalen Öffentlichkeit - überdies waren schwere Bombardements vorausgegangen.

USA zum Thema hatten. Geschrieben wurden sie von Amerikakennern und -korrespondenten, die den skizzierten politischen Zusammenhang ausführlich herausstellten, etwa in der "FAZ" unter der Überschrift: "Sieg eines Stellvertreters"¹⁰:

"Von Zwiespältigem läßt sich Stallone allerdings nicht lange aufhalten. Mit "Rambo" sorgt er für klare Fronten und erlaubt seinen Landsleuten, einen hartnäckigen Alptraum gegen einen zeitgenössischen Wunschtraum einzutauschen. Vor drei Jahren, bei seinem ersten Auftritt in *First Blood*, war Soldat Rambo ein verstörter Vietnam-Veteran, ein Leidender am Unverständnis seiner Umwelt und der ihm aufgezwungenen Geschichtslast. In Teil zwei nun (...) rächt er persönlich seine Niederlage und die seines Landes."

"Mit Dankbarkeit" registriert die "FAZ" kritische Stimmen wie die David Bonbys im "New Yorker", der dort geschrieben hatte:

"... ich halte es auch für möglich, daß wir Regungen eines beginnenden Faschismus erkennen - eine distinktive amerikanische Variante davon, die Paranoia, militärische Phantastik und einen Stil von Individualismus verbindet, der in dieser extremen Prägung ans Krankhafte grenzt".

Ähnlich äußerten sich zu dieser Zeit der "Stern", "Spiegel", ja sogar "Quick"¹¹.

Als dann der Film in der Bundesrepublik anlief, kamen die Filmkritiker zu Wort, und es wurde in allen Artikeln deutlich das Bestreben spürbar, den Film von seinen politischen Wirkungszusammenhängen zu isolieren und diese zu bagatellisieren. Als "Film" gewertet, wurde *Rambo* zunächst in die Kategorie der Trivialprodukte eingeordnet, was zwar zu einer einhelligen Abwertung, aber auch zu einer Geringschätzung seiner Wirkung führte. Die Handlung sei einfältig in Dialog und Konstruktion, klischeehaft verfilmt und schlecht gespielt, seine Spannungsmomente seien konstruiert, unglaubwürdig und deshalb ungefährlich, es sei nicht davon auszugehen, daß der Film irgend eine politische Wirkung haben könne. Unter Anspielung auf einen der berühmtesten Mikrophonscherze Reagans¹² schreibt die "SZ": "Aber wird durch einen mißglückten Scherz dieser Kriegsfilm schon zur Fortsetzung amerikanischer Politik mit anderen Mitteln?". Der Autor dieser Rezension, Claudius Seidl, hält den Film für unpolitisch: Zwar seien die Sowjetsoldaten in dem Film die Bösen und müßten zu Hunderten sterben, aber Rambo habe ja auch nicht viel übrig

¹⁰ 23. Juli 1985.

¹¹ Spiegel 29/85, Stern und Quick 18. Juli 1985.

¹² seit er *Rambo* gesehen habe, wisse er, wie Geiseldramen zu bewältigen seien. Spiegel 29/85.

für die US-Army. "Man könnte ohne weiteres Russen und Amerikaner vertauschen, *Rambo II* bliebe derselbe Film. Die Ideologie ist nur drübergestülpt. Als wirksamer Agitprop ist der Film ungeeignet"¹³. Dem Helden bescheinigt der Kritiker denn auch nur Eigenschaften, die ihn nicht zur Identifikationsfigur tauglich erscheinen lassen: "Ein bedauernswerter Tropf".

