

Filmkritik für die Massen*

Parker Tyler

Es gehört zu den griffigsten, wenn auch zweifelhaften Mythen dieses Jahrhunderts, dass der Film eine Massenkunst sei – dass er als Kunst wie als Ware «allen gehöre». Dieses stillschweigende Axiom ist keineswegs auf Werbetexter, Kritiker und die Produzenten selbst beschränkt (die sich zumindest *wünschen*, dass das Kino allen gehörte), sondern es schließt Soziologen, Psychiater und – mit Verlaub! – Akademiker der formalästhetischen Ausrichtung mit ein. In seiner ansteckenden Repressivität ist der Mythos maßgeblich für den schwerwiegenden Rückstand und das schlechte Renommee der Filmkritik verantwortlich. Für seriöse Kritiker funktioniert das Kino einerseits als Fundus symbolischer Texte mit ästhetischen Obertönen, die sich soziologisch-psychologisch-mythisch interpretieren lassen, andererseits als vermeintliches Labor, in dem man demonstrieren kann, dass dem Film unerschöpfliche Möglichkeiten zur Verfügung stehen, um das zu produzieren, was man – theoretisch – mit allem Recht als «Kunst» bezeichnen darf, was aber als Kunst nur deshalb *gilt*, weil es Kunst sein muss, damit «jedermann» sein Gesicht wahren kann.

Die Kommerzialisierung des Films ist selbstredend verantwortlich für die überempfindliche Professionalität, die alle mit ihm verbundenen Tätigkeiten prägt, einschließlich der vermeintlich interesselosen «Kritik». Wenn der Begriff «interesselos» hier ins Spiel kommt, so deshalb, weil sich Filmkritiker von beispielsweise Literatur- oder Kunstkritikern lediglich dadurch unterscheiden, dass ein Shakespeare

* [Anm.d.Hg.:] Zuerst veröffentlicht als «Mass Film Criticism» in *New Politics* (Winter 1962), S. 91–97. Übersetzung und Abdruck mit freundlicher Genehmigung von *New Politics*, New York. Filmhistorische und andere Daten zu Tylers Text wurden für die deutsche Fassung ergänzt.

weder Lob noch Tadel von ihrer Seite nötig hat, um seine Qualität zu erweisen: Seine Stücke haben ewigen Bestand, auf der Bühne wie in der Bibliothek. Ein filmischer HAMLET von Laurence Olivier muss jedoch mit kritischem Blick aktualisiert werden, damit man überhaupt entscheiden kann, ob «der Barde» – wie die Broadway-Kritiker Shakespeare offenbar noch im Jahre 1969 bezeichnen – sich als leinwandtauglich bewährt hat. Das seriöse Theater ist auch etwas, das so sehr «allen» gehört – zumindest in den fünf New Yorker Bezirken und ihrer Umgebung –, dass massenbewusste Zeitungskritiker immer wieder Bemerkungen über die angebliche Tatsache fallen lassen, Shakespeares Dramaturgie, besonders die seiner Komödien, sei merklich «veraltet». Es ist leicht zu verstehen, warum sich die Vorstellung durchsetzen konnte, «der Barde», dessen Komödien zum Teil erfolgreich in Musicals umgearbeitet wurden, bedürfe für das moderne Theater einer Renovierung. In seinem Verhältnis zur Bühne wie zum Film bietet Shakespeare ein Paradebeispiel dafür, in welchem Ausmaß der Prozess der Modernisierung sich derzeit auf die Künste auswirkt.

