

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 29 (1987)
Heft: 152

Artikel: Kritik der Filmkritik
Autor: Fischli, Bruno
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867214>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Kritik

Von Bruno Fischli

Wenn im Titel eines Vortrags gleich zweimal derselbe Begriff gebraucht wird, dürfen Sie mit Fug und Recht eine kleine Begriffs-erläuterung erwarten. Zunächst möchte ich Sie bitten, zumindest für den Augenblick all das Pejorative, das der Begriff Kritik im Sinne des «Niedersäbelns» (Brecht) mit sich schleppt, zu vergessen. Es geht hier eher um einen Kritik-Begriff, wie er im Bereich der Geisteswissenschaften – und da besonders in der Philosophie – im Sinne einer Methode gebraucht wird. Er meint dort ein Verfahren der Überprüfung evident scheinender Sachverhalte und Aussagen, eine Methode zur Aufdeckung und Lösung von Widersprüchen, eine Methode der Erkenntnis mithin.

«Filmkritik» meint hier – ganz im Sinne von Roland Barthes, auf dessen Ausführungen ich später zurückkommen werde – einen Diskurs, der über dem Diskurs schwiebt, den der Film selbst ist. «Filmkritik» ist eine Meta-Sprache, die ihren eigenen Gesetzen und ihrer eigenen Grammatik gehorcht, eine Paraphrase, die zwar im idealen Fall die Bedeutungen des Werkes aufnimmt, aber auch (im Gegensatz zur «Wissenschaft») eigene Bedeutungen innerhalb dieses Diskurses hervorbringt. Eine «Kritik» der «Filmkritik» fügt dieser Meta-Sprache eine weitere hinzu, die über der sogenannten Objektsprache des Films und der Meta-Sprache erster Ordnung, die die Filmkritik darstellt, sich entfaltet. Dieser Meta-Diskurs zweiter Ordnung (das theoretische Schema solcher Diskursgeflechte hat Roland Barthes in den «Mythen des Alltags» dargelegt) gehorcht im Prinzip den gleichen Regeln wie der Diskurs der Filmkritik: Ich verstehe die folgenden Ausführungen als einen Versuch, gewisse Verfahrensweisen der Filmkritik zum Objekt zu machen, mit dem Ziel, einen eigenen

Diskurs zu diesem Thema mit seinen eigenen Bedeutungen zu entfalten. Erwarten Sie also von mir weniger «objektive» Auskünfte zum Thema Filmkritik, eher schon einige Thesen als Ergebnis meiner Sicht auf das oft prekäre Verhältnis zwischen Film und Kritik – Thesen, denen Sie in der Diskussion vielleicht eigene entgegensemten können.

Ich möchte meinen Diskurs auf zwei – tatsächlich miteinander verschränkten, hier aber aus Darstellungsgründen getrennten – Ebenen vorantreiben: Ein historischer Tour d'horizon im ersten Teil soll ein Licht auf die verschiedenen Arten und die verschiedenen Zielsetzungen der Filmkritik werfen. (Dass dabei fast ausschliesslich von deutscher Filmkritik die Rede ist, erklärt sich auch dadurch, dass die verschiedenen Möglichkeiten der Filmkritik – inklusive ihrer jeweiligen theoretischen Rechtfertigung – sich im deutschen Kulturbereich sehr klar herauskristallisiert haben.) Im zweiten Teil werde ich dann das Subjekt-Objekt-Verhältnis und die Arten der Filmlektüre durch die Kritik unter ein paar systematischen Gesichtspunkten zu diskutieren versuchen.

1. Historisches Panorama

Natürlich kann ich im Rahmen dieses Vortrags nur einige besonders markante historische Positionen und Entwicklungen darstellen, deren Auswahl sie nicht nur ihrem jeweiligen Stellenwert innerhalb dieser Historie, sondern vor allem ihrer Bedeutung für die Probleme der Filmkritik in der Gegenwart verdanken.

Die ersten zehn Jahre des Films, das Zeitalter Lumière, Méliès, Edwin S. Porter und ihrer Nachahmer, waren die Ära der technikorientierten Filmkritik. Der Film war ein so aufregend neues Medium, ein Medium, das seit den denkwürdigen Tagen im indischen Salon des Grand Café am Boulevard des Capucines in Paris im Dezember 1895 eine so rasante technische Entwicklung nahm und mit fast jedem Film neue optische Tricks präsente-

tierte, dass das Augenmerk der Journalisten – oft waren es die für naturwissenschaftliche Themen zuständigen Redakteure – fast zwangsläufig auf die Technikgestalt des Kinematographen gelenkt wurde. Wichtig dabei scheint mir, dass einige Jahrzehnte vor Walter Benjamins umwälzender Schrift über das «Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (1936) die (oder zumindest einige) Kulturkritiker das neue Medium im Lichte der neuen Technik sahen, dass für sie die Frage der Ästhetik zu allererst eine der Technik war – eine Einsicht, die bis heute noch lange nicht alle Feuilletonredaktionen erreicht hat.