Nicht erklärlich ist einem solchen Deutungsansatz allerdings der riesige Erfolg des Films: "Neu aber ist, daß die Kinozuschauer ganz wild darauf sind, sich mit einem solchen Monster zu identifizieren. Bei denen, die sich mit Rambo nicht identifizieren können, ruft der Film vor allem Ratlosigkeit hervor". Da der Kritiker die naheliegenden Erklärungen ablehnt, die diese Ratlosigkeit hätten auflösen können, reduziert sich das Ganze für ihn zu einem Qualitätsproblem. "Agitation und Propaganda wirken im Kino nur, wenn Drehbuchautoren und Regisseure sorgfältig arbeiten. Rambo aber, in seiner grenzenlosen Zerstörungswut, haut selbst die elementaren Kinoregeln kaputt". Der Drehbuchautor habe sich bei solcher Anspruchlosigkeit "nur hundert verschiedene Methoden, Männer zu morden" ausdenken müssen, und der Regisseur habe "nur hundert Morde einigermaßen abwechslungsreich aneinanderzureihen" gehabt." Der irritierende Widerspruch bleibt dennoch ungelöst: "Erstaunlich aber ist, daß Millionen Zuschauer den Kretinismus mit dem Kino verwechseln". Das Fazit des Ratlosen: "*Rambo II* verdirbt die Kinositten" ist angesichts der aufwendigen, technisch perfekten Machart, die normale Hollywood-Maßstäbe voll erfüllt, wenn nicht übertrifft, wenig überzeugend. Und es bleibt die Frage, wie dieser schlechte Geschmack, wie die Verderbnis der "Kinositten" als *positive* Motivation für die Sucht nach diesem und ähnlichen Filmen zu beschreiben wäre.

Die in der "FR" veröffentlichte Kritik von Karsten Visarius¹⁴ ist über weite Teile noch den ideologischen Aspekten des *Rambo*-Syndroms gewidmet; der Autor nennt ihn einen "unverhüllt ideologischen Film auf der Welle des eifrig geschürten amerikanischen Patriotismus". Dann jedoch wird die Argumentation in eine ähnliche Richtung weitergeführt wie in dem ersten zitierten Fall:

"Man mag das Gewicht aller dieser ideologischen Verrenkungen nicht allzu hoch veranschlagen, bei einem Film, der sich erst in der entfesselten Action voll entfaltet. Gewiß verdankt er seinen Erfolg nicht seinen reaktionären politischen Appellen. Er zielt ja gar nicht auf den Kopf. Er richtet sich vielmehr, akustisch und visuell, gegen die Sinne".

¹³ SZ, 21. September 1985.

¹⁴ vom 21. September 1985.

Das *ästhetische Ideal* des Films sei "die Explosion, die Sprengung von Körpern und Gegenständen". Immerhin steht am Schluß noch die Feststellung, daß dieser "Krieg gegen die Sinne" (so, den Zwischen-Gedanken allein hervorhebend, die Überschrift des Artikels) einen "diffusen physiologischen Erregungszustand (erzeugt), eine ziellose Militarisierung des Bewußtseins, in dessen Leere sich eine aggressive Ideologie dann einnisten kann".

Den interessantesten Versuch, die politischen Implikationen des anders nicht erklärbaren Erfolgs aus der Argumentation auszuklammern, unternimmt Uwe Wittstock in der "FAZ"¹⁵. Auch hier wird eine Deutung, die dem Film eine politische Relevanz oder Wirkung zusprechen könnte, bis zur Ablehnung relativiert: "Doch wenn man in Rambos Urwald-Scharmützeln allein einen Höhepunkt des neuen amerikanischen Patriotismus sieht, mißversteht man den Film". Der Vorwurf des "üblen Revisionismus" gegen den Film, weil Rambo "eine ganze Kompanie sowjetischer Soldaten und Heerscharen von Vietkongs tötet", sei "zumindest innerhalb der Filmlogik absurd", denn Rambo könne ja "in der Hitze des Gefechts" nicht einmal die Hautfarbe seiner Gegner unterscheiden, in folgedessen sei es für die Interpretation des Films gleichgültig, ob er nun gegen "Russen, vietnamesische Soldaten oder amerikanische Polizisten"¹⁶ kämpfe.