Wenn wir auf die stets aufschlussreiche Haute Couture blicken, so springt uns ein unübersehbarer (und momentan besonders wilder) Eklektizismus an. In den letzten Jahrzehnten haben Designer die Jahrhunderte, Epoche für Epoche, um Ideen für Dekor und Kostüme geplündert. Für Shakespeare, der seine Ideen gleichfalls vergangenen und exotischen Literaturen entnahm, war es selbstverständlich, dass seine Figuren auf der Bühne in moderner Kleidung auftraten, und auch Racines klassizistische Dramen wurden in der antikisierenden Mode seiner französischen Gegenwart aufgeführt. In diesen Fällen spricht man grundsätzlich von *kreativen* Konventionen, bei unserem zeitgenössischen Theater aber handelt es sich weitgehend um *interpretative* Konventionen. Ging es Anouilh, als er seine klassischen Sujets modernisierte, eher um das «modische» Gütesiegel des Theaters oder um das der Literatur? Doch vielleicht ist es wichtiger zu fragen, warum die Produktion von *Troilus and Cressida* des Old Vic, die vor einigen Jahren in New York zu sehen war, das Stück im Geist und in der Kleidung des europäischen Militarismus zu Beginn unseres Jahrhunderts, während der Zeit Edwards VII. geben musste. Diese Produktion schien proportional zum Gewinn von äußerlicher Cleverness an innerer Größe zu verlieren. Die Moral ist meines Erachtens, dass man unterscheiden sollte zwischen dem «Modernen», *dem, was zu allen Zeiten lebensfähig ist*, und der «Modernisierung», *dem, was dadurch lebensfähig wird, dass man es auf den neusten Stand bringt*.

Die historische Dialektik, die mit der Frage nach dem Zeitgemäßen der Kunst in den Fokus gerät, setzt auf die Dynamik des Wandels zu

Lasten der Beständigkeit. Eine Vergangenheit, die nicht unmittelbar zu einer Gegenwart spricht – das heißt eine Vergangenheit, deren Kontinuität nicht leicht und unauffällig in die Gegenwart hinüberfließt –, beschert uns daher akute Probleme. Man benötigt gewöhnlich Gründe dafür, die Vergangenheit abzulehnen, und ebenso, sie zu bewahren. Daher macht sich die Idee, historische Relikte zu modernisieren, in diesem Jahrhundert allenthalben breit: Die Vergangenheit überlebt auf fragwürdige Weise. Passiert nicht Filmstars dasselbe wie einst den Königen mit Namen «Louis»? Sie brauchen plötzlich einen neuen Look, zumindest meint man, dies allein könne ihnen wieder aufhelfen. Kunstmuseen verpasst man als Tribut an das Spektakel immer neue Looks, und der Louvre (Epigone seiner einstigen Bewohner!) strahlt zum allgemeinen Amüsement an wöchentlich wechselnden Abenden bestimmte Teile seiner Sammlungen an. Und der Louvre hat recht: Licht, das aus einer neuen Richtung fällt, verwandelt das vertraute Bild dramatisch, auch wenn der ästhetische Gewinn dabei gering ist.

Die Modernisierung liegt dem Kino so sehr am Herzen, weil es mit pompöser, jüher wie hohler Geste immer wieder die alten Standards auflegt. Als Industrie wie als Handwerk erblühte und verfiel es zu einer Zeit, als die Zivilisation begann, einen schicken «Museumslook» anzunehmen: einen zugleich antiken wie modernen, dauer- wie wechselhaften, passiven wie aggressiven Look. Moderne Lyrik als genuiner Kulturmythos in Ezra Pounds *Cantos* ist im Wesentlichen ein Kompendium überlebender «klassischer» Werte. Heute ist Lyrik vor allem eklektisch – ob gut oder schlecht, jedenfalls eklektisch. Doch wurde die Bedeutung eines speziellen Sachverhalts von den Kritikern vernachlässigt. Zufällig illustriert Pound ihn in den *Pisan Cantos*, wo er sich auf [Jeanne] Paquin bezieht, Modeschöpferin eleganter Damengarderoben zu Anfang des Jahrhunderts, um seinen eigenen (des Dichters) Stolz als «Eitelkeit» zu charakterisieren: «Lass ab von Eitelkeit, Paquin, lass ab! Der grüne Grashalm hat dich ausgestochen.»*

