

Helmut H. Diederichs

Die Forderung der Klassiker an die heutige Filmkritik

Als "Klassiker" der Reflexion über das Medium Film dürfen sicherlich jene Autoren gelten, die vor Jahrzehnten theoretische Werke verfaßten, die bis heute Bestand haben. Die Klassiker der deutschen filmästhetischen Theorie sind auch die Klassiker der deutschen Filmkritik. Sowohl bei Balázs als auch bei Arnheim und Kracauer diente die kritische Tätigkeit der Vorbereitung eines theoretischen Werkes. Béla Balázs schuf sich in seiner Zeit als Kritiker für die Wiener Zeitung "Der Tag" die Materialbasis für sein erstes Filmtheoriebuch "Der sichtbare Mensch" von 1924. Rudolf Arnheim setzte seine Jahre als Redakteur und Filmkritiker der "Weltbühne" in den Stand, sein 1932 erschienenes Hauptwerk "Film als Kunst" zu schreiben. Siegfried Kracauer profitierte bei seiner in den vierziger Jahren im amerikanischen Exil entstandenen und 1947 erschienenen psychologischen Geschichte des deutschen Films "From Caligari to Hitler" von seiner Filmkritikerzeit als Berliner Korrespondent der "Frankfurter Zeitung".

Diese und andere anspruchsvolle deutsche Filmkritiker haben sich Gedanken über ihr Metier gemacht, sie haben Ansprüche und Forderungen formuliert, die eine ernstzunehmende Filmkritik erfüllen müsse. Im folgenden möchte ich Ihnen einen Abriß der Selbstverständnisdiskussionen der deutschen Filmkritiker geben, der gleichzeitig eine kurze Geschichte der deutschen Filmkritik ist. Im Vordergrund steht dabei die Frage nach den Maßstäben, die sich die Kritiker, vor allem die Klassiker setzten, inwieweit diese Maßstäbe heute noch Gültigkeit beanspruchen dürfen und ob sie in der heutigen filmkritischen Praxis Anwendung finden.

Seine "Maßstäbe der Filmkritik" formulierte 1968 der Filmkritiker und Feuilletonredakteur der "Frankfurter Rundschau", Wolfram Schütte: "Ziel dieser Filmkritik ist es, den Leser selbst zum potentiellen Kritiker des Films (und des Filmkritikers) zu machen." Solcher Anspruch an die Filmkritik läßt sich zurückverfolgen bis in die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg, als Filmkunst und Filmkritik erst im Entstehen waren. Sie gehen zurück auf die heftigen Fehden, die die in ihrer Mehrzahl kinofeindlichen Pädagogen und Theaterkritiker damals mit der Kinobranche austrugen. Es nimmt Schütte um mehr als ein halbes Jahrhundert vorweg, was sich Alfred Mann 1913 in der Zeitschrift "Ethische Kultur" von einer regelmäßigen, ernsthaften und

unabhängigen Filmkritik versprach: "Somit wird die Kino-Rezension vorderhand in erster Linie eine *erzieherische* Aufgabe zu lösen haben; sie soll das Publikum Maßstäbe finden lassen, nach denen es die Güte kinematographischer Vorführungen beurteilen kann, sie soll mithelfen, das Publikum zu befähigen, aus der jungen Unterhaltungs-, Belehrungs-, (vielleicht auch Erhebungs-) Möglichkeit reine Kulturwerte zu gewinnen, die von Schlacken gesäubert sind."

Alfred Mann war nicht der erste, der nach Kinorezension und Kunstkritik rief. Weil die Zusammenhänge um die Entstehung der deutschen Filmkritik kaum bekannt sind, möchte ich zunächst etwas ausführlicher darauf eingehen. Den ersten Versuch ernsthafter Filmkritik in Deutschland unternahm im Jahre 1909 Paul Lenz-Levy in der von ihm herausgegebenen Filmfachzeitschrift "Die Lichtbild-Bühne". Dieser Zeitpunkt ist nicht zufällig: Der Kunstkritik mußte der Kunstanspruch an das Kino vorausgehen. Den Kunstanspruch trugen die 1908 aus der Taufe gehobenen französischen "films d'art" nicht nur im Namen. Die Kunst sollte durch die Mitwirkung berühmter Schriftsteller, Theaterregisseure und -schauspieler sichergestellt werden. Im Jahre 1909 kamen diese französischen "Kunstfilme" in die deutschen Kinos. Und als im September desselben Jahres in Berlin der erste große, theaterähnliche Kinopalast, das "Union-Theater am Alexanderplatz", eröffnet wurde, sah Lenz-Levy den Anlaß für eine "Kino-Kritik" gekommen: "Das Union-Theater wird sich daher wohl oder übel eine ständige Kritik des Programmes gefallen lassen müssen, die an dem Programm eines kleinen, in der Menge verschwindenden Theaters zu üben ich bisher für zwecklos hielt. Inhalt und Qualität der Filme, die Art, in der sie vorgeführt werden, die mehr oder minder glückliche Wahl der begleitenden Musik, die Tonbild-Arrangements müssen endlich einmal eine kritische Würdigung erfahren, die mit dem Waschzettel-System der bisherigen sogenannten Filmbesprechungen aufräumt. ... Die sogenannten Film-Besprechungen, die in den Fachzeitschriften veröffentlicht werden, geben allenfalls einen Überblick über den *beabsichtigten* Inhalt, nicht aber über den durch die mehr oder minder große Geschicklichkeit des Aufnahme-Regisseurs auch *erzielten*. Fehler aber, ästhetischer oder technischer Natur, die beschönigt werden, kehren immer wieder; - in ihrer Bloßstellung, in ihrer hierdurch in gewissen Grenzen erzielten Ausrottung liegt die positive Arbeit einer Kritik."

