

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 29 (1987)  
**Heft:** 153

**Artikel:** Subjektivität und gesellschaftliches Engagement in der Filmkritik  
**Autor:** Kreimeier, Klaus  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-867227>

### **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:** 15.04.2026

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

Von Klaus Kreimeier

# Subjektivität und gesellschaftliche

## Kulturbetrieb

Bevor ich über Filmkritik im besonderen spreche, möchte ich versuchen, meinen Begriff und mein Verständnis von Kritik im allgemeinen zu umreißen. Es ist heute üblich geworden, theorielos und begriffslos sprachliche Kontexte zu produzieren und sie als Kritik auszugeben. Der Kulturbetrieb als Verwertungsindustrie, die pausenlos produziert und vernichtet, begünstigt diese Tendenz. Dieser Kulturbetrieb verwertet auch zunehmend Texte, die offenkundig keinen anderen Sinn haben als den ihrer Vermarktung. Das hängt damit zusammen, dass diese Texte auf das engste verknüpft sind mit der Vermarktung der Gegenstände, die sie zu kritisieren vorgeben – also mit der Vermarktung von Büchern, Theaterstücken, Filmen und Gegenständen der bildenden Kunst. Das Gerede über Kultur – Gerede verstanden als Sprache ohne Bewusstsein – ist als Geräuschmaschine Bestandteil des Kulturbetriebs. Es ist aus dem, was Kritik ihrem Wesen nach beansprucht, hervorgegangen, hat aber diesen Ursprung vollkommen verdrängt. Ich nenne als Beispiel die am weitesten fortgeschrittene Verfallsform des Geredes über Film: die Texte in den zum Teil recht aufwendigen Pressebroschüren der Verleihfirmen. Man tue sie nicht als Reklame ab. Selbstverständlich ist ihr Zweck Reklame, aber sie bedienen sich des Gestus' der Analyse und der «kritischen Würdigung». Sie imitieren und zitieren auch sehr häufig die Texte von Filmkritikern. Das ist ohne weiteres möglich, weil viele Filmkritiker bewusst oder unbewusst so schreiben, dass sie in den Broschüren der Verleihorganisationen zitiert werden können. Über die New Yorker Filmszene habe ich kürzlich gelesen, dass die Gruppe der tonange-

benden, wirklich marktbeeinflussenden Kritiker dazu übergegangen ist, in ihre Texte Wendungen einzustreuen, die ohne Kürzung und ohne grammatische Vergewaltigung in den Leuchtschriftanzeigen der grossen Kinos Verwendung finden können – natürlich unter Nennung des Verfassernamens. Angesichts dieser Tendenzen mag es verlorene Mühe sein und altmodisch scheinen, sich auf den Anspruch und die historischen Kategorien zu besinnen, die sich mit dem Begriff der Kritik verbinden. Ich werde dies dennoch riskieren – aus einem einfachen Grund: ich halte es für eine intellektuelle Puscherei, so zu tun, als gebe es nicht eine viele Jahrhunderte alte *Geschichte der ästhetischen Kritik* und eine beinahe ebenso lange *Geschichte der Theorie und des Begriffs der Kritik*. Die Filmkritik steht, da sie sich mit ästhetischen Produkten, mit Artefakten beschäftigt, in dieser Tradition – ob sie sich dessen bewusst ist oder nicht. Sie steht in einer Tradition, die von der Literatur- und Kunstkritik massgeblich geformt wurde. Die Ironie will es, dass Filmkritik dort, wo sie sich dieser Tradition am wenigsten bewusst ist, ihr am hilflosesten ausgeliefert ist und ihre Schablonen blind imitiert. Und nur dort, wo sie sich dieser Tradition bewusst ist, ist sie auch imstande, Filmkritik als Kritik eines Mediums zu begründen, das diese Tradition notwendigerweise sprengt oder ihr etwas Neues hinzufügt.