Die eigentlichen Pole der Auseinandersetzung in *Rambo* seien demnach ganz anders zu formulieren. Rambo kämpfe nicht gegen einen konkreten politischen Gegner, sondern stehe für ein Lebens- und Handlungsprinzip, das sich gegen seine Ausschaltung durch ein anderes zur Wehr setze: Rambos eigentlichen Feinde - die Vietnamesen und Russen erscheinen eher als zu beseitigendes Ungeziefer - seien die "Technokraten des Krieges", die "diplomatisch lavierenden Offiziere", die "kühlen Manager des Militärs, die verschanzt hinter ihren Schreibtischen mit Federstrichen ganze Landschaften auslöschen", schließlich "die Ingenieure des Grauens, die mit teuflischen Apparaten töten, ohne sich die Finger schmutzig zu machen". Kann man den diplomatisch lavierenden Offizier in der Personenkonstellation des Films als handlungsrelevante Figur noch wiederfinden, so hat die weitere Aufzählung immer weniger mit diesem Film zu tun. Vor allem erscheinen Schreibtischtäter in dem Film nur am Rande und dann eben nicht als verdammenswerte Technokarten des Krieges, gegen die zu stehen der Rambo-Figur als positives Identifikationsangebot unterschoben wird.

¹⁵ vom 16. September 1985

¹⁶ Gegen die letzten kämpft er allerdings nur in *Rambo I*.

Ihnen wirft Held Rambo eben nicht ihre kühle Unmenschlichkeit, sondern ihre *militärische Ineffektivität* vor: gerade daß sie ihre "teuflischen Apparate" nicht zur Unterstützung seines Kampfes eingesetzt haben, ist ja der eigentliche Konflikt, den der Film keineswegs unparteiisch darstellt. Die historische Konstellation des Vietnamkriegs schlicht umkehrend, wird dem Zuschauer als Ideal amerikanischer Kriegskunst der durch und durch motivierte und sich mit der Natur verbündende Einzelkämpfer und Guerilla Rambo präsentiert, eine Figur also, die in der Realität nur für den damaligen Gegner, die vietnamesische Befreiungsfront typisch war. Den amerikanischen Soldaten fehlten alle Voraussetzungen für dieses Ideal, vor allem aber die Motivation. Daß er etwa diese Tatsache nicht auf die realen Ursachen und Funktionen dieses Kriegs zurückbezieht, ist eine der Geschichtsfälschungen, die der Film enthält. Und doch ist die Konsequenz, die der Film als Handlungsanweisung an die Politiker weitergibt, nicht der Rückgriff auf das retrospektive Ideal des Kampfes Mann gegen Mann, sondern die Aufforderung, sich solcher Kämpfer wie Rambo als "Kampfmaschinen"¹⁷ höchster Effizienz zu bedienen - wie ja auch ein Widerspruch besteht zwischen Rambos symbolträchtiger Pfeil-und-Bogen-Bewaffnung und seinen technischen Kenntnissen, die es ihm erlauben, auch ein Maschinengewehr perfekt zu handhaben und ohne weiteres einen sowjetischen Hubschrauber in den gefährlichsten Situationen souverän zu fliegen.

Überhaupt gehen alle Versuche, Rambo mit Idealen eines selbstlosen Ritters und Rächers in Verbindung zu bringen, an der Konzeption der Figur vorbei, vor allem wenn man ihre Entwicklung in Stallones *Rambo I* und den *Rocky*-Filmen mit einbezieht. Ihm scheint von daher jegliche Grausamkeit gegen den kollektiven oder übermächtigen Gegner erlaubt, weil er nicht aus ethischen Prinzipien, sondern aus einem unzählbaren Zerstörungs- und Tötungstrieb heraus handelt, wie ein wildes, zuvor geschlagenes Tier. Rambo ist ein von eindimensionalen Gefühlen beherrschter Individualist, der eine comicartig primitive Vorstellung seiner privaten und der globalen politischen Situation¹⁸ in blinde "action" umsetzt. Gerade mit dieser psychologischen Disposition ist ein solcher Mensch die ideale Kampfmaschine für solche Führer, die sich ihrer zu bedienen bereit sind. Präsident Reagan wäre in dieser Konstellation also nicht, wie es etwa Peter Jan-

¹⁷ Vgl. SZ a.a.O.