Mit dem, was man in Deutschland «Kinoreform» nannte (in Frankreich hiess die fast gleichzeitig einsetzende Bewegung «film d'art»), übernahmen die Pädagogen, Schulmeister und Literaten die Feder der Filmkritik. Nun wurde der Film als Verderbnis der Jugend, als moralische Seuche oder – auch nicht viel besser – als Skandal des guten Geschmacks apostrophiert. Im Zentrum der Kritik standen natürlich die Sujets und die Inhalte, und als guten, zum Teil im imperativen Ton vorgetragenen Ratschlag empfahlen die kritisierenden Moral- und Bildungsapostel die Literarisierung des Mediums. Und, in der Tat, schon bald wurde die halbe Weltliteratur durch den Projektionsapparat gedreht. Dass mit der Literarisierung des Films auch eine Literarisierung der nun als eigene publizistische Sparte entstehenden Filmkritik einherging, versteht sich von selbst. Verdikte wie «ein schlechtes Buch kann die Phantasie des Lesers irreleiten. Kino vernichtet die Phantasie. Kino ist der gefährlichste Erzieher des Volkes» oder «Die Fackelträger der Kultur eilen zur Höhe. Das Volk aber lauscht unten dem Geklapper des Kinos», oder auch: «Wenn Sie in Ihren Ausführungen auf das 'Kino' den Ausdruck Schundliteratur anwenden, so ist damit der Zustand nicht übel angedeutet» (die Zitate stammen von keinen geringeren als Franz Pfemfert bzw. Wilhelm Schäfer) – solche Verdikte gehörten nun zum naserümpfenden bürgerlichen Kulturräsonnement. Filme wurden mit den Augen des Literatur-Lektors oder Theater-Dramatur-

der Filmkritik

gen gelesen – ich sage: *gelesen, nicht gesehen* – und, nachdem auch die redlich bemühten Literatur-Verfilmungen die kritisierenden Philister nicht zu überzeugen vermochten, allesamt auf die Halde des Kulturmülls geworfen. Eine tiefgreifende Änderung der publizistischen Sicht auf das immer noch junge Medium bahnte sich in den zwanziger Jahren an. Siegfried Kracauers, Rudolf Arnheims und Béla Balázs' Schreiben und Nachdenken über Film signalisierten und initiierten einen radikalen Paradigmen-Wechsel der filmkritischen Diskurse, auch wenn die schreibenden Kollegen in den Tageszeitungssredaktionen ihn nicht gleich (und manche bis heute nicht...) nachvollzogen: «Hauptfehler des Filmkritikers» sei, schrieb Rudolf Arnheim noch 1935, «dass er Filme auf die gleiche Weise beurteilt, wie seine Kollegen die Bilder, die Romane, die Theaterstücke.»

Zweifellos war die andere Art des Schreibens über einzelne Filme begründet in der neuen Sicht auf das Medium überhaupt. Arnheim, Balázs und Kracauer waren gleichzeitig Filmtheoretiker, mehr noch: jede ihrer Filmkritiken war ein Stück Filmtheorie in sich. Diese neue Sicht auf das Medium war – jenseits aller Unterschiedlichkeit – eine eminent materialistische; während Kracauers und Arnheims Augenmerk vor allem der Ökonomie und Ideologie der Filmindustrie und ihrer Produkte galt, versuchte Balázs eine materialistische Begründung des Mediums über die Analyse seiner Technikgestalt. Den Befund Kracauers von 1932: «Der Film ist innerhalb der kapitalistischen Wirtschaft eine Ware wie andere Waren auch. Er wird – von wenigen Outsidern abgesehen – nicht im Interesse der Kunst oder der Aufklärung der Massen produziert, sondern um des Nutzens willen, den er abzuwerfen verspricht. Jedenfalls gilt das für die grosse Masse der Filme, mit denen es der Filmkritiker immer wieder zu tun hat.» Diesen Befund findet man in ähnlichen Formulierungen auch bei Arnheim und Balázs, und dies ist auch der Ausgangspunkt all ihrer weiteren Überlegungen. Von daher stellte sich auch die Aufgabe des Filmkritikers neu: Eine ernstzunehmende Filmkritik konnte sich nun nicht mehr

damit begnügen, die Story des Films nachzuerzählen und ein paar subjektive Geschmacksurteile hineinzuflechten, sondern hatte die Aufgabe, «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. Er wird zum Beispiel zu zeigen haben, was für ein Gesellschaftsbild die zahllosen Filme mitsetzen, in denen eine kleine Angestellte sich zu ungeahnten Höhen emporschwingt, oder irgend ein grosser Herr nicht nur reich ist, sondern auch voller Gemüt. Er wird ferner die Scheinwelt solcher und anderer Filme mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu konfrontieren und aufzudecken haben, inwiefern jene diese verfälscht. 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 not tut, zu brechen.»

Diese Handlungsanweisung Kracauers von 1932 konnte in Deutschland vorerst nicht umgesetzt werden: Die Nazis erliessen schon bald nach ihrem Machtantritt ein Verbot der Kunst- und insbesondere auch der Filmkritik; nun galt als Richtschnur die sogenannte «Kunstbetrachtung», der nichts ferner lag als die theoriegestützte Analyse, zumal jene, die das gesellschaftliche Faktum Film nicht länger aussen vor lassen wollte oder konnte.

