

*Sammelrezension Monografien über Filmkritiker*

**Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen in Zusammenarbeit mit dem  
Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek (Hg.): Theodor Kotulla –  
Regisseur und Kritiker**

München: edition text + kritik 2006 (Film & Schrift, Bd. 1), 252 S., ISBN  
3-88377-794-3, € 16,50

**Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen (Hg.) : Ernst Jäger – Filmkritiker**

München: edition text + kritik 2006 (Film & Schrift, Bd. 2), 254 S., ISBN  
3-88377-805-2, € 16,50

**Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen (Hg.): Erwin Goelz alias Frank  
Maraun. Filmkritiker**

München: edition text + kritik 2006 (Film und Schrift, Bd. 3), 288 S., ISBN  
3-88377-823-0, € 19,-

Zu den verschiedenen Sammelbänden von Filmkritiken zumeist der Zeit vor 1933, darunter sind Texte von Kracauer, Haas, Ihering, Balázs und Arnheim, ist jetzt eine neue Buchreihe gekommen, die von zwei Mitarbeitern des *Filmmuseums Berlin – Deutsche Kinemathek* verantwortet wird und einzelne Filmkritiker vorstellt und gleichzeitig eine Auswahl ihrer Arbeiten enthält.

Mit dem ersten Band wird an Theodor Kotulla erinnert, Filmstudent gemeinsam mit Enno Patalas im Publizistischen Seminar von Walter Hagemann in Münster und mit diesem sowie anderen Filmenthusiasten wie Ulrich Gregor oder Wilfried Berghahn Begründer der kurzlebigen CinéastENZEITSCHRIFT *film 56* und ab 1957

dann ständiger Mitarbeiter der *Filmkritik*, dem wichtigsten Filmblatt Westdeutschlands nach dem Kriege. Heinz Ungureit gibt ein farbiges Portrait des Hagemann-Milieus, dem er selbst angehört hatte, sowie der frühen Jahre der anspruchsvolleren Filmkritik, der Kracauer, Adorno, Horkheimer und Benjamin Leitsterne waren. Kotulla war neben Patalas und Gregor der fleißigste Mitarbeiter dieser Zeitschrift, die unter den Auspizien ihrer genannten Vorbilder das Kino vor allen Dingen ideologiekritisch untersuchte, bis dann ab 1966/67 die Einheit der Redaktion sich aufzulösen begann, die meisten Mitarbeiter ausschieden und dann eine ästhetisch-sensitive Kritik die Oberhand gewann. Kotulla „lehnte die Trennung von Ästhetik und Ideologiekritik vehement ab, fühlte sich immer weniger heimisch in der neuen *Filmkritik* mit ihrer sensibilistisch-strukturalistischen Beschreibung von Filmen, die sich von der dialektisch-historischen Beschreibung von Filmen, die sich von der dialektisch-historischen Analyse à la Kracauer, Benjamin, Adorno weithin losgesagt hatte“ schreibt Ungureit (S.13).

Nun begann er nicht mehr Filme zu beschreiben, sondern zu schreiben. Nach ersten Dokumentarfilmen drehte er (mit einer Ausnahme) nur noch Spielfilme, selbst *Tatort*-Folgen waren dabei. Ungureit deutet an, dass die Zusammenarbeit nicht immer leicht war. Aber er und ausgerechnet auch Leo Kirch, der konservative Geschäftsmann, der freilich Sinn für Filmkunst hatte, halfen bei der Finanzierung von Kotullas Spielfilmen, darunter auch seinem Meisterwerk *Aus einem deutschen Leben* (1976) über den Kommandanten des Lagers Auschwitz. Das war allerdings eine WDR-Produktion. Peter W. Jansen analysiert sehr einführend und differenziert in einem eigenen Aufsatz des Bandes die filmischen Arbeiten von Kotulla. In seinen Filmen wie in seinen Kritiken war er zurückhaltend gegenüber Emotionen, er setzte mehr auf Einsicht, also auf den im Sinne Adornos und Horkheimers aufgeklärten Zuschauer und Leser und deshalb war ihm der realistische, sozial bewusste Film wichtiger als ein Gefühlsstück oder gar ein Spektakel. Was nicht bedeutete, dass ihn die französische Neue Welle nicht interessierte. Doch war wohl der italienische Neorealismus der frühen Nachkriegsjahre die Filmschule, die ihn am stärksten faszinierte, was ihn nicht hinderte, sehr kompetent über zwei Western von Wellman, über Buñuel oder gar über den artifiziellen *Vertigo* (1958) von Hitchcock, freilich nicht unkritisch, zu schreiben.

Gänzlich anders lesen sich die Texte von Ernst Jäger. Kotulla schrieb sachlich, nüchtern, sozusagen kunstlos. Jägers Stil entspricht unverwechselbar der flotten Zeitungsschreibe der 20er Jahre, gerne mit unvollständigen Satzkonstruktionen, ein Modedeutsch, das heute sehr viel vorgestriger anmutet als das, was immerhin zur gleichen Zeit der elegant formulierende Arnheim in der *Weltbühne* geschrieben hatte.