¹⁸ Würden solche simplen Comic-Vorstellungen politischer Zusammenhänge in den USA nicht - sogar im Denken und Handeln des Präsidenten - vorherrschen, könnte die Primitivität "Rambos" in der Tat kaum eine Wirkung - und auch keinen Erfolg - haben.

sen sieht¹⁹, selbst die Rambofigur, sondern eher ihr Auftraggeber, ihr Gegenstück auf der parlamentarischen oder politischen Ebene, wie es auch in den amerikanischen Karikaturen dargestellt wird.²⁰

Der FAZ-Rezensent versucht demgegenüber, die Rambo-Figur ohne diese Basisbezüge eher in einem philosophischen Zusammenhang zu deuten. Für ihn steht sie als Prinzip des Individuums, das "in einer immer undurchschaubareren und steriler werdenden Welt (...) über die anonymen Mächte der Gegenwart" triumphiert. "So macht Hollywood die Antiquiertheit des Menschen inmitten einer hochtechnisierten Kriegswelt zumindest auf der Leinwand vergessen". Rambo als Kriegsgegner, als Verbündeter gegen die "abstrakten Gewalten", die Kriege planen und vorbereiten? Nicht nur das: die Kernaussage dieser Rezension, die von der Redaktion in die Überschrift gesetzt wurde, geht noch einen Schritt weiter: "Dem Computer, nicht dem Kommunismus gilt der Kampf"²¹. Im Film zerstört Rambo die Computer, weil sie die Accessoires der feigen Bürokraten und Pazifisten sind. Zu einer Einsicht in die Zusammenhänge struktureller und anonymer Machtausübung ist weder Rambo fähig noch das im Film dem Zuschauer sich bietende Geschichtsbild differenziert genug. Ungeachtet aller ästhetischen Einwände, in grotesker Verdrehung von Filminhalt und Heldentypisierung wird Rambo schließlich zum Repräsentanten westlich-abendländischer Kultur erklärt: "Kuriöserweise bewahrt so dieser bluttriefende Reißer auch eine Ahnung von jener Würde, die einstmals dem Individuum eigen war".

Die Vermutung, solche den offensichtlichen Zusammenhang bewußt verharmlosenden oder verdrängenden Deutungen verrieten Rücksicht und Sympathie für die antikommunistische Grundeinstellung dieses Films und für die Probleme der befreundeten Nation, trifft sicher nur zum Teil und punktuell zu. Es liegt darin auch ein Stück Kapitulation vor dem großen Publikumserfolg, verbunden mit der Scheu, ihn wirklich konsequent zu reflektieren. Die Ablehnung gesellschaftsbezogener Interpretationsmethoden steht in einem engen Wechselverhältnis mit der Angst vor ihren zugleich

¹⁹ in epd "Film", 9,1985. Allerdings gab es in den USA auch Plakate mit Reagan in Stallones Rambo-Look.

²⁰ Etwa die fingierte Kinoanzeige in der New York Post, wo es im Text mit deutlicher Anspielung auf den Dauerkonflikt Reagans mit dem Parlament heißt: "Der Kongreß setzte ihn ein, damit er sich als Niete erweisen sollte. Aber man machte einen Fehler. Man vergaß, daß man es mit Rambo zu tun hatte."

²¹ In der besprochenen SZ-Rezension ist die entgegengesetzte Deutung zu lesen: "Wo andere ein Hirn haben, ist ein Computer (...) Seine Sprache ist digital: er kennt nur die Zeichen Ja und Nein".

banalen und aufstörenden Erkenntnissen, die zudem nicht mehr fürs Feuilleton taugen würden. Der Ausweg, stattdessen auch ein so eindeutiges Produkt wie einen differenziert-vielschichtigen Autorenfilm zu behandeln, verweist auf die latente Furcht des Filmkritikers vor der Einsicht in die Macht- und Einflußlosigkeit seiner Arbeit.

Anne Rose Katz

Glanz und Elend der Fernsehkritik

Was ist ein Fernsehkritiker

Ein Vermittler, Vergleicher, Vermieser?

Beckmesser, Chronist, alter ego?