Kracauers Ansatz kam deshalb erst nach dem Ende der faschistischen Diktatur in Deutschland zum Tragen. Nun erschien nicht nur (zunächst in englischer Sprache 1947) sein eigenes, epochemachendes und auf dieser Grundlage geschriebene Buch über den Film der Weimarer Republik «Von Caligari zu Hitler», sondern es betrat auch eine junge Kritikergeneration die publizistische Bühne, die sich die so definierte Aufgabe zu eigen machte.

«Filme sind Spiegel», schrieben Enno Patalas, Ulrich Gregor, Theodor Kottulla und der früh verstorbene Wilfried Berghahn in der ersten Nummer ihrer Zeitschrift «film 56» programmatisch

und ganz im Sinne Kracauers, «Filme sind Spiegel – nicht des Lebens, wie es ist (wie immer es auch sei), sondern seines Widerscheins, gebrochen durch das Prisma der kollektiven Wunsch- und Furchtvorstellungen.» Und ebenso programmatisch stellte Wilfried Berghahn in der damals gerade aus der Taufe gehobenen Zeitschrift «Filmkritik» 1961 die «herkömmliche, alte» der «geforderten neuen Kritik» gegenüber. Auch wenn man heute andere Gruppenbezeichnungen wählen mag (es gibt Indizien dafür, dass Berghahns «herkömmliche, alte Kritik» seit einigen Jahren wieder sehr neu und in Mode ist...), macht doch seine schematische Gegenüberstellung grundsätzlich differierende Positionen deutlich, die auch heute noch das Spannungsfeld filmkritischer Tätigkeit markieren:

Sich mit dem Film identifizierende
versus
dem Film fordernd gegenüber stehende
Kritik
Den Film als Anlass betrachtend
versus
den Film als Aufgabe betrachtend
Den Film als Erlebnis beschreibend
versus
den Film als Exempel sehend
Den Film als Ganzheit betrachtend
versus
im Film unterschiedliche Einflüsse
unterscheidend
Den Film als Einzelfall behauptend
versus
auf die Geschichte des Films verweisend
Den Film als autonomes Kunstwerk sehend
versus
ihn als Ausdruck der Zeitströmungen
betrachtend
Mehr an der Form als an der Aussage
interessiert
versus
mehr an der Aussage interessiert
Die Form als selbständige Qualität
betrachtend
versus
die Form als einen Aspekt der Aussage
sehend
Ausserkünstlerischen Intentionen indifferent
gegenüberstehend
versus
nach ausserkünstlerischen Absichten und
Wirkungen fragend
Desinteresse für die Wünsche des
Publikums
versus
lebhaftes Interesse daran

Das Publikum für verständnislos haltend
 versus
 das Publikum für unverstanden haltend
 Die Filmindustrie als Traumfabrik
 betrachtend
 versus
 nach der Beschaffenheit der Träume fragend
 Sich nicht für «unkünstlerische» Filme
 interessierend
 versus
 sich für jeden Film interessierend
 Nur die ausdrücklichen «manifesten»
 Aussagen sehend
 versus
 die unausdrücklichen «latenten» Aussagen
 suchend
 Die Intentionen des Regisseurs
 nachzeichnend
 versus
 die Denkgewohnheiten des Regisseurs
 aufdeckend
 Den «unabhängigen» Regisseur verlangend
 versus
 auf den seiner gesellschaftlichen Lage
 bewussten Film hoffend
 Nur das Resultat sehend
 versus
 die Produktionsbedingungen
 berücksichtigend
 Nur den Film kritisierend
 versus
 die Gesellschaft kritisierend, aus der der
 Film hervorgeht.

Zum Verständnis dieser proklamierten Plattform für eine «neue» Kritik und zum Verständnis der Vehemenz dieses Angriffs auf die «herkömmliche» Kritik scheint es nötig, diese 1961 formulierte Position historisch zu verorten. Die «neue» Kritik hatte es mit einem doppelköpfigen Gegner zu tun: sie bekämpfte die filmischen Harmonieprodukte der Adenauer-Ära im Gewand des «Heimat-» oder «Problemfilms», und sie bekämpfte die damals vorherrschende Art des Schreibens über solche Filme, das zwar die Geschmacklosigkeiten des «Heimatfilms» und ab und zu auch die Verblasenheit der «Problemfilme» aufs Korn nahm, aber gerade das in der Tat Entscheidende an ihnen übersah, nämlich ihren ideologischen Beitrag zur Abstützung der deutschen Restauration.

Diese historische Begründung der «neuenfordernden Kritik» wurde von ihren Verfechtern zusehends unterschlagen – die Position verdinglichte sich zum Rezept, das unterschiedslos auf alle möglichen Filme angewandt wurde, um in ihnen nur noch das zu

finden, was von vornherein in ihnen erwartet wurde. Es war Enno Patalas selbst, der 1966 Alarm schlug und sich wie auch seinen Kollegen den Spiegel vorhielt: «Sie (gemeint ist die nach diesem Rezept geschriebene Kritik) beginnt mit einer Kurzbiografie des Regisseurs – durchschossen mit der stets berechtigten Klage über Versäumnisse der deutschen Verleiher –; ihr folgt ein ausführliches Referat des Inhalts, wobei die Sprache des Kritikers nur das festhält, was in sein System passt; der Inhalt wird dann in die vom Werk des Regisseurs her vertrauten Motive auseinandergenommen und gegen die Wirklichkeit – das heisst: die Vorstellungen des Kritikers von derselben – gehalten; schliesslich wird die 'Umsetzung' dieses Inhalts in Form dargestellt, wobei unterschieden wird zwischen Aspekten, in denen beide 'harmonisieren', und solchen, bei welchen dies nicht der Fall ist; ein Schlussabsatz wiegt Positives und Negatives gegeneinander ab und zieht Bilanz.» – Vielleicht ist der Hinweis nicht ganz überflüssig, dass diese Rezeptur auch mancher heutigen Filmkritik die Korsettstangen liefert...

