

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 Tremper: "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.