Trendsetter, Festordner, Leichenbitter, Neidhammel

Theoretiker, Pädagoge, Nebengott?

(Das Zutreffende bitte unterstreichen, unterschreiben, untermauern!)

Da die Geschichte des Fernsehens erst kurz ist, ist sie überschaubar. Ebenso die Geschichte der Fernsehkritik. Beide gleichen neugeborenen Zwillingen, die sich gemeinsam entwickelt haben. Sie sind einander unentbehrlich, da die Rückmeldung der Umwelt, wie bei anderen Medien (noch) wegfällt. (Siehe Radiotheorie von Brecht, Benjamin, Enzensberger, Eco) Ein Mensch, der professionell fernsieht und darüber schreibt, ist der Exponent des Allessehers. Er schöpft seine Legitimation aus der Reflexion des Vergleichs, aus seiner subjektiven Persönlichkeit, aus der Macht des Geschriebenen Wortes. Er ist die Brücke zwischen dem alten und dem neuen Medium.

Was kann der Kritiker wollen, beziehungsweise, was will ich?

Ich kann nicht bestimmen, was die Macher produzieren und ich kann nicht diktieren, was das Publikum zu wollen hat. Ich versuche, durch analysierenden, temperamentvollen, durchschaubaren, amüsanten, mitleidenden Zuspruch und Einspruch zur Rezeption zu erziehen, also zum kritischen Umgang mit dem Fernsehgerät. "In dieser Situation ist Kitsch das Schicksal der Menschheit, besser ausgedrückt, der Gesellschaft. Ich glaube, die kreative Kraft ist nicht mehr im Künstler, sondern im Auswähler." (Abraham Moles)

Thesen zur Fernsehkritik

Fernsehkritik ist wichtig

Für den Leser (oft kultur-unerfahren): als Denkanstoß, als Wider-den-Stachel-löcken, wenn er die Sendung gesehen hat; als Information, wenn er die Sendung nicht gesehen hat, weil sie meist unwiederbringlich dahin ist. Kritiken sind aus den frühen Zeiten, als man noch nicht aufzeichnen konnte, die einzigen TV-Relikte und Dokumente.

Für den Macher: oft einzige Rückmeldung von außen, sieht man von der Einschaltquote einmal ab.

Für die Gremienmitglieder: als Argumentationshilfe, denn sie sind meist Multifunktionäre und daher in ihrer Kontrollfunktion restlos überfordert.

Fernsehkritik ist nicht wichtig

Für den Leser: da sie meist nach der Sendung kommt, mittlerweile zwei Tage nach der Sendung, und da er sich meist selbst kompetent fühlt bei einem Medium, das er zu Hause empfängt wie Licht und Wasser (im Gegensatz zu Theater- und Musikkritik, wo er sich gern vom "Fachmann" an die Hand nehmen läßt). Ebenfalls trägt das kleine Bild und die Verfügbarkeit durch Fernbedienung zu einem Überlegenheitsgefühl bei, so daß er vom Kritiker oft nur den Unterhaltungswert beziehen will, ob seine Meinung übereinstimmt oder differiert.

Für den Macher: da der Kritiker im Sinne des Selber-besser-Machens nicht kompetent ist (wie wird man Kritiker, kann man das lernen, muß man das lernen?).

Für andere Medien, also Druckmedien oder Radio, auch Film: Je mehr sich in Zukunft die Konkurrenz verstärken wird, je weniger wird dem Fernsehen das publizistische Echo gegönnt.

Inhaltsspezialist oder Medienfachmann?

Bei einem Medium, dessen Qualität noch nicht restlos erforscht ist, also bei dem der Streit noch nicht entschieden ist, ob seine Transportfähigkeit oder seine Eigengesetzlichkeit das Spezifische ausmacht, verlangt man einerseits vom Kritiker die Befähigung, Fachkritik abzugeben über die einzelne ausgestrahlte Oper, über eine Sport- oder Dokumentationsendung.