Pounds elegante Geste wirkt nicht so persönlich und isoliert, wie es zunächst den Anschein haben mag, wenn wir die folgende Passage aus Rilkes fünfter *Duineser Elegie* betrachten:

* [Anm.d.Ü.:] «Pull down thy vanity, / Paquin pull down! / The green casque has outdone your elegance», heißt es bei Pound. Die Übersetzung von Eva Hesse ist relativ frei, aber rekurriert auf frühere Stellen der *Cantos*, bei denen der kulturellen Raffinesse die unerreichte natürliche Eleganz von Ameisen und anderen Insekten, die unter der Tarnung der grünen Wiese leben, gegenübergestellt wird. Vgl. Eva Hesse (2012) *Ezra Pound. Die Cantos*. Zweisprachige Ausg. Hg. v. Heinz Ickstadt & Manfred Pfister. Zürich: Arche, S. 814.

Plätze, o Platz in Paris, unendlicher Schauplatz,
wo die Modistin, *Madame Lamort*,
die ruhlosen Wege der Erde, endlose Bänder,
schlingt und windet und neue aus ihnen
Schleifen erfindet, Rüschen, Blumen, Kokarden, künstliche Früchte –, alle
unwahr gefärbt, – für die billigen
Winterhüte des Schicksals.

Und kurz zuvor heißt es:

Und in diesem mühsamen Nirgends, plötzlich
die unsägliche Stelle, wo sich das reine Zuwenig
unbegreiflich verwandelt –, umspringt
in jenes leere Zuviel.
Wo die vielstellige Rechnung
zahlenlos aufgeht.

Ich nehme an, Rilke beabsichtigte hier, *Moderne* mit *Modernisierung*, das immanent Moderne mit dem oberflächlich Modernen zu kontrastieren. Letzteres würde heute durch Phänomene wie den «Sputnik» und die amerikanischen «Explorer» etc. symbolisiert, alles erfolgreiche Versuche, den Begriff der «Luffahrt» zu aktualisieren und mit einigem Recht durch «Raumfahrt» zu ersetzen. Der erste Sputnik wurde zu einer Art Modepuppe am Himmel. Wenn «Madame Lamort» ein Bild für die falschen Modernisierer des Lebens ist, die seinen erkalteten Leib mit Schleifen und Rüschen aufpeppen, so ist die Mode insgesamt ein Bild für den fälschlich wiederbelebten Helden, der ein künstliches neues Leben anstrebt, wie Ikarus mit seinen wächsernen Flügeln oder die Titelfigur der Frankenstein-Legende, die vom Kino so sehr geschätzt wird. Metaphorisch steht «Madame Lamort» auf frivole Weise für das Konzept von Tod und Auferstehung, so wie «Sputnik» metaphorisch auf frivole Weise für das Konzept vom majestätischen Weltraum oder, genauer, von der «Unendlichkeit» steht. Die Raumfahrt stellt sicher, dass der menschlichen Expansion ins All Zukunft beschieden ist; und Raumschiffe sind zwar zunächst noch sehr kostspielig, werden aber zu einer Mode werden, welche die Massen nicht nur ersehnen, sondern auch als Passagiere besteigen können.

Ein hervorragendes, wenn auch andersartiges Vorbild für den faden-scheinigen Massenlook des Films findet sich in Gestalt der Modemagazine, die ja bereits auf eine ältere Tradition zurückblicken. Das Reich des Schicks enthält, wie unser Zeitalter im Überfluss kündigt,