Jäger ist heute kaum mehr bekannt. Er hatte seine Bedeutung als Chefredakteur des *Filmkurier*: Das war eine täglich erscheinende Filmfachzeitung, die etwas unabhängiger war als die sehr der Industrie verpflichtete, ebenfalls

täglich erscheinende *Lichtbildbühne*. Werner Sudendorf schreibt in dem einzigen uns bekannten Aufsatz über den *Filmkurier* in dem Sammelband *Film...Stadt...Kino...Berlin* (Berlin 1987), dass Jäger derjenige war, der den *Filmkurier* auf eine Druckauflage von etwa 10 000 Exemplaren gebracht und damit das Blatt zur führenden Fachzeitschrift Europas gemacht hatte, ähnlich dem heutigen *Variety* in den USA.

Über diesen Mann ist wenig bekannt. Deshalb liest man mit Interesse den biografischen Essay von Lewinski, der alle möglichen Archive, Bibliotheken und Nachlässe angebohrt hat. Das Leben Jägers war sehr farbig und wurde noch farbigter ab Sommer 1932. Denn dann wurde er aus unklaren Gründen seines Postens enthoben, war ab 1934 aber wieder stellvertretender Chefredakteur des *Filmkurier*, hatte dann wegen seiner jüdischen Frau Schwierigkeiten mit den Behörden und wurde ausgerechnet Pressechef von Leni Riefenstahl, mit der und deren *Olympia*-Film er 1938/39 eine Werbereise durch die USA machte, von der er freilich nicht ins Großdeutsche Reich zurückkehrte. Bei Lotte Eisner liest es sich allerdings etwas anders. Sie behauptet in ihren Memoiren, er habe schon vor '33 das Fähnchen nach dem Wind gehängt und sich von seiner jüdischen Frau getrennt. Das trifft aber nicht zu: Beide sind erst 1938 geschieden worden. In Amerika überlebte er mühsam in allen möglichen kleineren Jobs und ein versuchtes Comeback nach dem Krieg in Westdeutschland schlug fehl. Er starb 1975 in Kalifornien.

Jäger hat über 1000 Kritiken geschrieben. Der vorliegende Band bietet eine Auswahl von etwa 50 sowie Beispiele für seine filmpolitischen Artikel und einige Reportagen aus Hollywood, die er nach dem Krieg in Westdeutschland veröffentlichte. Die hier versammelten Kritiken erfassen bekannte wie unbekanntere Filme. Aus dem kollektiven Filmgedächtnis entschwunden, aber offensichtlich interessant sind etwa Joe Mays *Der Farmer aus Texas* (1925) oder Grunes *Arabella* (1924). Der Kritiker hatte einen Blick für die Qualitäten von Hitchcocks ganz frühem *The Ring* (1928) und Borzages *Seventh Heaven* (1927). Dagegen beurteilt er den heute hoch geschätzten Pabst-Film *Das Tagebuch einer Verlorenen* (1929) eher kritisch und folgt der Tonart der zeitgenössischen Kritik. Fritz Langs *Frau im Mond* (1929) bespricht er im Gegensatz zu Arnheim oder Ihering ziemlich hymnisch, zu Riefenstahls *Das Blaue Licht* (1932) redet er gar im Vorgriff auf '33 schon von einem Film von deutscher Art und Kunst. Alles in allem sind seine Kritiken eher typisch für die Zeit als wertvoll wegen ihrer analytischen oder ästhetischen Klarheit.

Der dritte Band der Reihe ist zugleich der problemreichste, weil die behandelte Person von Erwin Goelz noch mehr als Ernst Jäger die Versuchungen und Zwänge der Zeit widerspiegelt. Goelz war als Filmkritiker ununterbrochen von Mitte der zwanziger Jahre bis in die siebziger Jahre tätig, vor dem Kriege meist unter dem Pseudonym Frank Maraun und seine einzige Unterbrechung war eine Arbeit

im Propagandaministerium ab 1940 und bei der Nachwuchsförderung der UFA von 1942 bis 1944. Nach einer Auseinandersetzung mit Goebbels wurde er 1944 Soldat, verlor ein Bein und wurde ab 1946 wieder Journalist. Seine Vergangenheit holte ihn 1962/63 ein, als die Frankfurter Zeitschrift *Filmstudio* über Nazi-filmkritiken und insbesondere seine unsägliche Kritik des unsäglichen *Ewigen Juden* (1940) von Fritz Hippler berichtete und dies anlässlich des Filmfestivals in Mannheim 1963 publik wurde. Die *Stuttgarter Zeitung*, bei der seine Frau Filmredakteurin war, beendete die Zusammenarbeit mit ihm. Er arbeitete eingeschränkt noch für den Süddeutschen Rundfunk. In seinem klug abwägenden Essay über Goelz' Arbeit bis 1945 zitiert Rolf Aurich den ehemaligen Kollegen Goelz', Oliver Storz: „Er war ein Gezeichner, innerlich wie äußerlich schwer verletzt, nicht ohne einen melancholischen Humor, immer verschattet, auch wenn er lachte.“ (S.45)