Andererseits sollte er "das Medium an sich" im Auge haben. Muß er also mehr wissen über einen Gegensatz als der Produzent? Oder muß er Gesichtspunkte einführen, von denen der Programmacher oder der Zuschauer möglicherweise keine Ahnung haben? Also: Vermittlungsprobleme, Rezeptionsfragen, Präsentation innerhalb der Programmstruktur (Platz, Zeit), Medienpolitik. Die Anstalten selbst vernachlässigen die Beschäftigung mit ihrem Medium in hohem Maße.

Die Wirkung der Fernsehkritik ist gering: was die Beeinflussung des Lesers in seinen Sehgewohnheiten angeht. Es gibt gravierende Unterschiede zwischen Kritik und Publikumsreaktionen, besonders im Bereich der Unterhaltung.

Die Wirkung der Fernsehkritik ist groß: was die Position und die Produktionsbedingungen von Außenseitern angeht, deren Bedeutung für das Programm man gar nicht hoch genug ansetzen kann. Sie kann Entscheidungen in der Programmplanung beeinflussen. Jedoch muß man sich gerade "Schwachen" gegenüber mit polemischer Beurteilung zurückhalten, weil Polemik auf Seiten der Betroffenen und Verletzten kaum Einsicht in die eigenen Fehler befördern wird. Eher das Gegenteil.

Fernsehkritik in drei verschiedenen Printmedien:

Programmzeitschriften: Hier wird meist rein emotional beurteilt. Indem man dem Leser um den Bart geht, versucht man, seine emotionalen Signale aufzunehmen. Ihre Kürze schließt jede sachliche Auseinandersetzung aus.

Tagespresse: Hier wird meist länger und kompetenter kritisiert. Doch sinken Kritiken im Info- und Politik-Bereich leicht zum inhaltlichen Koferat ab. TV-Produktionen der bürgerlichen Hochkultur finden niemals den Weg ins Feuilleton, machen also im Medium eine Art Trivialisierung durch (das Medium ist also doch die Botschaft?). Sinkt das Kulturgut auf dem Bildschirm ab?

Fachkorrespondenz: Sie wenden sich oft in theoretisch-wissenschaftlicher Weise durch spezielle Analysen direkt an die Macher, werden auch (auf dem Umweg über das Abonnement) von diesen meist finanziert. Dennoch ist die Meinung sowohl des evangelischen wie des katholischen Pressedienstes absolut unabhängig und unbestechlich geblieben.

Auswahl = Abgrenzung?

Der Kritiker kann bei der ständig wachsenden Opulenz des Angebots niemals alles gesehen haben. Nicht einmal "das Wesentliche". Doch was wird das? Wird es deshalb, weil er es gesehen hat, zum Wesentlichen? Oder bleibt die Einschaltquote das Kriterium? Soll er ein Programm für seine Kritik auswählen, weil es der Unterstützung bedarf - z.B. die Erzeugnisse der bürgerlichen Hochkultur, wie er das gelernt hat. Muß er dem Massenprodukt, das ja der Masse durch die Anstalts-Intelligentsia "von oben" übergestülpt (und kräftig propagiert) wird, keinen Flankenschutz geben, möglicherweise, indem er "die Masse" davor in Schutz nimmt? Der Intellektuelle hat immer noch wenig Erfahrung mit Trivialekultur, die erst seit einiger Zeit Objekt wissenschaftlicher und publizistischer Untersuchungen geworden ist.