«alles» einschließlich Kleidern – alles von Gertrude Stein und [Alfred North] Whitehead bis hin zur letzten smarten Neuheit der internationalen Kunstszene. Symptomatisch dafür sind die Publikationen jenes genialischen Talents namens Cecil Beaton, dem einzigen Enthusiasten der Haute Couture, dem selbst Elsa Maxwell nicht das Wasser reichen kann. Seine Kamera ist elfenhaft-tückisch, und seine literarische Sensibilität gedeiht im Grenzland des üppigen Gartens trockener Kultiviertheit, den der *New Yorker* bestellt. Beatons Stärke entspringt seinem Gespür für den Massengeschmack, und er misst die Haute Couture in gleicher Weise an ihrer Zirkulation und ihren Profiten, wie man das derzeit angeschlagene Kino bemisst. Von Letzterem wurde, angesichts des Verlusts von ein paar Millionen Zuschauern an das Fernsehen, oft schon gemunkelt, es befinde sich kurz vor dem Zusammenbruch. Noch aber mag es nicht zu spät sein für neue optische Effekte, hastig zusammengebraute Stories und die Umgestaltung der Kinosäle, um sicherzustellen, dass auch der Film am universellen Modernisierungsprogramm partizipiert. Das Thema «Raumfahrt» hilft hier allerdings wenig, denn das neue Medium war kaum geboren, als es schon Reisen zum Mond vorhersagte. Auch hat der Film – und das schon vor Jahrzehnten – Zeitreisen auf die Leinwand gebracht, wie sie H.G. Wells in seinem Science-Fiction-Roman *The Time Machine* von 1895 prognostiziert hat.

Für die komplexe innere Krise des Kinos muss die Filmkritik ihr gerütteltes Maß an Schuld und Schande auf sich nehmen. Kaum jemals war sie – weder in ihren Niederungen noch in ihren Höhenflügen – ästhetisch unabhängig, außer dann, wenn ihre Praktiker sich an den Schreibtisch setzten, um «Arbeitstheorien» zu entwerfen. Auch ist es kein Zufall, dass die beiden brilliantesten und theoriebewusstesten Meister der Filmgeschichte, Sergei Eisenstein und Vladimir [sic!]* Pudowkin, ihre Theorien von Stil und Technik unter der Vormundschaft der stalinistisch-marxistischen Bürokratie entwickelten und Eisenstein das berühmte ABC der filmischen Komposition, die Montage, intellektuell aus Marx' Dialektik ableitete – das heißt aus der Anpassung der dialektischen Lehre an die soziale Ideologie revolutionärer Politik. Pudowkin und Eisenstein sind dann zu erbitterten ideologischen Gegnern auf dem Schauplatz des russischen Films geworden, während man ihre ästhetischen Grundsätze, ironischerweise ohne Bewusstsein der historischen Basis, allenthalben in eine ganz uni-deologische Praxis umsetzt.

* [Anm.d.Ü.:] Tyler schreibt hier irrtümlich «Vladimir» statt «Wsewolod» Pudowkin.

Offensichtlich brachte und bringt die Ideologie des russischen Filmschaffens nur eine andere Form eines Kinos hervor, das «allen gehört», in diesem Fall der Bevölkerung der Sowjetunion und den «Massen» der Welt. Stärker im Unrecht allerdings als die *politische* Ideologie eines solchen Denkens über Film war und ist seine Ideologie der *Massen*. Welche guten und richtigen Verfahrensregeln ein Filmemacher auch immer befolgen mag: Um sein Werk kritisch beurteilen zu können, muss man es selbst genau in den Blick nehmen und kann nicht lediglich «Arbeitstheorien» strapazieren. Anstatt sich an diese absolut zentrale Regel zu halten, haben Filmkritiker und Exegeten, auch außerhalb von Russland, die Qualität eines Films immer wieder als etwas betrachtet, das irgendwie auf seinen theoretischen, *ipso facto* verwirklichten Ansprüchen basiere, und seine tatsächliche Gestaltung im Zusammenhang ästhetischer Vergleichsnormen einer genuinen Filmkunst ignoriert. Unbestritten ist Eisensteins PANZERKREUZER POTEMKIN (UdSSR 1925) ein Meisterwerk des Stummfilms, doch bedeutet er uns bis heute vor allem deshalb etwas, weil *die Reinheit seiner Mittel noch immer eine Rarität darstellt*, und gerade nicht, weil *sein pathosträchtiges Thema großes tragisches Format erreicht*.