Patalas' Überdenken der Position linker Filmkritik lagen – wenn ich das richtig sehe – zwei Erfahrungen zugrunde: Die Erfahrung der Folgenlosigkeit ideologischer Entlarvung von Konsumfilmen («Die 'Lebenslüge'», schreibt er, «bekennst sich fröhlich als solche, und die zur Routine gewordene Ideologiekritik stützt, indem sie Entlarvung des längst Entlarvten zu ihrer Dauerbeschäftigung macht, am Ende nur die nackte Gewalt des Bestehenden, die selbst die Ideologie hinter sich gelassen hat.») sowie die Erfahrung, dass die primär ideologiekritische, auf dem Primat des Inhalts bestehende Herangehensweise gerade bei jenen Filmen versagt, die ästhetisch und ideologisch mit diesen Kritikern auf einer Linie lagen: die neorealisten und vor allem Filme der «Nouvelle Vague».

(Paraphrase: In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, also etwa gleichzeitig mit Patalas' Abrechnung, begann in Frankreich – zunächst in den «Cahiers du Cinéma», dann verstärkt in der strukturalistisch orientierten Gruppe

um die «Cinétique» – eine Diskussion, die die ideologische Macht der Filme nicht mehr primär auf der inhaltlichen Ebene, auf der Ebene der signifiés dingfest machte, sondern, unter dem Stichwort der «politique des signifiants», in seiner Struktur und Technik-gestalt die ideologische Funktions-tüchtigkeit des Mediums vermutete.) Zurück zu den querelles allemandes! – Patalas' Positionspapier löste eine heftige Selbstverständnisdebatte unter den Redaktoren der «Filmkritik» aus, in deren Verlauf sich zwei Fraktionen herausbildeten, die sogenannte «ästhetische Linke» mit Patalas und Frieda Grafe vor allem, später verstärkt durch Helmut Färber und Herbert Linder einerseits und die eher traditionelle, Kracauer fortschreibende Linke um Ulrich Gregor und Theodor Kotulla andererseits – ein Flügelkampf, der innerhalb der Zeitschrift mit der Kündigung von Gregor, Kotulla, Peter W. Jansen, Heinz Ungureit und anderen auf dem Festival von Oberhausen 1969 sozusagen sein klassisches Ende fand.

Natürlich bedeutete das nicht gleichzeitig das Ende der Diskussion, zumal die «traditionell linke» Filmkritik (bleiben wir einmal bei dieser etwas zu simplen Bezeichnung) in der im Friedrich-Verlag ab 1968 erscheinenden Zeitschrift «Film» (später «Fernsehen und Film») ein neues Sprachrohr fand. Erst Ende der 70er Jahre versandete diese Diskussion langsam, nachdem 1978 bei einem Seminar der «Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten» in Frankfurt die Fronten noch einmal begradiert wurden, um anlässlich des Kinostarts von Michael Ciminos THE DEER HUNTER 1978/79 erneut mit aller Härte aufeinanderzuprallen. Das letzte wirklich wichtige Positionspapier wurde im Dezember 1979 in der Zeitschrift «medium» veröffentlicht; es hat den Titel «Vom Schreiben über Film» und stammt von Claudia Lenssen, Jochen Brunow und Norbert Grob, einer Gruppe also, die den Redaktionskern der leider nur einige Jahre existierenden Zeitschrift «Filme» bildete. Es ist ein Papier, das eine Kritiker-Haltung beschreibt, die (immer ein bisschen pauschalierend gesprochen) im deutschen Sprachraum bis heute die verbindlichste geblieben ist.

Roland Barthes war es, der von der idealen Kritik forderte, dass sie eine Fortsetzung des Werks mit anderen Mitteln zu sein habe.

2. Mal vu, mal dit – Versuch, ein paar Probleme der Filmkritik systematisch zu diskutieren

Sie werden sich vielleicht gewundert haben, dass ich die letzten fünfzehn Jahre der deutschen Diskussion mit ein paar Namen und ein paar Daten im TGV-Tempo hinter mich gebracht habe. Ich komme nun unter systematischen, nicht mehr historischen Gesichtspunkten darauf zurück. Mein Interesse gilt nun nicht mehr der Rekonstruktion einer bestimmten filmkritischen Position, sondern der Diskussion einzelner Problemabpunkte vor allem im Zusammenhang der spezifischen Subjekt/Objekt-Beziehungen filmkritischer Diskurse.