Lenz-Levy übte "Kino-Kritik", besprach also die gesamte Vorstellung eines bestimmten Kinos. Denn 1909 setzte sich die Kinovorstellung noch aus einer Reihe verschiedenster kurzer Filme zusammen, darunter "Dramen", "Humoresken", "Aktualitäten", "Naturaufnahmen" und "Tonbilder". Erst in den folgenden Jahren wurden die "Dramen" immer länger, bis sie etwa 1913 eine Vorstellung allein bestreiten konnten. Zur selben Zeit bil-

deten sich die "Aktualitäten" zur Wochenschau um, wurden die Naturaufnahmen immer mehr aus den Kinos verdrängt, um erst in den zwanziger Jahren als "Kulturfilme" im Vorprogramm wieder Einzug zu halten. Doch zurück zu Lenz-Levy, der die Kritik des jeweiligen "Union-Theater"-Programms noch fünfmal fortsetzen konnte, bevor es allem Anschein nach zu Protesten aus Branchenkreisen kam. Denn Lenz-Levy hatte sein Kritikeramt ernstgenommen, wollte den Filmregisseuren und Kinobesitzern, die allein er mit dem Fachblatt "Lichtbild-Bühne" erreichen konnte, wertvolle Hinweise geben. Das Scheitern Lenz-Levys verdeutlicht, daß es 1909 für eine anspruchsvolle Filmkritik noch zu früh war: Die Filme mußten kritikwürdiger, das heißt zuallererst einmal länger werden, um eine ansprechende Handlung in angemessenem Tempo mimisch und gestisch abwickeln zu können. Der große Erfolg dieser sogenannten "Kinodramen" führte ab 1909 zunehmend zu Konflikten ökonomischer Art mit den Bühnentheatern und Konflikten moralischer Natur mit Pädagogen und Volksbildnern, die sich zur Kinoreformbewegung formiert hatten. In der Abwehr dieser Angriffe, aber auch um neue Filme dem Publikum bekanntzumachen, begann die Filmbranche 1911 Pressevorstellungen zu veranstalten und Kinopremieren einzuführen. Die Filme von Urban Gad mit Asta Nielsen waren die ersten, die man regelmäßig der Presse vorzustellen wagte. Die Fachpresse meldete nach den ersten Premierenvorstellungen die Anwesenheit der Tageszeitungskritiker und wußte von einer "Vielzahl schmeichelhafter Kritiken" zu berichten. Doch in Wirklichkeit waren die Tageszeitungen nur dazu übergegangen, ihre Lokalredakteure über die Kino-Premieren im redaktionellen Teil berichten zu lassen, um den anzeigenträchtigen Kinoteatern gefällig zu sein. Seriöse Filmkritik war das sicher nicht, gefordert wurde sie im Jahre 1912 jedoch häufiger denn je: Von kinofeindlichen Kinoreformern, die die vorherrschenden Kinodramen als Schundfilme herabsetzten und das vorgeblich "urteilslose Publikum" zu gutem Geschmack erziehen wollten.

Gefordert wurde die regelmäßige und eingehende Filmkritik aber auch von kinofreundlichen Publizisten, die die Beachtung künstlerischer Gesichtspunkte anstrebten. So äußerte beispielsweise der Schriftsteller und Drehbuchautor Walter Turszinsky auf die Frage einer Fachzeitschrift: "Soll das Filmdrama kritisiert werden?": "Ich glaube, daß eine Kritik, die die Produktion des Kino ohne snobistische Überschwenglichkeit nach ernsthaften künstlerischen Gesichtspunkten beurteilt, der Sache der Lichtbildkunst, vor allen Dingen ihrer Reinigung von den Schlacken der Geschmacklosigkeit, ungemein nützen könnte. Man wird sich natürlich darauf beschränken müssen, *die* Arbeiten unter die Lupe zu nehmen, die durch die Besonderheiten ihrer Form oder ihres Inhalts ganz besonders zur Zustimmung oder zum Widerspruch reizen. Diese Werke aber sollten unbe-

dingt von dem Urteil kultivierter und interessierter Sachverständiger ihrem Werte nach sortiert werden. Man müßte besondere Geschicklichkeiten der Dekorationstechnik, besondere Feinheiten des Stoffes, besondere Raffinements der Darsteller oder der Inszene hervorheben, grobe Versehen des Filmautors oder der Regie mit gleicher Entschiedenheit aufnutzen. Ich bin absolut der Meinung, daß, wenn die mit ihr beauftragten Schriftsteller ihre kritische Aufgabe mit Ernst erfüllen - prinzipielle Kinogegner wären natürlich auszuschließen! - von dieser Lichtbild-Kritik sehr entscheidende Anregungen ausgehen können. Darstellerische Talente werden sich in dieser Form natürlich nicht züchten lassen. Wohl aber wird es möglich sein, Film-poeten und Kinodirektoren bei der Wahl der Stoffe und bei der Annahme der Werke zu beeinflussen; ebenso auch das Publikum der künstlerisch und sittlich vornehmeren Kinoproduktion zuzutreiben und es von ästhetischen Brutalitäten fernzuhalten."