Während sich die englische Filmkritik in Alltagsprofessionalität und untätigem guten Willen festgefahren hat, steht es kaum besser um die französische Zunft mit ihrem manierten Ästhetizismus, der ohnehin im Wesentlichen auf die eigene Kultur beschränkt bleibt. Die maßgebliche Tradition der deutschen Filmkritik – hierzulande vertreten durch Siegfried Kracauer und Rudolf Arnheim – wurde von Kritikern begründet, für die eine unabhängige künstlerische Beurteilung kein vordringliches Ziel war; vielmehr betrachtete man den Film einerseits als Feld sozialpsychologischer Recherche und andererseits als Gegenstand formalästhetischer Analyse. Kracaueers überzogene psychologische Fallstudie *Von Caligari zu Hitler*, die, neben gelegentlichen ästhetischen Einsichten, den deutschen Film insgesamt als zunehmend stärkeren Wegbereiter des Nazismus ansieht, ist bei weitem nicht das einzige Beispiel dieser Tendenz. Sein neueres, 1960 erschienenes Buch *Theory of Film* fällt in die Kategorie der formalästhetischen Kritik, nur um künstlerische Qualitäten zugunsten solcher der «äußeren Wirklichkeit» zu verwerfen – ein offenkundig strategisches Zugeständnis an die Ziele des anspruchsvollen Dokumentarfilms.

Bis heute – wo er gewiss ein Museums-«Klassiker» ist – berufen sich viele Kritiker auf G.W. Pabsts Stummfilm VARIÉTÉ (D 1925),* ein

* [Anm. d. Ü.:] Tyler schreibt den Film irrtümlich Pabst statt E.A. Dupont zu.

Feuerwerk rein visueller Expressivität von Kamera und Schauspiel. Zwar besitzt VARIÉTÉ durchaus filmische Qualitäten, aber sie werden, da sie einer kreativen Idee von geringer Bedeutung dienen, stillschweigend jenseits ihres eigentlichen Kontexts beurteilt. Wie Kraucauer darlegt, bleibt physische «Akrobatik» die größte populäre Stärke dieses Streifens. Dutzende bemerkenswerter Beispiele erzählerischer Technik, Psychologie durch Dialog etc., ließen sich aus dem Roman *Gone with the Wind* extrahieren, so wie parallele formale Triumphe in den Klassikern des Filmmuseums zu finden sind. Aber weder als Film noch als Roman wird *Gone with the Wind* dadurch ein besseres oder denkwürdigeres Kunstwerk, und dasselbe gilt in der Tat auch für die musealen Klassiker, von deren Analyse man sich normative Autorität verspricht.

Im Grunde genommen ist VARIÉTÉ ein Paradebeispiel für *den* klassischen formalen Fehler filmischer Gestaltung: der Konzentration auf die materiellen Mittel zu Lasten ästhetischer Zwecke. Dies ist eine interessante Umkehrung des im neomarxistischen Denken gehegten ethischen Postulats: Der Zweck heiligt die Mittel. Denn für den Film – nicht bloß als Massenkunst, sondern auch in der Kritik für die Massen – sind es die Mittel, die den Zweck heiligen, zumindest für eine Weile. Fatal wird es, wenn die Magie der Neuheit zu schwinden beginnt. D.W. Griffiths Ansehen als filmischer Pionier war in jenem Moment passé, als er sich Themen zuwandte, die am populären Geschmack vorbeigingen. Infolgedessen schlitterte der einst berühmteste amerikanische Regisseur in die Obskurität und den erzwungenen Ruhestand. Ungefähr das Gleiche passierte Erich von Stroheim. Tatsächlich waren Griffiths massentaugliche Qualitäten, sein Talent für das Spektakel und sein Verständnis für genuines filmisches Vokabular, immer nur *Mittel*. Zu seiner Zeit stachen diese Qualitäten deshalb hervor, weil sie zwar primitiv, aber zugleich noch neu und verblüffend waren. Ironischerweise bewegten sich Griffiths berühmte Spektakel künstlerisch auf keinem höheren Niveau als zweitklassige historische Romane und litten an derselben Unausgereiftheit der Charakterzeichnung und des intellektuellen Gehalts.