## Begriff der Kritik

Es geht also darum, Begriff und Anspruch der Kritik zu rekonstruieren und zu verteidigen gegen die kulturbetriebsblinden Beliebigkeiten, die heute die Mode bestimmen. Es mag erstauen, dass ich mich in diesem Zusammenhang auf den *Kritikbegriff der deutschen Romantik*, genauer der Frühromantik berufe. Ich glaube jedoch, dass damals, vor fast zweihundert Jahren, eine sehr moderne, bis heute überaus anregende und richtungweisende Theorie der Kritik entwickelt wurde. Ich spreche vom *Begriff und der Theorie der Kritik* – nicht

von kritischen Methoden. Mein Thema, «Subjektivität und gesellschaftliches Engagement in der Filmkritik», wirft erst in zweiter Linie die Frage nach den filmkritischen Methoden auf; zunächst provoziert es die Frage nach dem Sinn und dem Stellenwert von Filmkritik im Kontext gesellschaftlicher Reflexion und gesellschaftlichen Handelns.

## Romantik

Auf die bedeutende Vorarbeit der Frühromantiker stiess ich zum ersten Mal vor vielen Jahren, als ich mich mit der romantischen Ironie befasste und Walter Benjamins Arbeit über den «Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» las – sie führte mich auch zu den Quellen. Das Kritik-Verständnis der Romantiker ist zu komplex, um hier in allen seinen Facetten vorgestellt zu werden; ich will mich auf einige wenige Gesichtspunkte beschränken. Die Kronzeugen für den romantischen Kritikbegriff sind in Benjamins Essay Novalis und Friedrich Schlegel; als Belege dienen ihm vor allem die Ideen und Fragmente, die beide um 1799 im «Athenäum» veröffentlichten.

Für Novalis, schreibt Benjamin, sei Kritik «gleichsam ein Experiment am Kunstwerk, durch welches dessen Reflexion wachgerufen, durch das es zum Bewusstsein und zur Erkenntnis seiner selbst gebracht wird». Diese Aussage unterstellt ein bestimmtes, sehr enges Verhältnis zwischen der Kritik und dem kritisierten Gegenstand. Eine kritische Rezension arbeitet an dem Gegenstand gewissermassen weiter; sie hält Zwiesprache mit dem Kunstprodukt, sie legt seine verborgenen Strukturen frei und verhilft zunächst einmal dem Kunstprodukt zur Selbsterkenntnis, bevor sie sich an einen Leser wendet. Sie verhält sich *experimentell* insofern, als sie Möglichkeiten, die im Werk angelegt sind, weiterdenkt und sie in Beziehung zu anderen Möglichkeiten setzt, in Beziehung auch zur endgültigen Gestalt des Werkes.

Friedrich Schlegel variiert eben diesen

(Vortrag, gehalten im Rahmen der Lehrveranstaltung «Filmkritik – Zur Wertungsproblematik von Filmen», die unter der Leitung von Dr. Viktor Sidler stand, gehalten am 17. Dezember 1986 an der ETH Zürich.)

# hes Engagement in der Filmkritik

Gedanken, wenn er in seinen Fragmenten sagt, der wahre Kritiker sei «ein Autor in der zweiten Potenz», und Kritik sei die Kunst, «Werke zu bilden, freilich auch umzubilden, zu behandeln». Hier meldet sich ein hoher Anspruch an: Kritik wird nicht als etwas Sekundäres behandelt, das dem Werk hinterherhinkt – Kritik ist dem Werk ebenbürtig, sie misst sich an ihm und nimmt seine Provokation auf. Sie geht sogar soweit, das Werk zu «behandeln» und «umzubilden». Diese These klingt vermessen – man kann sie aber gerade an einem Beispiel aus dem Bereich des Films verdeutlichen. Jeder Filmkritiker kennt die nur schwer zu verdrängende Lust, einen Film, den er auf der Leinwand sieht, auf dem Schneidetisch zu haben und ihn umzumontieren. In dieser Lust meldet sich im Kritiker der legitime Anspruch, es mit dem Autor aufzunehmen, selbst Autor zu sein. Im Behandeln und Umbilden des Werks wird Kritik praktisch, verhält sie sich experimentell, wird der Kritiker zum Autor in der zweiten Potenz. Wo sich Filmkultur entwickeln konnte, in Frankreich zum Beispiel, gibt es daher auch fließende Übergänge zwischen kritischer und produktiver Tätigkeit. Die ersten Filme der «nouvelle vague», Ende der fünfziger Jahre, wurden von den Kritikern der «Cahiers de cinéma» gemacht, von Godard, Truffaut, Chabrol und anderen.

