

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 volkserzieherisch 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 Präsenz. 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 Filmemachers, 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.