Turszinskys Aussage belegt das Kinointeresse der Schriftsteller, das seit Mitte 1912 deshalb stark gewachsen war, weil die großen deutschen Filmfabriken ihnen erstmals Avancen machten. Nach dem Vorbild der französischen "films d'art" schuf die deutsche Kinobranche die Filmmode des Jahres 1913: den "Autorenfilm", wie er wegen der Beteiligung bekannter Schriftsteller genannt wurde. Der "Autorenfilm" erwies sich als äußerst geschickter Schachzug der Filmproduzenten im Kampf gegen Kinoreformer und Theaterlobby. Denn wenn Gerhart Hauptmann, Hermann Sudermann, Paul Lindau und viele andere Schriftsteller sich mit dem Kino einließen, mußte der Schundfilm-Vorwurf der Kinoreformbewegung stark an öffentlicher Resonanz verlieren. Und im Streit zwischen Kinobranche und Bühnentheaterverbänden brachte der "Autorenfilm" praktisch einen Frontwechsel der Bühnenschriftsteller auf die Seite des zahlungskräftigeren Kinos. Von besonderer Bedeutung war der "Autorenfilm" für die Entwicklung der Filmkritik: Denn als im Januar 1913 der erste "Autorenfilm" in einer Pressevorstellung präsentiert wurde, saßen diesmal nicht die Lokalreporter im Saal, sondern die Kunstkritiker und Feuilletonredakteure. Dieses große Interesse an dem Film *Der Andere* hatte jedoch nicht allein die literarische Vorlage, Paul Lindaus gleichnamiges Drama, bewirkt. Ganz entscheidend kam die Mitwirkung des damals berühmtesten Theaterschauspielers Albert Bassermann hinzu. Die Fachpresse bejubelte einen Wendepunkt im Verhältnis von Film und Tagespresse: "Zum *erstenmal* haben sich die *ersten* Kritiker der Tagespresse zu einer Film-Premiere bemüht. Zum *erstenmal* sind über einen Film mehrspaltige Feuilletons geschrieben worden. Zum *erstenmal* wurde die Lichtbildbühne von denselben Männern der Feder gewürdigt, die sonst nur die wichtigsten Theater besuchen. Zum *erstenmal* haben diese Männer über einen großen Film an derselben Stelle der Zeitung gesprochen, die sonst der großen Theater-Premiere gewidmet

ist. Zum erstenmal wurde in der gesamten Tagespresse die Lichtbildbühne mit dem Theater ernsthaft verglichen. *Der Film ist feuilletonfähig geworden.*"

Bassermanns Leistung wurde in der Tagespresse überraschend positiv kommentiert; Autor Lindau und Regisseur Max Mack mußten erheblich mehr Kritik hinnehmen. Bassermanns Beispiel zeigte aber auch, daß zum "Autorenfilm" nicht nur die Beteiligung bekannter Bühnenauctoren und Romanschriftsteller gehörte, sondern in gleicher Weise die Mitwirkung der besten Theaterschauspieler, wie Paul Wegener, Rudolf Schildkraut, Alexander Moissi, Maria Carmi, Tilla Durieux und andere. Selbst der berühmteste Regisseur des deutschen Theaters, Max Reinhardt, unterschrieb 1913 einen Filmvertrag. Da blieb den Theaterkritikern und Feuilletonredakteuren kaum anderes übrig, als ihren Heroen in das neue Medium zu folgen, wenn auch meist mit sehr gemischten Gefühlen und häufig unter heftigem Protest. Die Folge für die Filmkritik war, daß 1913/14 nur "Autorenfilme" ins Feuilleton gelangten, Filme, die mit bereits renommierten Namen und Sujets lockten. Das einzige Publikationsorgan, das vor dem Ersten Weltkrieg *regelmäßig* anspruchsvolle Filmkritiken veröffentlichte, war die Zeitschrift "Bild und Film". Diese besondere Rolle von "Bild und Film" läßt sich durch den produktiven Widerspruch erklären, in dem sich das Blatt befand. Denn einerseits war es ein Kinoreformer-Organ, das vom "Volksverein für das katholische Deutschland" finanziert wurde; andererseits aber hatte sein Verlag, die "Lichtbilderei" in Mönchen-Gladbach, durchaus ökonomische Interessen am Film wegen des Verleihs von Lehrfilmen, aber auch von kommerziellen Kinofilmen. Noch in den ersten Kritiken der Zeitschrift im Jahre 1912 wurde in der üblichen Kinoreformermanner moralisiert. Doch Anfang 1913 sah Malwine Rennert, die wichtigste filmkritische Autorin des Blattes, Grund, "Heureka" zu rufen: "Durch den Film *Der Vater* ... ist der Beweis geliefert, daß ein Kinodrama möglich ist als Kunstwerk, das den Gebildeten entzückt und auch auf die Massen eine starke Wirkung ausübt." Daß Malwine Rennert hier an einem italienischen Film die Filmkunst entdeckte, ist kaum Zufall. Denn die Zeitschrift "Bild und Film" hatte stets eine besondere Vorliebe für den italienischen Film - auch eine geschäftliche. Als Folge dieser Kritik zu *Der Vater* bemühte sich die Zeitschrift stärker um eine Kunstkritik des Films. Man stellte sogar in Frageform einen Kriterienkatalog auf, wie eine solche Filmkritik auszusehen habe: "1. Zu welcher Art gehört es (das Filmdrama, H.H.D.), d.h. wo liegt sein Hauptwert (in der Darstellung von Seelenvorgängen, der Wiederbelebung kulturgeschichtlicher Äußerlichkeiten, der Darstellung von Arbeitsverhältnissen, der Verwertung schöner Naturhintergründe, der Erzeugung von Stimmungen, Spiel mit Handlungen, Trick-, Zauber-, Märchenfilm, Tanzdichtung, Humor)? ... 2. Wie ist das Bild aufnahmetechnisch? a) die Arbeit des 'Operators'? b) die Arbeit des Szenarieregisseurs (maleri-

sche Wirkung, Ausgleich technischer Mängel usw.)? c) die Arbeit des Menschenregisseurs (die allgemeinen Bewegungen besonders der Statisten, Massenverwendung, Zeitmaß usw.)? 3. Wie ist die Arbeit des 'Dichters' (Aufbau, Gehalt, Dramatik, Stilgefühl, Ursachenverkettung, Begründung) usw.? 4. Wie ist das Spiel (besonders der Einzelschauspieler, als kinomimische Kunst betrachtet)? 5. Wie steht's mit 'der geschichtlichen usw. 'Echtheit' a) äußerliche b) innerliche? 6. Sittlich-erzieherische Gesichtspunkte? 7. Humor (d.h. nicht nur die Verwendung von Komik im engern Sinne, sondern 'Saft' (humor) überhaupt, der gleichsam alles mit Lebensfülle und Vielheit durchdringt und das Gefühl der Lebenswahrscheinlichkeit und des Behagens erweckt)?"