Ich will in diese Diskussion einsteigen mit ein paar Zitaten aus dem oben erwähnten Positionspapier «Vom Schreiben über Film»:

«Mit Bildern aus der gesellschaftlichen, gegenständlichen Realität konstruiert der Film eine eigene Realität, wobei zwangsläufig das Dargestellte in einen Spannungszustand zur Darstellung tritt. Weil das Dargestellte das auch vorzeigen muss, wovon und worüber es handelt, stellt es stets eine Affinität her zur gesellschaftlichen, gegenständlichen Realität, ohne dies jedoch zu sein, denn die Elemente der filmischen Darstellung produzieren eine eigene, spezifische filmische Realität; diese wird im Kino zur primären Realität der Zuschauer.»

«Filmkritik ist Auseinandersetzung mit dem, was in den Filmen enthalten ist, und mit dem, was sie in dem Schreibenden auslöst. (...) Filmkritik ist keine Verdoppelung des Films, sondern die Produktion einer neuen, vom Film unterschiedenen Realität.»

«Im Zentrum der Kritikertätigkeit steht nicht, stellvertretend einen Film gut oder schlecht zu finden. Einzig, dass er über den Film schreibt, unterscheidet ihn von anderen Zuschauern.»

«Was Filmkritik von allen anderen Arten des Umgangs mit dem Film unterscheidet: sie produziert einen Text, der sich in ein eigenständiges, freies, nur durch sich selbst definiertes Verhältnis zu seinem Anlass setzt.»

«Keine Meinung zu haben ist nicht Gessinnungslosigkeit. (...) Filmkritik ist nicht das Auf- und Hinschreiben einer

Meinung, die der Kritiker schon im Kopf hat, wenn noch der Nachspann des Films über die Leinwand läuft, sondern Filmkritik ist die produktive Transformation des Filmerlebnisses in einen Schreibprozess. (...) Das Ziel dieses Schreibprozesses ist es, dem Leser durch das Lesen der Kritik die produktive Aneignung des Films (gemeint: durch den Filmkritiker – B. Fischer) nachvollziehbar zu machen.» «Wer Kritiken so schreibt, dass Fragmente daraus sich als Werbeslogan zitieren lassen, ist nicht unschuldig an seiner eigenen Ausschlachtung. Andererseits: Ein guter Filmkritiker ist kein Ersatz für den nicht vorhandenen Pressesteller eines Verleihs. Ein schlechter auch nicht.»

Und schliesslich:

«Filmkritik intendiert nicht, den Leser zum Zuschauer zu machen, sondern ihn als Leser ernstzunehmen.»

Am Rande ist zunächst zu vermerken, dass diese Position im Diskussionsprozess über Filmkritik nicht ganz neu ist: Am radikalsten hatte sie Herbert Linder im Zusammenhang mit der weiter oben angesprochenen Selbstverständnisdebatte der Redakteure und Leser der Zeitschrift «Filmkritik» bereits 1967 formuliert: «Ein Film», schrieb Linder, «ist ein Pflug, mit dem ich mich umgrabe – die Kritik das Protokoll einer Begegnung.»

In diesem Zusammenhang ist schliesslich auch noch einmal auf Roland Barthes hinzuweisen, der vor allem mit seiner 1966 in Französisch und ein Jahr später auch in Deutsch erschienenen Schrift «Kritik und Wahrheit» die zentralen Argumente für diese Position lieferte; zweifellos ist er so etwas wie ihr Spiritus Rector: er war es, der auf die prinzipielle Offenheit jedes künstlerischen Werkes und damit auf die infinite Interpretierbarkeit (d.h. auf eine quasi unbegrenzte Zahl möglicher Lektüren) hinwies; er war es, der die spezifische Lektüre des Kritikers nicht als Übersetzung, sondern als Paraphrase mit ihrer eigenen Bedeutungsproduktion begriff und damit die Subjektivität des Kritikers ins Recht setzte; er war es schliesslich, der von der idealen Kritik forderte, dass sie (eben als eigene, wenn auch richtungsgleiche Bedeutungsproduktion) eine Fortsetzung

des Werks mit anderen Mitteln zu sein habe.

Hinter diese Position dürfte und sollte die Filmkritik nicht mehr zurückfallen, denn die Subjektivität, das Herzstück dieser Theorie der Kritik, ist die Bedingung der Möglichkeit jedes kritischen Diskurses. Ihre Leugnung würde auf die Hypostasierung kruder «Objektivität» hinauslaufen, ein nicht erst seit Hegels Darlegungen der Subjekt/Objekt-Dialektik theoretisch unmögliches Unterfangen. Gleichwohl – ich habe das im historischen Teil angedeutet – gab und gibt es gerade im Bereich der Filmkritik immer wieder Versuche, die eigene Subjektivität in der angeblichen Objektivität und «Buchstäblichkeit» des Films untergehen zu lassen und sich gegenüber den eigenen Voraussetzungen des Schreibens blind zu machen.