## Montage

Es geht mir jedoch nicht um solche Übergänge – so wünschenswert sie im Interesse der Filmkultur sein mögen –, und es geht mir auch nicht um den Gedanken, dass die experimentelle Tätigkeit des Filmkritikers genau genommen am Schneidetisch stattfinden müsste. In der Praxis des Kulturbetriebs besteht dazu selten Gelegenheit. Der Kritiker ist in der Regel an seinen Schreibtisch gebannt, und seine ganzen libidinösen Energien haben sich auf seine Schreibmaschine zu konzentrieren. Man erwartet von ihm Texte. Ich behaupte nun aber, dass in seine Texte *Kritik als experimenteller*

*Umgang mit dem Werk, das Behandeln, Weiterbilden und Ummontieren* des Werkes gedanklich einfließen müssen. «Montage, mon beau souci» hat Godard die Arbeit des Filmregisseurs genannt. Montage, meine schöne Sorge. Die Lust an der Montage und die Sorge um die Montage müssen zum Stimulans meiner kritischen Auseinandersetzung mit dem Montageprodukt werden, das jeder Film darstellt. Montage ist dabei nur ein Beispiel, sie steht als Teil für das Ganze. Ich muss, nehme ich das Metier des Kritikers ernst, mir die gleichen Sorgen machen und die gleichen Freuden und Leiden erleben können wie der Regisseur; ich muss mich in seine Gedanken hineinversetzen und sie, wenn notwendig, weiterdenken, wo er sie nicht zu Ende gedacht hat. Der Kritiker ist der Autor in zweiter Potenz – diesen Anspruch muss er an sich stellen. Das ist das genaue Gegenteil von arroganter Besserwisserie. Aber: *er ist ein Autor! Er ist Produzent.* Auch der Kritiker ist produktiv – und die Unterscheidung zwischen kritischer und produktiver Tätigkeit, die ich eben selbst noch gemacht habe, ist genaugenommen nicht haltbar; sie ist schon in der Wortwahl eine Konzession an die Arbeitsteilungen im Kulturbetrieb.

Friedrich Schlegel verlangte eine Literaturkritik, «die selbst produzierend wäre, wenigstens indirekt durch Lenkung, Anordnung, Erregung». Er geht noch weiter und fordert von der Kritik, sie sei «ein Organon der Literatur» – sie solle nicht nur das Vorhandene, Vollendete und schon Verblühte kommentieren, sondern «Organon einer noch zu vollendenden, zu bildenden, ja anzufangenden Literatur» sein. Die Sprache – von 1804 – ist altmodisch, aber was sie formuliert, höchst aktuell und ein Desiderat der Gegenwart. Heute geht es um die Errettung der Filmkritik als «Organon» einer Filmkultur – oder vielmehr einer noch unentwickelten *Kultur der Wahrnehmung*. In aller Regel ist die gegenwärtige Filmkritik daran jedoch gewerbsmäßig desinteressiert; sie beschränkt sich darauf, das Vorhandene zu kommentieren.