Also immer wieder diese Ästhetik

Schließt sich das aus, ästhetische Kritik am Objekt Massenmedium? Der elitäre bürgerliche Ästhetik-Begriff mit seiner Verachtung für das Massenhafte verweigert ästhetische, erst recht gesellschaftliche Auseinandersetzung mit diesen Gegenständen (Feuilleton). Dabei wird übersehen, daß die bürgerliche Kultur ihrerseits im 19. Jahrhundert mit ihren zum Teil neuen Produktions- und Vervielfältigungsmethoden (Kunstdruck, Lithographie, Foto) der Feudalkunst ebenso unterlegen gegenüberstand. Erst der reichgewordene Bürger verlieh dem bürgerlich-ästhetischen Ausdruck Gewicht - durch ökonomische Überlegenheit: der Adel borgte bei ihm Geld. (Adorno, Stichworte, Ästhet. Theorie) Dazu Umberto Eco: "Viele von uns haben die Massenmedien nie einer wissenschaftlichen Betrachtung oder eines sorgfältigen Kommentars für wert befunden. Aber wer es getan hat, stellte Veränderungen fest. Das Beispiel des Fernsehens ist hier symptomatisch: niemand kann bestreiten, daß durch eine schlüssige Kulturkritik (nicht durch eine distanzierte - die ist für das politische Handeln wichtig) Teile des Programms verbessert werden konnten. So gesehen beeinflußt die Kulturkritik den Markt und bietet den Produzenten Orientierungshilfen an, die für die Mitwirkung bedeutsam werden können. Vor allem aber kann der kritische Eingriff die Überzeugung korrigieren helfen, Massenkultur sei die kulturelle Nahrung für die Massen (verstanden als eine Kategorie minderer Bürger), zubereitet von einer Elite der Produzenten".

Fernsehkritik hat, ebensowenig wie das Medium selbst, eine Tradition. Erst langsam vollzieht sich von der Freude am Machen und der pragmati-

schen Orientierung weg eine Entwicklung hin zur Reflexion dessen, was man da macht. (Das trifft leider für viele technische Neuheiten zu.) Auch Walter Benjamin, der jahrelang in Berlin Rundfunk "machte", hatte erst im Exil, als er zur Enthaltbarkeit gezwungen war, sein Nachdenken über das Radio systematisiert; diesem Vermittlungsprozeß zwischen Praxis und Wissenschaft verdanken wir seine Radio-Theorie. Im übrigen hat jeder Veränderung des kulturellen Instrumentariums in der Menschheitsgeschichte eine tiefreichende Krise des überkommenen oder geltenden Kulturmodells ausgelöst. Wenn es gelingt, Neugier und Bedenken, die in einem Kritikerkopf gegeneinander antreten, auch in die Köpfe der (stummen) Mehrheit zu transplantieren, dann findet der einzelne die ihm je gemäße Umgangsform mit dem neuen Medium.

1992

ilm - Zuercher Autorenfilm (2. Aufl.)

/se (vergriffen, Neudruck in Vorbereitung)

ng 1988)

se: "In die Küch' zu Vadder und Mudter". Eine
on Edgar Reitz' *Geschichten aus den
fern*

Das Glück beim Händewaschen. Interviews mit
und Filmregisseur, sowie ein Kommentar

Bergfilm als Heimatfilm. Überlegungen zu einem

Walsche und die Deutschen. Zur Rezeption eines
südtiroler Films in Südtirol

Heike Weinbach: Heimat, Künstlichkeit und Illusion. Zum neuesten
Heimatroman der Elfriede Jelinek: *Oh, Wildnis, oh Schutz vor
ihr*

6 Feministische Filmkritik - Bilanz und Kritik (in Vorbereitung)

Frauenfilmgruppe: Zum Stand der feministischen Filmtheorie

Ursula Holtgrewe: Sadomasochismus in lesbischen Filmen - sexuelle
Befreiung oder Ausverkauf an den Zeitgeist?

Rotraut Biem: Agnes Vardas *Vogelfrei* - die Vagabundin als weibliche
Identifikationsfigur?

Tina Fritsche, Susanne Klauke: Feministisches Erzählkino - *Die Stille
um Christine M.*

Kommentierte Auswahlbibliographie, Filmographie

Titelentwurf
von Anette Kaufmann
unter Verwendung einer Graphik
von M. C. Escher
(mit freundlicher Genehmigung
von Gordon Art, NL - 3740 AE Baarn)

Abonnements und Einzelbestellungen bitte an:
Philipps-Universität, Fachbereich 09
Institut für Neuere deutsche Literatur
zHv. Herrn Prof. Dr. Günter Giesenfeld
Wilhelm Röpke Straße 6 A
3550 Marburg /Lahn

Unkostenbeitrag DM 4.50

ISSN 0179-255