Der eigentlich kritische Punkt im oben zitierten Positionspapier von Grob und der «Filme»-Gruppe scheint mir der Passus zu sein, wo sie von der Filmkritik als einer Textsorte sprechen, die «sich in ein eigenständiges, freies, nur durch sich selbst definiertes Verhältnis zu seinem Anlass setzt». Es ist der kritische Punkt, weil er nicht nur Subjektivität reklamiert, sondern es in einer bestimmten und mir zweifelhaft erscheinenden Weise tut: Darf sich die Kritik wirklich im Verhältnis zu ihrem Gegenstand, dem Film, frei und eigenständig selbst definieren? Läuft sie damit nicht Gefahr, diesen Gegenstand zu verfehlen? Wird hier nicht von der anderen Seite her das dialektische Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt auseinandergerissen? Es scheint mir nötig, diesem subjektiven Diskurs eine Richtung zu geben, ihm ein Stück jener in Anspruch genommenen Freiheit zu nehmen. Versteht man den Film als eine Reihung von ikonischen – und, was in diesem Zusammenhang besonders wichtig ist: indexikalischen und symbolischen Zeichen (d.h. Zeichen, deren Signifikant zum Signifikat eine mehr oder weniger lockere, nur aufgrund kultureller Konventionen bestehende Beziehung haben), so ist es die Aufgabe der Kritik, diese Zeichen in ihrer Lektüre zum «Aufblühen» zu bringen. Ihre Freiheit ist es, eine von vielen möglichen Lektüren vorzunehmen, aber eben

nicht jenseits der Verpflichtung, die ihm der Film selbst auferlegt.

So weit, so gut. – Ich könnte mir vorstellen, dass all dies von jedem ernstzunehmenden Filmkritiker heute unterschrieben werden könnte. Wie so oft im Leben, ist das eigentliche Problem der Filmkritik aber nicht so sehr ihre Theorie, sondern ihre Praxis. Ich will deshalb versuchen, diese Praxis an einem Punkt zu rekonstruieren, um vom konkreten Einzelfall her ein paar weitere Aporien, mit denen sich die Filmkritik herumschlägt, zu bezeichnen und einzugrenzen.

Als Beispiel soll mir im folgenden Michael Ciminos THE DEER HUNTER (1978/79) wie auch der Kritikerstreit um und über diesen Film dienen. Ich greife dieses Beispiel auf, weil Sie wahrscheinlich alle diesen Film gesehen haben, weil um ihn – soweit ich sehe – die vorläufig letzte Grundsatzdebatte der Kritikerzunft entbrannte. Die deutsche Erstaufführung des Films endete mit einem Eklat: Als THE DEER HUNTER anlässlich der 79er Berlinale ausserhalb des Wettbewerbs gezeigt wurde, zogen die Ostblock-Staaten und Cuba ihre Filme und ihre Delegierten vom Festival zurück. Die Kritik hatte also, ob sie wollte oder nicht, von nun an nicht nur mit dem Film umzugehen, sondern auch mit dem politischen Skandal, den er auslöste. Ich möchte zunächst mit dem Material der entsprechenden Festivalkritiken drei mir repräsentativ scheiende Lektüren und Argumentationsstrategien skizzieren:

1.

«Bei dem Versuch (oder doch nur unter dem Vorwand?), die inhumanen Folgen des amerikanischen Kriegsabenteuers in Vietnam am Beispiel dreier junger Männer zu zeigen, bedient sich Cimino nicht nur eines sentimentalisierenden Symbolismus und Mystizismus, sondern er wälzt in einer unerträglichen Kausalität den Grund für die psychische und physische Zerrüttung seiner Helden ausschliesslich auf die Seite des Feindes ab. Ihm werden eben jene bekannten Verbrechen zugeschrieben – wie das My-Lay-Massaker, die Tigerkäfige und die Folterungen –, die nachweislich von westlicher Seite begangen worden

sind (dass auf der anderen Seite keine Heilsarmee kämpfte, versteht sich von selbst). Ein klassischer Fall von Feindprojektion eigener Taten. Da spätestens ist der Punkt erreicht, an dem THE DEER HUNTER trotz eines allenfalls mehrdeutig zu nennenden Verhältnisses des Regisseurs zu seinem Stoff – aber Ambiguität kann auch blosses Raffinement sein – auf jene Stufe rassistischer Argumentation absinkt, die zur Wurze der jüngsten Gewaltästhetik Hollywoods gehört. (...) Verblendet, wer die Infamie der vorgeblich humanen Moral dieser Filme, die sie mit jedem ihrer Bilder an Kitsch oder Gewalt verraten, nicht als Geschäftsphrase und politische Schnulze durchschaut.» (Wolfram Schütte in der «Frankfurter Rundschau»)

2.

«Die langen, atmosphärisch genauen Sequenzen vom Arbeiten und vom Feiern, vom Alltag einer kleinen Gruppe von Menschen, hat man noch im Kopf, wenn man Michael, Nick und Steven zum zweitenmal begegnet: beim Einsatz in Vietnam, erst in einem brennenden Dorf, dessen Bewohner grausam abgeschlachtet werden, dann in der Gefangenschaft der Vietcong, wo sie zur sadistischen Lust ihrer Bewacher russisches Roulette spielen müssen – mit einem Trommelrevolver, von dessen sechs Kammern nur eine geladen ist. Speziell diese Szene, die rund zwanzig Minuten dauert und in der Tat sehr schwer erträglich ist, hat einige Kritiker empört. Hier würden den Vietnamesen Grausamkeiten zugeschrieben, die in Wirklichkeit die Amerikaner begangen hätten, hier werde der Freiheitskampf eines ganzen Volkes diffamiert. Doch dieser Vorwurf zielt an THE DEER HUNTER vorbei. Nichts liegt Cimino (...) ferner als Propaganda, weder für die 'Falken' (deinen John Wayne seine GREEN BERETS widmete) noch für die 'Tauben' (deren schlechtes Gewissen Hal Ashby und Jane Fonda mit COMING HOME beschwichtigte). Ciminos Perspektive ist entschieden unpolitisch, sie ist die seiner Figuren, die nicht geläutert aus dem 'Stahlbad' hervorgehen (weder im Sinne Waynes noch im Sinne Jane Fondas), die den Krieg nicht als ideologische Auseinandersetzung erleben, sondern als Persönlichkeitszerstörung, aus der sie gleichwohl nichts lernen.» (Hans