Diese sieben Fragen eines pseudonymen Autors sind der erste systematische Versuch, den wünschenswerten Inhalt von Filmkritiken näher zu bestimmen. Erwartungsgemäß überwiegen die formästhetischen Gesichtspunkte, bemerkenswert ist überdies das (in der Erwähnung des "Zeitmaßes") Aufblitzen des Montagegedankens sowie die in Frage sieben nach der "Lebenswahrscheinlichkeit" angesprochenen realistischen Bezüge. Die "Bild und Film"-Redaktion hatte dem Fragenkatalog vorausgeschickt, man wolle sich damit nicht eine Geißel flechten, sondern ihn zwanglos benutzen. Selbst der pseudonyme Autor hielt sich nur bei zwei Kritiken an seinen Fragenkatalog. Nur *einer* der anderen Filmkritiker der Zeitschrift nahm sich der Systematik an und ergänzte sie um einen achten Punkt: "Zur Beurteilung eines Kinowerkes gehört meiner Meinung nach in ganz hervorragendem Maße die Beantwortung der Frage, ob denn das Stück im eigentlichen Sinne *kinomäßig* ist. Ob es also etwas und dies in einer Form bietet, wie es für den Film spezifisch ist, also in einer andern Kunstgattung nicht oder nicht so gut wiedergegeben werden kann, und die Bedingungen und Möglichkeiten des Kinos wirklich ausschöpft."

Dieser Kritiker, Alexander Elster, war auch der einzige, der sich bereits zuvor in "Bild und Film" zur "Frage einer Kinokritik" geäußert hatte. Elster war sehr skeptisch, was die Einführung regelmäßiger, künstlerischer Kritik des Films anging, zeigte eine Vielzahl von Schwierigkeiten auf. Erst wenn sich, wie in der Literatur, eine gewisse Verantwortlichkeit eines Schaffenden für seine Werke dadurch herausbilde, daß man die Namen der Filmverfasser veröffentliche, könne eine Kinokritik dazu beitragen, die Werke bestimmter Autoren oder Regisseure bekannt zu machen und ihre Verbreitung zu fördern. Unter Berücksichtigung der von ihm genannten Schwierigkeiten vertrat Elster die Ansicht, es werde sich "vielleicht höchstens darum handeln, daß in Fachzeitschriften und in führenden Tageszeitungen hier und da beachtenswerte Neuerscheinungen der Kinokunst kritisch gewürdigt werden, wie das ja teilweise schon geschieht, aber noch systematischer betrieben werden sollte".

Zu den wichtigeren Filmkritikern der Jahre vor dem Ersten Weltkrieg gehören - nach dem gegenwärtigen Stand der Forschung - neben den genannten Alexander Elster und Malwine Rennert beispielsweise Ulrich Rauscher, Adolf Behne, Karl Bleibtreu, Ludwig Hamburger und andere. Die Kritiker dieser Zeit wollten auf die Beachtung künstlerischer Gesichtspunkte hinwirken, das Publikum von Machwerken und Geschmacklosigkeiten abhalten. Sie sahen die wichtigste Aufgabe der Filmkritik in der Unterdrückung und Brandmarkung des ästhetisch Schlechten und darin, Widerwillen gegen minderwertige Filme zu lehren.

Der Erste Weltkrieg machte Diskussionen über anspruchsvolle Filmkritik praktisch gegenstandslos. Nach dem Krieg war das Kino als Unterhaltungsmittel selbstverständlich geworden. Und als Kunstmittel stand ihm Anfang der zwanziger Jahre in Deutschland eine große Zeit bevor. Die zwanziger Jahre, genauer die Jahre der Weimarer Republik, wurden auch zu einer großen Zeit für die Filmkritik, zu ihrer "klassischen Phase" sozusagen. Denn in den Nachkriegsjahren hatte sich bald die regelmäßige, ernsthafte und unabhängige Filmkritik in den wichtigeren Tageszeitungen und Kulturzeitschriften durchgesetzt. Da wären, über die eingangs erwähnten Balázs, Arnheim und Kracauer hinaus, viele Namen zu nennen von Kritikern, die ständig auf die Entdeckung filmästhetischer Neuerungen und erfindungsreicher Filmkünstler, aber auch auf die Aufdeckung filmpolitischer Zusammenhänge aus waren. Im Gegensatz zu heute war dies aber auch eine Zeit, in der es sehr viel zu entdecken gab. Nur einige wenige Beispiele: So maß Herbert Jhering 1920 im "Berliner Börsen-Courier" *Das Cabinet des Dr. Caligari* an seinem expressionistischen Anspruch; Hans Siemsen begrüßte im selben Jahr Charlie Chaplin in den deutschen Kinos; Kurt Pinthus, der Filmkritiker des "8-Uhr-Abendblattes", bewunderte rückhaltlos 1926 in der Zeitschrift "Das Tagebuch" die Meisterschaft Sergej Eisensteins im *Panzerkreuzer Potemkin*. Außer für die "Weltbühne" schrieben Axel Eggebrecht für das "Berliner Tageblatt" und Roland Schacht für den "Kunstwart". Hans Sahl verfaßte Filmkritiken für den "Montag Morgen", Heinz Pol für die "Vossische Zeitung", Hans G. Lustig für "Das Tempo" und Bernard von Brentano für die "Frankfurter Zeitung"; Willy Haas, Hans Feld und andere schrieben für den "Film-Kurier". Redakteurin des "Film-Kurier" war neben anderen Lotte Eisner, die jedoch, nachdem nun ihre "Memoiren" vorliegen, kaum mehr als wichtige Filmkritikerin der Weimarer Jahre gelten kann. Die Herausgeberin der "Memoiren", Martje Grohmann, fand selbst heraus: "Ich habe sämtliche Zeitungen von Juni '27 bis März '33 durchgeblättert und nach Lotte-Eisner-Kritiken Ausschau gehalten. Dabei ist mir aufgefallen, daß Herr Jäger, Herr Feld, Herr Herzberg und zuweilen auch Herr Haas die großen interessanten Theater- und Kinoberichte geschrieben haben und Sie den kleinen Scheißdreck am Rande."