## Medienbetrieb

Ich will den kurzen Rückblick auf den Kritikbegriff der Romantik hier auf sich beruhen lassen. Aber ich glaube, dass er uns Kategorien in die Hand gibt, die die Arbeit des Kritikers vor dem Absturz in die Beliebigkeit bewahren und dem Kritiker selbst ein Verantwortungsbewusstsein auferlegen, das im Kultur- und Medienbetrieb eher verlorenzugehen droht. Ein solches Verantwortungsbewusstsein schützt den Kritiker bis zu einem gewissen Grade vor den Verführungen des Feuilletons. Das Feuilleton der Tageszeitungen – das Gleiche gilt für die Kultursendungen in Rundfunk und Fernsehen – ist eine unablässig rotierende Mischmaschine, deren Produktion dem Gesetz der Aktualität unterworfen ist. Der Filmkritiker, der in aller Regel von diesen Medien zu leben gezwungen ist, steht einer irrationalen Realität gegenüber: er muss sich einstellen auf Filme, die den Charakter von Tagesereignissen haben, und indem er sie kritisiert, beschleunigt er ihre Konsumtion, das heisst ihre Verdrängung und tendenzielle Vernichtung. Das ist seine objektive Aufgabe: er ist ein Rädchen im Mechanismus einer Zirkulation, deren Gesetz darin besteht, dass ein kulturelles Tagesereignis dem anderen folgt und auf seine Konsumtion wartet, nur um für das nächste Tagesereignis Platz zu machen. Der Kritiker ist ein Agent dieser Zirkulation, ganz unabhängig davon, wie gründlich oder wie oberflächlich er schreibt – und ob er sich seiner Verantwortung bewusst ist oder nicht. Normalerweise aber verderben der Medienbetrieb und seine von der Aktualität diktierten Anforderungen die kritischen Kategorien, untergraben sie das Verantwortungsbewusstsein des Kritikers. Sie begünstigen die Tendenz, Texte zu produzieren, die keinen anderen Sinn mehr erkennen lassen als den ihrer Vermarktung – und der Vermarktung der Kulturprodukte, die sie zu beschreiben oder gar zu kritisieren vorgeben. Der Medienbetrieb ruiniert das *Selbstbewusstsein* des Kritikers. Verständlicherweise setzt sich der Kritiker zur Wehr, er sucht sein Selbstbewusstsein

Der Medienbetrieb hat die Tendenz, das Selbstbewusstsein des Kritikers zu unterminieren – der Kritiker soll auf seine Rolle als Agent, als Handlanger der Zirkulation von Kulturprodukten festgelegt werden.

wiederherzustellen und stürzt Hals über Kopf in einen grenzenlosen Subjektivismus. Aber damit erhöht er allenfalls seinen Marktwert – er bleibt ein Gefangener der Marktkategorien.

### **Kundendienst**

Im Medienbetrieb verkommt Kritik zu *Kundendienst*, zu einer Service-Leistung. Viele Feuilleton-Redakteure, viele Kulturredakteure in den Rundfunk- und Fernsehanstalten betonen nachdrücklich den Service-Charakter der Filmkritik: der Rezipient wünsche eine Kurzinformation über den Film, und am Ende wolle er eine klare Handlungsanweisung: hineingehen oder nicht? Ich werde häufig als Filmkritiker ins Studio einer Rundfunkanstalt gebeten – meist handelt es sich um die üblichen Magazinsendungen; zwischen zwei Popmusiknummern hat man zwei oder drei Minuten Gelegenheit, etwas über einen Film zu sagen. Es hängt von mir ab, ob in diesen zwei bis drei Minuten eine Kritik entsteht oder nicht. Es hängt von mir ab, aber der Studioredakteur macht mir das Leben ziemlich schwer. Der Studioredakteur hat eine berufsmässige Schwäche für das lockere, muntere Live-Gespräch vor dem Mikrophon: er befürchtet, der Hörer werde sofort abschalten, sobald ihm ein zusammenhängender Satz zugemutet werde. Das Live-Gespräch ist im besten Fall small talk, im Regelfall nichtssagen-des Geschwätz. Der Studioredakteur hat den Film nicht gesehen, ich muss mich auf seine Fragen einstellen, und ich muss mich darauf gefasst machen, dass seine Fragen mit dem Film nichts zu tun haben. Dem kann ich vorzubeugen versuchen, indem ich den Fragen ausweiche oder sie einfach nicht zur Kenntnis nehme. Ich habe ein Konzept im Kopf, ich habe Stichworte auf dem Papier, vielleicht sogar ein Manuskript, das ich gegen die Diktatur des small talk durchzusetzen versuche. Aber selbst wenn mir das gelingt, muss ich damit rechnen, dass mir der Redakteur mitten im Satz das Wort abschneidet, weil die zweieinhalb Minuten um sind und die nächste Popmu-