Eine umfangreiche, thematisch gegliederte Auswahl seiner Kritiken und grundsätzlicheren Texte erlaubt einen näheren Blick auf Spannweite wie Enge seiner kritischen Aufmerksamkeit. In seinen Texten der zwanziger Jahre ist er durchaus aufnahmebereit gegenüber der Avantgarde, etwa dem experimentellen Film *Abenteuer eines Zehnmarkscheins* von Berthold Viertel (1926) oder Ruttmanns *Berlin – die Symphonie einer Großstadt* von 1927 (den Kracauer in Grund und Boden kritisierte). Aber Goelz war konservativ, deutsch-national, redete früh schon von Rasse und zeigte zumindest ab 1933 eine deutliche Vorliebe für das, was er Gemeinschaft nannte. Doch wie so manche damals bewegte er sich im einerseits und andererseits. Zwar fand er, der amerikanische Ausstattungsfilm sollte überwunden werden (vgl. S.56), aber nahezu gleichzeitig lobte er überschwänglich just den amerikanischen Ausstattungsfilm *Broadway Melodie* (1935) von Roy del Ruth und ebenso den unpolitisch-frechen Willi-Forst-Film *Allotria* (1936). Eher differenziert beurteilt er King Viders *Hallelujah* (1929) über die Schwarzen in Nordamerika. Bis zur Kriegszeit, schreibt Aurich, waren Goelz' Versuche einer Formulierung politisch-ästhetischer Grundsätzlichkeiten „ritualisierte Seltenheiten“ (S.58). Dagegen war unerträglich seine ganz im Jargon der Zeit geschriebene Kritik des *Ewigen Juden* (1941). Dabei erinnert man sich freilich, dass auch der später hoch geschätzte *FAZ*-Feuilletonist Karl Korn im ‚Reich‘ und der ebenso liberale Carl Linfert in der *Frankfurter Zeitung* über *Jud Süß* (1940) von Veit Harlan geschrieben hatten, wenn auch verhaltener im Ton.

Goelz hat sich während seiner Tätigkeit im Nachwuchsstudio der UFA für den Film *Der verzauberte Tag* (1944) von Peter Pewas eingesetzt, was ihm, vermutet Aurich, Krach mit Goebbels und die Abordnung an die Front eingetragen hat. Er muss auch, so urteilte sein Frau, sich in Vorlesungen politisch riskant und voll „naiver Freimut“ (S.39) geäußert haben. Goelz war wohl kein Nazi, aber typischer Mitläufer und gehörte zu jener großen Zahl von ‚Filmschaffenden‘, die ebenso unverdrossen vor 1945 wie nach 1945 Kontinuität im deutschen Film verkörpert haben. Hans-Peter Kochenrath hat damals in der schon genannten Zeitschrift

*Filmstudio* darüber geschrieben. Doch sei erwähnt, dass der durchaus kenntnisreiche Filmjournalist Goetz seit den zwanziger Jahren mit Benn befreundet war und ihn 1936 in einem Zeitungsartikel verteidigt hat. Gegenüber der vorbildlich gearbeiteten Publikation (Aurichs Ausführungen sind mit 256 Anmerkungen belegt!) lediglich ein Einwand: der Titel. Seinerzeit hatte das *Filmstudio* seine Polemik mit dem Titel „Alias“ versehen. Warum nun vierzig Jahre später noch einmal das Alias verwendet wird, ist nicht recht ersichtlich. Schreiben wir auch über Tucholsky alias Panther und Arouet alias Voltaire?

Ulrich von Thüna (Bonn)

### Hinweise

Beaver, Frank Eugene: Dictionary of Film Terms. The Aesthetic Companion to Film Art. New York, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, Oxford, Wien, 2006, 289 S., ISBN 0-8204-7298-0

Frampton, Daniel: Filmosophy. London 2006, 256 S., ISBN 1-904764-84-3

Hammann, Joachim: Die Heldenreise im Film. Frankfurt/M. 2006, 500 S., ISBN 3-86150-762-5

Hayward, Susan, Phil Powrie (Eds.): Essays on Luc Besson. Master of spectacle. Manchester 2006, 208 S., ISBN 0-7190-7028-7

Leutrat, Jean-Louis: Verzweigte Bilder. serie moderner film, Bd.6, Kromsdorf/Weimar 2006, 142 S., ISBN 3-89739-526-6

Mannoni, Laurent: Histoire de la Cinéma-thèque française. Paris 2006, 512 S., ISBN 2-07-077444-9