Die Selbstverständnis-Debatte der deutschen Filmkritiker setzte nach dem Ersten Weltkrieg als erster Herbert Jhering fort. 1919 monierte er in der "Freien Deutschen Bühne", Filmkritik dürfe nicht literarische Maßstäbe an etwas herantragen, was diesen Maßstab nicht vertrage: "Sie ordnet sich den Erfordernissen des Bildes unter, sie geht vom Gebot der Photographie, von den plastischen Möglichkeiten des Schauspielers aus und löst von den technischen Gesetzen her die tendenziösen und kulturellen Fragen des Films." Einen Film gut oder schlecht zu finden, führte Jhering seine Überlegungen 1923 im "Berliner Börsen-Courier" fort, sei noch lange nicht Filmkritik. Denn Kritik sei nicht die Ablehnung oder Bejahung eines Werkes, in diesem Sinne wäre dann jeder Zuschauer, der Gefallen oder Mißfallen äußere, Kritiker. "Kritik ist der innere Zwang, sich mit dem Gesetzmäßigen einer Kunst auseinanderzusetzen. Kritik ist Erlebnis des Kunstwerkes nach seinen Elementen und deshalb die automatische Bestätigung der produktiven, die automatische Zurückweisung der unproduktiven Elemente." Die Filmkritik im allgemeinen, so Jhering weiter, kenne den Film noch nicht als kritisches Erlebnis, Richtlinien, an deren Berechtigung ein Kritiker aus innerem Beruf, aus Leidenschaft, aus Persönlichkeit nicht zweifeln könne, seien erst dann überflüssig, wenn sich der Filmkritiker vom Verlegenheits-, vom Auchkritiker zum bekennden Kritiker entwickelt habe, wenn es eine Filmkritik gäbe. Etwa zur selben Zeit, Ende 1922, fragte Béla Balázs zu Beginn seiner filmkritischen Arbeit für den Wiener "Tag": "Warum kümmert sich niemand um die Kunst des Volkes?" Balázs forderte dazu auf, endlich mit dem ästhetischen Vorurteil gegen das Kino aufzuräumen; er sah den Film als von Grund aus neue Kunst einer anhebenden neuen, visuellen Kultur, der man mit ständiger, systematischer, ernster Kritik beispringen müsse. In einer Auseinandersetzung mit einem Vertreter der Filmbranche verteidigte Balázs 1924 die ästhetische Kritik gegen die Forderung der Kaufleute, den Film ausschließlich als Ware, als Geschäftsobjekt zu betrachten: "Wenn aber diese Herren der Ansicht sind, daß ich von *ihrem* Geschäft nichts verstehe, da haben sie vollkommen recht. Das habe ich mir auch niemals eingebildet. Ihre Branche interessiert mich geradesowenig, wie sie das Publikum interessiert. Wir beurteilen nur die *Produktion*, den Film selbst, und nehmen uns heraus, unsere Meinung zu sagen."

Rudolf Arnheim vertiefte 1929 in der "Weltbühne" diesen Aspekt, indem er fragte, ob man ein Werk nur als fertiges Endprodukt hinnehmen und als solches würdigen solle oder ob man den Entstehungsprozeß mitberücksichtigen müsse. Denn: "Der Filmkünstler ist, im Gegensatz zu seinen Kollegen von den andern Fakultäten, so gut wie nie im Vollbesitz seiner Mittel, und so empfindet er es als ungerecht, wenn man ihn nach Leistungen beurteilt, für die andre verantwortlicher sind als er." Dennoch könne man vom Filmkritiker nicht verlangen, daß ästhetische Kritik immer