C. Blumenberg in der «ZEIT» – ähnlich argumentierte übrigens Rolf Niederer in der «NZZ».)

3.

»Unentwegt werden wir auf etwas verwiesen, was der Mensch noch nicht wahrhaft human zu nutzen gelernt hat: auf die Natur, auf die Technik und vor allem: auf sich selbst. Denn so ähnlich, wie im Stahlwerk die Flammen emporlodern, wie in der einsamen Natur die Wasserfälle rauschen, so ähnlich wird ja auch der Mensch gepackt und fortgerissen von ungeheuren Kräften, die stärker sind als er selbst: von Hass und Jagdinstinkt, von Eifersucht und Rachedurst, von Angeberei und Konkurrenzneid. Diese noch unbeherrschten Instinkte im Menschen sind es, die ihn zum gefügigen Werkzeug des Krieges machen. (...) Die Konfrontation des Menschen mit der Natur – und vor allem mit seiner eigenen, inneren Natur – macht THE DEER HUNTER zu einem grossen epischen Werk, vergleichbar mit den besten Szenen aus Filmen wie GONE WITH THE WIND und stellenweise sogar mit einem Roman wie 'Krieg und Frieden'. Auf jeden Fall ist dies das bislang grösste Kunstwerk über das grösste Thema der letzten zwanzig Jahre, über den Vietnam-Krieg. Dass wir dieses Thema bislang nur mit linksliberalem Moralismus abgehandelt haben, sollte uns nicht an der Einsicht hindern, dass es Zeit würde für eine andere, eine freiere, eine objektivere Sicht.» (Wilfried Wiegand in der «FAZ»)

Schauen wir uns diese Argumentationsstrategien etwas genauer an: Im ersten Zitat aus der Schütte-Kritik wird deutlich, dass dieser Film ausschliesslich als ideologisches Konstrukt gelesen wird, voller Lügen und rassistischer Ressentiments. Die filmisch vermittelte Ideologie wird «entlarvt», indem sie an «der Realität» gemessen wird. Das zentrale Terrain der Argumentation ist die Beziehung des Films zur historischen Realität, die als quasi objektives Wahrheitskriterium für die politisch-ideologische Beurteilung des Films fungiert. Wenn der Film solches auch nahelegt, haben wir doch zu fragen (und das könnte einer der Ansatzpunkte für die Diskussion sein), ob es wirklich legitim ist – und

Wir haben doch zu fragen, ob es wirklich legitim ist, Filme als Kommentar zur Realität im Sinne eines Leitartikels in der Zeitung zu lesen.

wenn ja: unter welchen Bedingungen –, den Film beziehungsweise Filme als Kommentar zur Realität im Sinne eines Leitartikels in der Zeitung zu lesen.

In der Kritik von Blumenberg wird der Film als autonomer, sinnproduzierender Apparat verstanden, dessen Message deshalb nicht im Sinne einer politisch-ideologischen Botschaft gelesen werden dürfe. Zentrales Beweisargument dafür ist die behauptete Erzählperspektive Ciminos, die sich mit der «entschieden unpolitischen Perspektive» seiner drei Hauptfiguren deckt. Halten wir zunächst fest, dass Blumenbergs Argumentationsfeld ausschliesslich das ist, was der Film vorzeigt, zu dem – nach Blumenberg – auch die Macherperspektive in einem homologen Verhältnis stehe. Was hier nach dem totalen Ideologieverdacht der 68er Jahre fröhlich Urstände, feiert ist die gute alte Hermeneutik, die es nur um die Diskussion und Beurteilung der Stimmigkeit der verwendeten Elemente und filmischen Mittel im Verhältnis zur Totalität des Films geht. Nur: die Entscheidung für die Hermeneutik ist selbst eine politische Entscheidung – unabhängig davon, ob der Filmkritiker sie und ihre Motivation als «politisch» versteht oder nicht; ähnliches gilt für Cimino selbst: der Film enthält in mancherlei Hinsicht politische Statements, auch wenn er versucht, sie im naturalistischen Zeigen- und Erzählgestus zu «depolitisieren». Ähnlich wie Blumenberg weigert sich auch Wiegand von der FAZ, den Film als ideologischen Kommentar zum Vietnam-Krieg zu lesen, behauptet aber nicht eine generell «unpolitische Perspektive», sondern sieht den Film als quasi anthropologisches Epos über die existenziellen Urgründe kriegerischer Handlungen. (Jünger, Heidegger und die ganze konservative deutsche Denktradition stehen hier Pate.) Hier geht es also nicht mehr um die Leugnung der politischen Valenz des Films; gerade diese anthropologische, auf den ersten Blick unpolitische Haltung des Films ermöglichte eine politisch «freiere», «objektivere» Sicht auf den Vietnam-Krieg – jenseits des «linksliberalen Moralismus».