sik wartet. Und fast immer will er am Ende von mir erfahren: soll nun der Hörer in den Film hineingehen oder nicht? Der Medienangestellte stellt seine Fragen immer als Anwalt, als Stellvertreter des Hörers oder des Zuschauers. Und weil er den Hörer oder den Zuschauer für dumm hält, will er ihm keine Filmkritik zumuten, die wirklich den Namen verdient. Am Verfall der Rundfunkkultur ist deutlich abzulesen, was es heisst und welche Folgen es hat, wenn sich der Kulturbetrieb als Dienstleistungsbetrieb versteht.

### **Kritik als Experiment**

Der Filmkritiker, der seine Arbeit als Experiment an filmischen Kontexten begreift, bezieht eine einigermaßen standfeste Position, um sich gegen die Zumutungen des kulturellen Dienstleistungsbetriebs zu wehren. Wer experimentiert, will ja – wie der Begriff sagt – etwas erfahren: über die vielfältigen Aspekte des Gegenstands, den er untersucht; über die Wirklichkeit, auf die sich der ästhetische Gegenstand in irgendeiner Weise bezieht – und auch über sich selbst, denn als Kritiker ist er Teil des Experiments; er befindet sich in einem Kräfte-dreieck, das vom *Gegenstand*, dem filmischen Kontext, der darin abgebildeten *Realität* und seiner *Subjektivität*, seiner kritischen und experimentierenden Intelligenz gebildet wird. Natürlich wendet sich Filmkritik – wie der Film selbst – an einen Rezipienten, und selbstverständlich ist der Filmkritiker seinem Rezipienten, dem Leser, gegenüber verpflichtet. Aber diese Verpflichtung löst er am überzeugendsten ein, wenn er sich dem Film gegenüber als seriöser kritischer Produzent, als experimenteller Geist, als Autor in der zweiten Potenz verhält. Mit anderen Worten: er weckt die Reflexion des Lesers, wenn es ihm gelingt, mit seiner kritischen Arbeit die *Reflexion des Films* wachzurufen und in Bewegung zu setzen, den Film zum Bewusstsein und zur Erkenntnis seiner selbst zu bringen – um noch einmal die Worte von Benjamin zu zitie-

ren. Die besten Arbeiten, die Siegfried Kracauer etwa um 1930 für die «Frankfurter Zeitung» geschrieben hat (etwa über die Filme René Clairs oder Jean Vigos) sind noch heute Belegstücke für Filmkritik als Experiment an filmischen Kontexten. Das gilt auch für viele Texte André Bazins, etwa seine Arbeit über den amerikanischen Western, und es gilt für Frieda Grafes Essay über Fritz Lang in der Film-Reihe des Hanser Verlags – um nur diese ganz wenigen Beispiele zu nennen.