zugleich Atelierkritik sei, zumal diese Forderung fast unerfüllbar wäre. Wichtigste Aufgabe des Kritikers sei es, das fertige Werk unvoreingenommen zu beurteilen. Arnheim sah die Objektivität des Kritikers gefährdet, wenn er allzunah an der Entstehung eines Films beteiligt wäre. Heutzutage sitzen deutsche Filmkritiker in den Gremien, die Förderungsgelder für Spielfilme zu vergeben haben. Dagegen Arnheim: "Der Filmkritiker soll hier als unbefangene Instanz wirken. Wird auch er in den Produktionsprozeß hineingezwungen, so gibt es keine wirkliche Autorität mehr für gut und böse." Auch ohne intime Vorkenntnisse sei eine produktive Filmkritik möglich; der Filmkritiker habe sich an die Resultate zu halten. Für Arnheim war vielmehr der entscheidende Punkt: "Wieweit soll der Filmkritiker nun wirklich fachlich gebildet sein?" Die Filmkritiker hätten zwar zumeist ausreichende technische Vorkenntnisse, machten aber vielfach keinen Gebrauch davon. Wie das Publikum sähen allzuvielen Filmkritiker nicht viel mehr als das Inhaltliche: "Die Handlung, eine etwaige Tendenz, wird gelobt, getadelt, langweilig oder unterhaltsam, verhetzend oder verdienstlich genannt; ein paar Worte der Zensur für die Darsteller, für den Operateur, eine Verlegenheitsfloskel für den Regisseur - Schluß." Damit stellt Arnheim eine noch heute gern geübte Praxis an den Pranger. Fachlich im guten Sinne sei es, wenn der Kritiker darauf zu achten wisse, ob ein Vorgang geschieht oder umständlich, originell oder herkömmlich "in Bilder gesetzt" sei. Unfachlich fand es Arnheim beispielsweise, wenn der Kritiker sich, ohne Gefühl für die Gesetze und Grenzen der filmischen Mittel, aus reiner Freude an sensationellen Neuigkeiten darüber begeistere, daß der Tonfilm komme. Arnheim schrieb seinen Aufsatz 1929, also im gleichen Jahr, in dem sich der Tonfilm in Deutschland durchsetzte. Der fachliche Filmkritiker, arbeitete Arnheim die Quintessenz seiner Auffassung von Filmkritik heraus, "wertet einen Film, der heute herauskommt, nicht als Einzelleistung. Ist ein Film als ganzer schlecht, so hat der Kritiker nachzuspüren, ob nicht eine einzelne Feinheit darin ist, die einen Fortschritt bedeutet, ein Darsteller, der bei besserer Behandlung Gutes leisten könnte. Er hat zu erkunden, wo der Fehler sitzt und wie er künftig zu vermeiden ist. Er hat zu unterscheiden, was am einzelnen Film typisch für die Gesamtentwicklung ist und was nur ihm zufällig und einmalig zukommt. ... Der Filmkritiker sieht die Filmproduktion der ganzen Welt als eine einheitliche Arbeit, in der jedes einzelne Werk seinen Platz hat. Diesen Platz anzuweisen, ist die Aufgabe des Kritikers."

Von 1909 bis 1929, von den ersten, tastenden Anfängen eines Lenz-Levy bis zu dem Aufsatz Arnheims über "Fachliche Filmkritik", ging es darum, das Filmmedium rein als Kunst, den einzelnen Film rein als Kunstwerk zu betrachten, den Vorbildern von Theater- und Literaturkritik nachzueifern, ging es um *ästhetische Filmkritik*. Nach dem furchtbaren Inter-

regnum der Nazischerger, an dessen Beginn alle nennenswerten deutschen Filmkritiker aus rassistischen und politischen Gründen in die äußere oder innere Emigration getrieben wurden und Goebbels Filmkritik bald per "Kunsthochschule"-Erlaß ganz verbot, nach den Jahren des Zweiten Weltkrieges, war es im ersten Nachkriegsjahrzehnt vor allem Gunter Groll, der Filmkritiker der "Süddeutschen Zeitung", der die Tradition der ästhetischen Filmkritik weiterführte. Groll nannte in der Einleitung zu seiner 1953 erschienenen ersten Filmkritiken-Anthologie "Drei Grundzüge der guten Kritik: die Fähigkeit, zu klären, die Liebe zur Sache und die Distance zum Objekt." Die Fähigkeit, zu klären, gebe der Kritik erst den rechten Sinn, rechtfertige noch ihre Schwächen, rege an und grenze sie ab gegen Feuilleton, Plauderei und Polemik; die Liebe zur Sache umfasse Wissen und Wohlwollen, aber auch Schärfe und Unerbittlichkeit, wo die Sache bedroht sei; die Distance zum Objekt gebe mit dem wägenden Abstand erst die Möglichkeit, gerecht zu sein.

Den historischen und theoretischen Gegenpol zur ästhetischen Filmkritik bildet die materialistische, die ideologiekritische, die *soziologische Filmkritik*, die nicht, wie beispielsweise der frühe Balázs, davor zurückschreckt, den Film als Ware zu sehen, sondern gerade dies explizit zu ihrem Thema macht. Die Forderung nach Ideologiekritik findet sich schon bei Alfred Mann 1913, wenn er davon schreibt, das Volk müsse einen gehörigen kritischen Abstand von dem Kino, dieser neuen Art des Überredet-Werdens gewinnen, um nicht zukünftig staats- und kirchenpolitischer Agitation, die sich dieses wirkungskräftigen Mittels bediene, zu erliegen. Soziologische Filmkritik übte beispielsweise Axel Eggebrecht in seinen Kritiken für die "Weltbühne" 1926/27, wenn er neben der Besprechung der Filme immer auch die filmpolitische Situation einbezog. Dazu zählen ferner die um 1930 diskutierten Versuche einer proletarischen Filmkritik, auch in Form von "Laienkritik", die die "Schädlichkeit des bürgerlichen Films für die Arbeiterschaft" aufzuzeigen unternahm. Es war jedoch Kracauer, der 1932 in der "Frankfurter Zeitung" als erster das Programm der soziologischen Filmkritik formulierte: "Kurzum, der Filmkritiker von Rang ist nur als Gesellschaftskritiker denkbar. Seine Mission ist: die in den Durchschnittsfilmen versteckten sozialen Vorstellungen und Ideologien zu enthüllen und durch diese Enthüllungen den Einfluß der Filme selber überall dort, wo es nottut, zu brechen." Kracauer fragte, wie sich der Kritiker gegenüber der großen Masse der Filme verhalten solle, die nur um des kapitalistischen Nutzens und nicht um der Kunst willen produziert worden seien: Diese filmischen Durchschnittsleistungen übten außerordentlich wichtige gesellschaftliche Funktionen aus, die kein Filmkritiker unberücksichtigt lassen dürfe. "In der Tat: je ärmer die meisten Operettenfilme, Militärfilme, Lustspielfilme usw. an Gehalten sind, die einer strengen ästheti-

schen Beurteilung standzuhalten vermögen, desto mehr fällt ihre soziale Bedeutung ins Gewicht, die gar nicht überschätzt werden kann." Aufgabe des zulänglichen Filmkritikers sei es, das Gesellschaftsbild der durchschnittlichen Filme aufzuzeigen, die Scheinwelt dieser Filme mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu konfrontieren, also "jene sozialen Absichten, die sich oft sehr verborgen in den Durchschnittsfilmen geltend machen, aus ihnen herauszuanalysieren und ans Tageslicht zu ziehen, das sie nicht selten scheuen".