Dass diese drei unterschiedlichen Verlautbarungen in auffälliger Weise mit

dem politischen Credo der drei Publikationsorgane übereinstimmen (vom linksliberalen der «Frankfurter Rundschau» über das konservativ-liberale der «ZEIT» bis zum dezidiert rechts-bürgerlichen der «FAZ»), sei hier nur am Rande vermerkt.

In einem acht engbedruckte Seiten umfassenden «medium»-Artikel (6/1979) hat Norbert Grob eine weitere, sehr fundierte immanente Lektüre des Films vorgelegt und versucht, sie mit entsprechenden Hinweisen auf die Filmkritik-Debatte zu rechtfertigen. Gerade weil dieser Essay innerhalb der vom Autor gesetzten Prämissen phasenweise in der Tat brillant ist, ich aber andererseits mit dessen Setzungen und Schlussfolgerungen nicht einverstanden war, habe ich (zusammen mit einem Kollegen) eine Entgegnung geschrieben, auf die wiederum Grob mit einer Polemik geantwortet hat. Ich kann diese Debatte hier nicht noch einmal aufrufen, möchte aber die zentralen Fragen – auch als Ansatz für eine neue Diskussion – festhalten; es sind, wie Sie sehen werden, Fragen, die über den eigentlichen Gegenstand dieser Debatte (Ciminos Film) hinausgehen:

1. Dreh- und Angelpunkt der Argumentation Blumenbergs, Wiegands wie auch Grobs ist die Behauptung, dass der Film sich ganz auf die Sicht seines Mittelpunkthelden einlässe, seine subjektive Perspektive zur Perspektive des Films insgesamt mache. Genau diese Perspektive wird in den immanenten Lektüren des Films auch zu jener des Filmkritikers.

In der Kunsttheorie nennt man ein Werk, das kramphaft den Horizont seiner Protagonisten in der Gesamtstruktur festschreibt, naturalistisch. Eine Filmkritik, die dies unbefragt übernimmt, ist es ebenso. Darf und kann sich ein Filmkritiker nach all den Realismusdebatten seit den 20er Jahren und nach der Entwicklung spezifisch filmischer Narrations-Theorien (vor allem in Frankreich und England) in den letzten Jahrzehnten wieder in den Stand solcher Unschuld versetzen?

2. Sowohl diesen Film wie auch solche Kritik – und sie versteht dies als ihre Stärke, weil sie sich eben nicht über

den Film erhebe, wie das das besserwissende Feuilleton tue – regiert das Prinzip der Unmittelbarkeit. Aber darf ein Film, darf ein Filmkritiker heute unkritisiert so tun, als ob das Subjekt/Objekt-Verhältnis von keiner Entfremdung geschlagen wäre?

3. Darf ein Filmkritiker im Namen der Ästhetik die politischen und ideologischen Implikationen souverän übersehen, die als konkrete politische Wirkungen in der Rezeption durch sogenannte Normalzuschauer zu Buche schlagen? Ist die Rezeption auch in ihrer politisch-ideologischen Gerichtetheit etwas dem Film Äusserliches, oder ist sie im Sinne eines «impliziten» (W. Iser) Zuschauers nicht vielmehr genuiner Bestandteil seiner Struktur?

4. Wenn Schreiben über Film heisst, ihn in einer bestimmten Weise und in Verlängerung des Zuschauens zu entziffern, hat sich dann das Entziffern nicht auch auf seine politisch-ideologische Seite zu beziehen? Warum soll nur die ästhetische Erfahrung zugelassen sein? Würde eine solche Lektüre den Gegenstand nicht ärmer machen als er es in Wirklichkeit ist?

Auf welche Seite der Demarkationslinien sich ein Filmkritiker bei der Beantwortung solcher Fragen auch immer begibt (und ich meine auch hier, dass es wichtiger ist, richtige Fragen zu stellen als vorschnelle Antworten zu geben), stets muss er sich bewusst sein, dass ein Text einen Film nicht adäquat wiedergeben, sich nicht an seine Stelle setzen kann. Die Filmkritik arbeitet mit Wörtern, die sie nach den Regeln der Grammatik zu Sätzen formt – der Film aber arbeitet mit Bewegungen, Geräuschen, Licht. Dies ist der eigentliche Grund aller Probleme, über die ich gesprochen habe. Was Michel Foucault einmal über das Verhältnis der Sprache zur Malerei gesagt hat, gilt auch für das Verhältnis der Filmkritik zum Film: «Vergeblich spricht man das aus, was man sieht: das was man sieht, liegt nie in dem, was man sagt; und vergeblich zeigt man durch Bilder, Metaphern, Vergleiche das, was man zu sagen im Begriff ist. Der Ort, an dem sie erglänzen, ist nicht der, den die Augen freilegen, sondern der, den die syntaktische Abfolge definiert.» ■