

**Karsten Witte: Im Kino. Texte vom Sehen & Hören.- Frankfurt/M.:
Fischer 1985, 228 S., DM 12,80**

"Der Filmkritiker von Rang", schrieb einst Siegfried Kracauer, "ist nur als Gesellschaftskritiker denkbar", dessen Aufgabe es sei, die in den Filmen "versteckten sozialen Vorstellungen und Ideologien zu enthüllen". Kaum ein westdeutscher Filmpublizist ist den von Kracauer (auch praktisch) gewiesenen Weg einer Filmkritik ähnlich konsequent

weitergegangen wie Karsten Witte, hat sich ähnlich konsequent der Aufgabe verschrieben, die technisch organisierte Sinnlichkeit von Filmen einem Akt der analytischen Dekonstruktion und Rekonstruktion auf dem Niveau gesellschaftskritischer Begrifflichkeit zu unterwerfen. Dies belegt in eindrucksvoller Weise nicht zuletzt der 1985 erschienene Sammelband 'Im Kino', der unter dem bezeichnenden Untertitel 'Texte vom Sehen & Hören' eine Auswahl von Artikeln enthält, die 1976 und 1984 entstanden: aktuelle Filmrezensionen für die Tagespresse und für Fachperiodika, Personenporträts (z.B. Chaplin, Billy Wilder, Wolfgang Staudte, Hans Moser, Marlene Dietrich), Nachrufe (z.B. Hitchcock), Handbuchbeiträge (z.B. über Lubitschfilme) bis hin zu umfänglicheren filmhistorischen Darstellungen (z.B. Bertolucci). So unterschiedlich der jeweilige 'Aufhänger' ist, gemeinsamer Nenner all dieser Texte ist der strenge methodische Zugriff: Filme als sinnliche Phantasieprodukte ernstzunehmen und ihre jeweilige forminhaltliche Besonderheit als Modus einer bestimmten geschichtlichen Realitätsaneignung/-bewältigung kenntlich zu machen.

Dabei besticht vor allem die außergewöhnliche Schärfe des Blicks für die ästhetischen Manifestationen im filmischen Mikrobereich, unter dem selbst scheinbar beiläufige Details bedeutungsvoll werden. So wird etwa in dem brillanten Bertolucci-Artikel unter einer Fülle subtiler Beobachtungen das ausgemachte Widerspiel von Kamerafahrt und Achsenwahl zum signifikanten Indiz einer optisch destabilisierenden 'mise-en-scène', mit der sich - entgegen der vordergründig politisierenden Attitüde - "Bertolucci, der späte Manierist, (...) bloß dem herrschenden Diskurs der Festscheibung in Eindeutigkeit" widersetzt. Diese und ähnlich präzise Charakterisierungen führen zu dem Schluß: "Bertolucci hält das Erbe von Pasolini als Fackel in die Höhe, um zu verbergen, daß er ästhetisch als Erbschleicher Viscontis in die Filmwelt kam." Eine glänzende Pointierung, die nicht selbstgefällig einen cineastisch-journalistischen Jargon bedient, sondern ihre Rechtfertigung aus einer kenntnisreichen, medienübergreifenden kulturmorphologischen Herleitung bezieht (hier: Arnold Hausers Manierismuserbeiten). Zugleich drückt sich in solchen Verdichtungen das forcierte Bemühen Wittes aus, in der Vermittlung von geschichtlichem Produktionskontext und filmischem Mikrokosmos jene Sinnlichkeit wachzuhalten und sprachlich bewußt zu machen, deren unreflektiert-unmittelbarer Erfüllungsort ('Sehen & Hören') das Kino ist.

Jede Filmarbeit ist eine Operation der Sinnestäuschungen: Sie schafft Bilder einer täuschend echten Wirklichkeit und ist zugleich eine Produktionsform praktischer Kritik am Alltagsleben (selbst wenn sie affirmativer Natur ist). In Wittes ausgeprägter Vorliebe für zugespitzte paradoxe Formulierungen findet dieser Sachverhalt seinen zumeist anschaulich-griffigen Ausdruck. So etwa, wenn das gesellschaftlich imprägnierte inkongruente Verhältnis von Innen- und Außenwelt in Chaplins Stummfilmen der zwanziger Jahre beschrieben wird: "Die Selbstbefreiung des Komikers, das lehrt Chaplin ('The Circus'), ist ein verzweifelter Versuch, aus der Haut zu fahren, die seinen Körper panzert." So die Charakterisierung des von Zarah Leander verkörperten Sozialtypus: "Ihr Leitmotiv hieß Ergebenheit in die Macht des Schicksals. Eine Heroine des Verzichts, eine Riesin des Kleinbeigebens, jeder Zoll eine Königin der Unterwerfung. Ein Leben für die

Liebe wie eine Staatsfahne ausgerollt und am Ende zerstört, zerfetzt die kleinlaute Einsicht: nur Liebe ist auch ein ungelebtes, schmales und dürftiges Leben, dessen Glück in verklärter Resignation und Selbstbefangenheit verdämmert." Oder die Charakterisierung Fred Astaires ("der springende Narziß"): "Sein Tanz ist elegant kaschierter Bruch zwischen spielerischer Probe und strenger Darbietung. (...) Seine Sohlen sind der einzig sichere Boden, angesichts derer die Tanzfläche den Boden unter sich verliert." Auf diese Weise entstehen unverwechselbare Profile und Modelle filmischer Arbeit, deren Prägnanz nicht zuletzt auch geeignet erscheint, den Leser selbst zu einem genaueren, d.h. kritischeren Zuschauen zu provozieren - und dies selbst dort, wo er schließlich zu anderen Einschätzungen und Bewertungen kommen sollte.

Hier deutet sich indes aber auch die Perspektive für eine grundsätzlich alternative Kritik an; eine Perspektive, deren Ausgangspunkt paradoxerweise dort festzumachen ist, wo Wittes unbestrittene Stärke liegt: in der Geschlossenheit der sozialgeschichtlich verankerten Modelle, zu denen die form-inhaltlichen Strukturen einzelner Filmproduktionen verdichtet werden. Denn so sehr Witte der Historizität von Filmprodukten Rechnung trägt, so wenig scheint er doch die Geschichtlichkeit ihrer Rezeption mit zu reflektieren - sei es die des historischen Publikums, sei es die des gegenwärtigen Kritikersubjekts. Allein ein Blick auf das überaus breite ideologisch-ästhetische Spektrum der Chaplin-Rezeption in den verschiedenen Epochen und sozialen Kontexten (hier als Beispiel gewählt, weil in verschiedenen Publikationen ausführlich dokumentiert) würde die Frage aufwerfen, ob Filmen nicht doch eine größere Bedeutungspolyvalenz zugestanden werden müßte als im vorliegenden Sammelband. Dies weitergedacht, hieße, statt einer Produktionskritik einer Form von Kritik das Wort zu reden, die die manifeste Produktions- und subjektive Rezeptionsseite von Filmen analytisch in ein Verhältnis setzt; hieße, weniger von Filmen als Objekten als vielmehr von sinnlichen Erlebnissen, an Phantasieobjekten festmachenden kommunikativen Prozessen 'im Kino' zu reden, - so wie es der Titel des vorliegenden Sammelbandes ja auch zunächst verheißt. Insofern ist dieser in dem Buch letztlich unaufgehobene Widerspruch schließlich auch ein produktives Versprechen auf eine noch zu führende grundsätzliche Diskussion um Form und Funktion von Filmkritik.

Heinz-B. Heller