Drei Jahre später, 1935, erklärte Arnheim das Ende der ästhetischen Filmkritik: "heute ist der Hauptfehler des Filmkritikers gerade der, daß er Filme auf die gleiche Weise beurteilt, wie seine Kollegen die Bilder, die Romane, die Theaterstücke." Arnheim, der noch 1932 in seinem Buch "Film als Kunst" den schwarzweißen Stummfilm als filmkünstlerisches Ideal gefeiert hatte, sah nach dem Sieg des "Sprechfilms" seine schlimmsten Befürchtungen hinsichtlich des Verfalls der filmkünstlerischen Mittel und hinsichtlich der Einschränkung künstlerischer Freiheit bestätigt. Der Filmkritiker solle sich in dieser Situation seiner zweiten großen Aufgabe besinnen, schloß er sich Kracauer an: statt ästhetischer Kritik die Charakterisierung des Films als Wirtschaftsprodukt und als Ausdruck politisch-moralischer Anschauungen. Arnheim faßte seine Bedenken zu allgemeinen "Gesetzen" zusammen, die der Filmkritiker von morgen zu beachten habe: "Erstes Gesetz: Der Sprechfilm als Darstellungsmittel schließt künstlerische Gestaltung aus. Zweites Gesetz: Der Film wird als eine Ware derart hergestellt, daß sie sich möglichst gut verkaufen läßt. Drittes Gesetz: Der Film ist nicht so sehr Ausdruck von Einzelmeinungen, als vielmehr Ausdruck allgemeiner politischer und moralischer Anschauungen." Arnheim sollte die Strenge des ersten Gesetzes in späteren Jahren abschwächen zu einem Primat der visuellen Ausdrucksmittel über die auditiven.

Erst 1957 nahm die neugegründete Zeitschrift "Filmkritik" den Kracauerschen Ansatz wieder auf. Was Redakteur Enno Patalas "Anstelle eines Programms" der ersten Nummer der Zeitschrift voranstellte, findet sich in seiner Rezension zweier Filmkritiken-Sammelbände von Gunter Groll, die er zur selben Zeit für die "Frankfurter Hefte" verfaßt hatte, wieder: "Nichts ist so überholt wie die feuilletonistische Kunstkritik, die Eindrücke und Einfälle notiert, statt Strukturen nachzuweisen, die beschreibt, statt zu interpretieren, die 'feiert' und 'verreißt', statt den Leser zur rechten Einsicht zu führen, die den Film 'nur als Film' sehen will statt im gesellschaftlichen Zusammenhang, die 'den Intentionen des Künstlers nachspürt', statt Forderungen zu stellen. ... Die feuilletonistische Filmkritik versagt ebenso vor dem bedeutenden Kunstwerk wie vor dem kommerziellen Produkt der Lebenslüge. Vom Kunstwerk ist sie nicht imstande auszusagen, worin denn eigentlich sein Kunstcharakter besteht. Und die Lebenslüge durchschaut

sie nicht, weil sie es für unnötig hält, den Film an der konkreten (soziologisch und ökonomisch zu begreifenden) Wirklichkeit zu reflektieren." Schon Kracauer wollte jedoch nicht ausschließlich soziologische Kritik betreiben, bei den seltenen Filmen mit echten Gehalten habe sich diese vielmehr mit der immanent-ästhetischen zu durchdringen. Auch die Zeitschrift "Filmkritik" forderte die Koexistenz soziologischer und ästhetischer Filmkritik, wenn nicht gar ihre Verknüpfung zur, sagen wir: *sozioästhetischen Filmkritik*. Denn Enno Patalas formulierte 1957 als Leitsatz: "Filmkritik sollte versuchen, den Blick des ansprechbaren Kinogängers zu schärfen - im Künstlerischen: für ästhetische Strukturen und Bauformen, in denen allein (und nicht im 'wahren Gefühl') das Genie des Künstlers sich kundgibt; im Gesellschaftlichen: für soziale und politische Leitbilder, in denen, bewußt oder unbewußt, der Geist der Zeit sich ausspricht und sich selbst bestätigt."

Die "Filmkritik"-Gruppe um Enno Patalas und Wilfried Berghahn hatte die Forderung der Klassiker der deutschen Filmkritik verstanden: Die *Forderung nach sozioästhetischer Filmkritik*, die Forderung nach der Verbindung ästhetischer und soziologischer Kritik, nach der gleichzeitigen Begutachtung des Films als Kunst *und* als Massenmedium. Alle drei als Klassiker apostrophierten Kritiker erhoben diese Forderung, jedoch auf verschiedene Weise und aus unterschiedlichen Motiven: Am klarsten findet sich diese Forderung nach sozioästhetischer Filmkritik, wie gezeigt, bei Kracauer; für Arnheim war sie hingegen nur Ausfluß seiner Enttäuschung über den Niedergang der stummen Kunst der bewegten Bilder; Balázs schließlich übte als Tageskritiker zwar nur ästhetische Kritik, wurde aber mit dem Schlußkapitel "Ideologische Bemerkungen" seines zweiten film-ästhetischen Werkes, "Der Geist des Films" von 1930, zum großen Anreger der Ideologiekritik des Films. Generell läßt sich zusammenfassen, daß die Entwicklungsgeschichte der deutschen Filmkritik zur sozioästhetischen Filmkritik führte.