Die Art und Weise, wie das Kino klassische oder populäre Theaterstücke und Romane dem Massengeschmack anpasst, ist berüchtigt. Gelegentlich wird von einem Zeitungskritiker etwas aus diesem Skandal gemacht, wenn er seine wöchentliche Kolumne mit den zeitloseren Problemen des Gegenstands der Tageskritik zu füllen sucht. Natürlich lassen solche Kolumnen ausnahmslos eine nur oberflächliche Bekanntschaft mit den wahren Qualitäten des verfilmten

Werks erkennen. William K. Zinsser, der frühere Kritiker der *New York Herald Tribune*, sah sich einmal genötigt, die Betonung nebensächlicher Details in der Filmfassung von *A FAREWELL TO ARMS* (Frank Borzage, USA 1932) zu bemängeln, Details, die sich um Sex und Geburt drehen. Die Ärmlichkeit der kulturellen Perspektive, in der ein solcher Kritiker denkt, wird darin deutlich, dass die vulgäre Verzerrung des Originals, derer sich der Film schuldig macht, nicht seine *Aufrichtigkeit bezüglich körperlicher Vorgänge*, sondern seine *mangelnde Aufrichtigkeit bezüglich moralischer und psychologischer Vorgänge* betrifft. Außerdem haftet Mr. Zinssers Beschwerde eine grausame Ironie an. Seit der Film eine Industrie wurde, beklagte die aufgeklärte Kritik ständig, dass er systematisch absinke, um den fleischlichen Wahrheiten der Sexualität gerecht zu werden. In unserer heutigen «Unground»-Epoche der gefühlsmäßigen Desillusionierung hat sich aber eine minimale Aufrichtigkeit in solchen Dingen selbst in Hollywood durchgesetzt; und in Europa entfaltet sich dieser Trend ganz ungebremst. Geschmack in künstlerischen Dingen ist ja – unabhängig von Thema oder Herangehensweise – notgedrungen der schwächste Faktor in der Massenunterhaltung, und Geschmack ist gleichermaßen der schwächste Faktor im Massenphänomen der Filmkritik. Geschmack bedeutet Geist, Moral, Ästhetik, hat aber keine Macht über die «äußere Wirklichkeit».

Die blasse, prätentöse Irrelevanz der ästhetischen Sensibilität, in der sich Zeitungskritiker ergehen, muss natürlich auf den *Massen*-Charakter ihrer Leserschaft zurückgeführt werden; doch liest ja nur ein winziger Teil aller Filmzuschauer die Besprechungen. Eben diese scheinbare Diskrepanz liefert mir den Anlass, genauer zu ergründen, was *Massenfilmkritik* wirklich ist. Filmkritik wird in der Hauptsache für die gebildeten Massen mit elementarem Kunstverstand geschrieben. Daher ist es für die beiden zentralen Sparten der Filmkritik, populär/journalistisch und akademisch/formal ebenso offensichtlich wie praktisch anzunehmen, dass Film nichts anderes sei als die Übersetzung eines bereits existierenden Kunstwerks – eines Theaterstücks, Romans oder Originaldrehbuchs – in eine neue Form. Aus dieser Sicht wird der Film im Wesentlichen zur Erweiterung einer spezifisch literarischen Kultur, und folglich befasst sich die Filmkritik überwiegend mit Interpretationsarbeit als allgemeiner Bildungsaufgabe: der Erklärung von Klassikern und ihrer Prinzipien für eine schülerhafte Öffentlichkeit. Wenn man einmal die Regel akzeptiert, dass das Filmschaffen im Grunde eine Form der höheren Bildung ist, läuft alles wie geschmiert, für den Filmkritiker wie für den Filmemacher. Kurz gesagt, der Roman wird dazu «erzogen», ein Film zu sein, und damit «modernisiert».

Der Grund dafür, dass kein nennenswertes filmkritisches Korpus entstehen konnte, liegt also darin, dass der Berufsstand – wie auch immer er dies verschleiert – mechanisch der Generallinie folgt, nach welcher die Filmgestaltung eine Technik der Nach-Schöpfung und nicht eine Kunst *sui generis* ist. Ich muss nun denen zuvorkommen, die sofort protestieren wollen, dass das genaue Gegenteil der Fall sei – dass zum Beispiel Rudolf Arnheims Sammelband *Film als Kunst* nichts anderes demonstriere als die Spezifik kreativer filmischer Verfahren. Zunächst möchte ich antworten, dass mechanisch-technische Spezifik noch nicht zu ästhetischer oder kreativer Spezifik führt; auch wenn die apparativen Vorgaben der Filmkamera ebenso essenziell für den Film sind wie die Grammatik für den Roman, so ist «Grammatik» ja nicht synonym mit «Imagination». Zweitens leidet Arnheims enzyklopädischer Ästhetizismus nicht nur an einem quasi inhumanen Jargon; er verführt den Autor zugleich, in naiver Weise *scheinbar* einfache Schlussfolgerungen aus einfachen Prämissen zu ziehen. Diese Schlussfolgerungen sind allerdings weder offensichtlich noch zwangsläufig, und sie sind so, wie er sie formuliert hat, oftmals irregeleitet und irreleitend. Was die Filmkritik nun leider wirklich benötigt, ist ein Handbuch, das die formalen Prinzipien des Films in eine klare Sprache übersetzt. Dies würde es zumindest ermöglichen, das ABC des Filmhandwerks korrekt zu «lesen», statt es aus semantischen «Äquivalenten» errahnen zu müssen.

Es ist nicht zu leugnen, dass viele sekundäre kreative Verfahren des Films automatisch aus dem bloßen Prozess der Nach-Schöpfung oder, wenn man so will, durch «Kinematisierung» entstehen. Auch gelehrte Autoren vom Schlage Arnheims haben sich darauf berufen. Indem aber eben diese Autoren der Faszination ihrer eigenen theoretischen Konstrukte erliegen, entgleitet ihnen die eigentliche Kreativität und sie reden, als ob der künstlerische Film ein schwieriges Idiom sei, das sich so gut wie gar nicht ins Englische bringen lasse. Letztlich vernachlässigen selbst die sachkundigsten unter ihnen die wichtige empirische Einsicht, dass die Tauglichkeit filmischer Mittel beschädigt und ihr Spielraum verhängnisvoll begrenzt wird, wenn sie – wie in nahezu universeller Praxis der Fall – dazu missbraucht werden, bereits Vorhandenes umzusetzen, statt etwas Neues zu erschaffen. Daran schließt an, dass die technischen Mittel über Gebühr an Bedeutung gewinnen und zu falschen Zwecken an sich werden. Filmkunst wird folglich Mode: Neuheit, Modernisierung, Mache ... *alles außer wahrer Schöpfung*.

Die «Massenquantität» beherrscht die Filmkritik schleichend in ihrem ganzen intellektuellen Spektrum und verdirbt wie ein

chemischer Beigeschmack selbst die beste Kritik. Wäre es nicht besser, man kümmerte sich darum, dass andersartige Filme gemacht werden, statt die Filme zu konsumieren und zu kritisieren, wie sie gegenwärtig sind? Wenn mehr Leute diesen Anspruch beherzigen würden, wären die Chancen auf erfolgreiche kreative Experimente viel größer als heutzutage der Fall; auch wenn die amerikanische Industrie bereits verzweifelt genug ist, die Unterstützung der – konventionelleren – Experimentalfilmer zu suchen. Es ist an der Zeit, nach über fünfzigjähriger Existenz, mit dem Vorurteil ästhetischer Snobs und verkümmelter Greise aufzuräumen, Film sei weitgehend unerschlossenes künstlerisches Neuland; doch dieses veraltete Vorurteil liegt natürlich im offiziellen Interesse, wie es die Museen, Hochschulen und auch die Industrie vertreten.