Es bliebe zu überprüfen, ob es den Autoren der Zeitschrift "Filmkritik" gelang, in der Praxis der Tageskritik auf dem Stand ihrer theoretischen Einsichten zu bleiben. In den sechziger Jahren gab es immer wieder Diskussionen in der Zeitschrift, in denen jeweils das Überwiegen der ästhetischen Kritik oder der soziologischen Methode behauptet oder beklagt wurde. Vor allem die "Nouvelle Vague" wurde zum Konfliktpunkt, an dem sich die verschiedenen Gruppierungen und auch Patalas und Berghahn entzweiten. So beklagte Berghahn 1964, die "Filmkritik" habe sich in den letzten Jahren allzu sehr von formalen Erfindungen bestechen lassen, wobei die Prüfung der auf gewiß neue und interessante Weise dargestellten Inhalte zu kurz gekommen sei. Patalas dagegen stellte 1966 die vergangene Praxis und Methode der Zeitschrift als nahezu ausschließlich ideologiekri-

tische dar: "Die Kritik der 'ästhetischen Strukturen und Bauformen' wurde vertagt; dafür wurde aber Ideologiekritik von vornherein nicht als reine Inhaltskritik, sondern eben auch als Kritik an formalen Strukturen betrieben." Patalas forderte, die soziologische Kritik solle sich die Sache der Kunst zur eigenen machen, solle ästhetische Verfahrensweisen als gesellschaftliche Aktivitäten erkennen und selbst ästhetisches Verhalten aktivieren. Darauf antwortete Ulrich Gregor, Patalas habe aus einer falschen Einschätzung der Vergangenheit falsche Schlüsse für die Gegenwart gezogen, die Kritik der "Filmkritik" sei nicht *nur* soziologisch orientiert gewesen. Auch Theodor Kotulla wandte sich gegen Patalas, es sei absolut nicht einzusehen, warum man vor den Filmen Godards die "soziologische" Methode auf den Müll werfen müsse.

Die Lebendigkeit, aber auch die Schroffheit dieser Auseinandersetzungen um die sozioästhetische Filmkritik wurde in den siebziger Jahren nicht annähernd erreicht. Einzig die feministische Filmkritik, zumindest dem theoretischen Programm nach, wie es von Gertrud Koch in der Zeitschrift "Frauen und Film" formuliert wurde, führte die Theorie der sozioästhetischen Filmkritik weiter.

Und wie sieht es in den achtziger Jahren aus? Hier können vier Filmkritiker-Anthologien, die 1984-85 erschienen sind, Auskunft geben; ihre Autoren sind Hans-Christoph Blumenberg, Michael Schwarze, Karsten Witte und Frieda Grafe. Schwarze fällt dabei etwas aus der Reihe: Als Memorial-Band für den früh verstorbenen Redakteur der "Frankfurter Allgemeinen Zeitung" enthält die Sammlung nur ein knappes Dutzend Filmkritiken. Doch auch inhaltlich suchte Schwarze seinen Weg unabhängig von der etablierten Filmkritik-Szene. Er schrieb zwar auch über amerikanische Konsumfilme, lehnte jedoch die "ideologiekritische Elle" ausdrücklich ab, betrieb eher eine Günter Anders verpflichtete Kulturkritik des Films. Eines ist jedoch allen vier Kritikern gemeinsam: Programmatische Aussagen zur Theorie der sozioästhetischen Filmkritik finden sich bei keinem. Im Gegenteil, schon in den Titeln der Bücher scheint sich ein Zaudern vor allzuviel Programmatik zu manifestieren. So nennt die frühere Mitarbeiterin der Zeitschrift "Filmkritik", Frieda Grafe, ihren Band schlicht "Beschriebener Film", bezeichnen Blumenberg und Witte ihre Produkte nicht mehr als Filmkritiken, sondern als "Texte über Filmemacher und Filme", "Texte vom Hören & Sehen". Sozioästhetische Filmkritik kommt bei Grafe und Blumenberg überhaupt nicht vor, bei Witte, der, als Herausgeber von Kracauers "Schriften", diese besser kennt als sonst jemand hierzulande, allenfalls im Vorwort. Witte nimmt sich dort Spielbergs *Indiana Jones* vor, sein Motiv ist jedoch die Kritik der Filmkritik: "Im Maße, wie Filme darauf verzichten, ein Teil der Kritik des Alltagslebens zu sein, schwindet der kritische Sinn, der ein scharfes Auge auf diesen Mangel wirft." Das kann man auch dahin-

gehend interpretieren, daß der Verzicht auf sozioästhetische Kritik, die Beschränkung auf die ästhetische, die Ursache in der zunehmenden Bedeutungslosigkeit des anspruchsvollen Kinofilms als Massenmedium hat. Bezeichnend scheint es mir, daß es sich bei den beiden Filmen, die von Grafe, Witte und Blumenberg besprochen werden, um Bressons *L'argent* und Godards *Prénom Carmen* handelt. Vor diesen Regisseuren wird tatsächlich die sozioästhetische Methode auf den Müll geworfen, beschränken sich Grafe und Witte darauf, die Besonderheiten des jeweiligen Regisseurstils zu erkennen und die Konsequenzen für die erzählte Geschichte herauszuarbeiten. Blumenbergs feuilletonistische Deskriptionen fallen dagegen stark ab.

Wenn Witte mit seinen "Texten vom Hören & Sehen" an eine Theorie der Sinne anzuknüpfen beabsichtigt, hat er offenbar vergessen, daß die Sinne gesellschaftlich determiniert sind. Witte beklagt selbst: "Es mangelt der Filmkritik an Selbstverständnis über ihre Geschichte." Es ist an der Zeit, aus der Geschichte zu lernen. Feuilletonismus und Ästhetizismus sind Sackgassen, führen zu bestenfalls unterhaltsamen, schlechtestenfalls esoterischen Produkten. Die Forderung der Klassiker an die heutige Filmkritik heißt: Sozioästhetische Filmkritik.