Das «Massen»-Wachstum von Kunstmuseen steht zwangsläufig im Verhältnis zur Menge, Qualität und Vielfalt ihrer Attraktionen. Es ist gut, dass das Spektakel der «modernisierten» Museen mehr Besucher anzieht – zumindest fällt es schwer, das Gegenteil zu behaupten. Doch drängt sich der Gedanke auf, dass das Metropolitan Museum in New York, indem es sich immer weiter diversifiziert, schöne Dinge erwirbt und sein Spektrum mit Dokumentarfilmen über Kunst erweitert, die kulturelle Vergangenheit – buchstäblich wie metaphorisch – als Innendekoration «aufpoliert». Die großen Museen werden zu Studierzimmern der Haute Couture. Warum sollte der Film, dessen Geschichte so vielfältige Formen und Produktionsmethoden aufweist, von einem Programm ausgeschlossen sein, das solchen Glanz verleiht?

Eklektizismus ist auf seine Art ganz in Ordnung. Das Metropolitan hat gewiss innerhalb von sechzig Jahren große Veränderungen durchlaufen – ein Umstand, den eine zweizeilige Erwähnung in einem von Frederick A. Stokes & Co. 1909 veröffentlichten 420-seitigen *Historical Guide to the City of New York* in kurioser Weise veranschaulicht: «Im Metropolitan Museum of Art (an der 81. Straße) ist eine ausgezeichnete Sammlung historischer Relikte zu sehen.» «Und», so hätte man hinzufügen können, «einige Kunstwerke von historischem Interesse». Aber vielleicht war die Unterscheidung damals wie heute fließend. Seit der Film von den Museen gehätschelt wird, hat er seine vielen «neuen Looks» um einen «Museumslook» bereichert. Alles, was ein muffiges «historisches Relikt» braucht, um wichtig auszusehen, ist ein wenig Politur und eine Vitrine. Ich möchte allerdings betonen, dass Massenmodernisierung ein Teil der normalen Strategie des Films ist und immer schon war, und insbesondere, dass diese Strategie in einem konventionellen Sinn auf etwas angewandt wurde, das bereits

eine ‹Museumskunst› war: die Literatur – und zwar lange, bevor der Film sie vereinnahmt hat. Dies hat die Filmkritik in eine historische Sackgasse geführt. Doch es ist vorstellbar, dass die Kritik den Film auch wieder daraus *herausführen* könnte. In diesem Fall müsste sie endlich den Mythos von der *Massenkunst* fallen lassen, um den Film im Gegenteil als eine wirklich esoterische Kunst zu begreifen, deren verborgene kreative Kraft – im Unterschied zur Schaufensterdekoration à la *Cinemascope* – auch von einer eingeweihten Minderheit nur unvollständig verstanden wird. Tatsächlich aber hat das Kino die Geschichte selbst zur Schaufensterdekoration werden lassen, oder zumindest zur Kunst der Modistin, Madame Lamort... Nach und nach, sei es auf schüchternen oder dreisten Weise, sucht der Film nun unter dem Wohlwollen weiterer Teile der Kritikerzunft die Geschichte dazu zu bringen, sich zu revanchieren und ihn in den modernisierten Kanon der ständigen Sammlungen aufzunehmen. In diesem Zeitalter unaufhörlicher Massenkommunikation hat sich vieles im Film bereits mit zweifelhaften oder falschen Beglaubigungen Zugang zu solch angesehenen Orten verschafft.*

Übersetzung aus dem Amerikanischen von Henning Engelke

* [Anm.d.Ü.:] Tyler fügte den letzten Satz bei der Wiederveröffentlichung des Textes in seinem Sammelband *Sex, Psyche, Etcetera in the Film* (New York 1969) hinzu.