### **Subjektivität oder Subjektivismus**

In dem von mir beschriebenen Kräfte-dreieck stellt die Subjektivität des Kritikers ein ganz wesentliches Potential dar. Da er an sich selbst hohe Anforderungen stellt, ist sein Selbstbewusstsein sozusagen eine produktive Energie und eine Voraussetzung für seine Arbeit. Sein Selbstbewusstsein, die Behauptung seiner Subjektivität, bewahrt ihn gerade vor dem Abgleiten in subjektivistische Willkür und voluntaristische Beliebigkeit. Ich habe schon angedeutet, dass der Medienbetrieb die Tendenz hat, das Selbstbewusstsein des Kritikers zu unterminieren – der Kritiker soll auf seine Rolle als Agent, als Handlanger der Zirkulation von Kulturprodukten festgelegt werden. Er wehrt sich dagegen häufig durch eine forcierte Betonung seines kritischen Ichs, durch eine Verabsolutierung seiner Autoren-Persönlichkeit – mit der Folge, dass der kritische und experimentelle Umgang mit dem Gegenstand vernachlässigt wird und zum Instrument der Selbstdarstellung des Kritikers verkommt. Der Medienbetrieb dankt es diesen Autoren, indem er ihnen das verpasst, was im neudeutschen Sprachgebrauch ein «Image» oder «Profil» genannt wird. Mit einem solchen Image ausgestattet, eignet sich der nunmehr exponierte und in der Regel gutbezahlte Kritiker vorzüglich als Agent der Vermarktungsmaschine – als Handlanger, der sich selbst nicht mehr eingesteht, dass der kommerzielle Einfluss, den er

möglicherweise ausübt, gar nicht auf seine kritische Tätigkeit, sondern auf seine gesellschaftliche Rolle zurückzuführen ist. Dieser Kritikertypus ist in der heutigen Literatur- und Kunstkritik besonders ausgeprägt – besonders dort, wo es um die Durchsetzung oder Behinderung der jeweils neusten Avantgardeströmungen in der bildenden Kunst, also meist auch um Kapitalanlagen geht. Aber auch in der Filmkritik sind subjektivistische Tendenzen dieser Art festzustellen – es gab sie eine zeitlang manifest und gibt sie auch heute immer mal wieder in Publikationen wie «Der Spiegel» und «Die Zeit». Ihre Rolle scheint mir im deutschsprachigen Kulturbetrieb jedoch eher sekundär; sie ist keineswegs zu vergleichen mit dem schon beschriebenen Einfluss, den einige Kritiker-Stars in den USA ausüben, die ihre Texte in Auszügen am Nachthimmel von Manhattan wiederfinden. Die Marktsituation bei uns ist eine andere; sie relativiert den Stellenwert von Filmkritik allgemein ganz erheblich – sie ist relativ marginal im Vergleich zur Bedeutung, die Literaturkritik für den Buchmarkt oder Kunstkritik für den Kunstmarkt besitzt.

### **Gesellschaftskritik**

Diese relative Bedeutungslosigkeit von Filmkritik scheint paradox insofern, als es sich beim Film wie bei den modernen audiovisuellen Medien zum überwiegenden Teil um Produkte einer Massenkultur handelt. Filmkritik ist daher niemals nur Filmkritik – immer artikuliert sie auch ein *Verhältnis zur Gesellschaft*, die diese Massenkultur hervorbringt. Über Filme schreibend, äussert sich der Kritiker auch über seine Gesellschaft – ob er sich dessen bewusst ist oder nicht. Siegfried Kracauer hat daraus gefolgert, dass ein Filmkritiker von Rang nur als Gesellschaftskritiker denkbar sei. In seinen allgemeinen Bestimmungen hat sein Text von 1932 über die «Aufgabe des Filmkritikers» noch heute unverändert Gültigkeit:

«Die Aufgabe des... Filmkritikers besteht... darin, 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 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 nottut, zu brechen.»

Der Filmkritiker ist also per definitionem Gesellschaftskritiker – er ist es auch dann, sozusagen mit seiner Person und seinem Schicksal im Kulturbetrieb, wenn er zu seiner Gesellschaft ein unbewusstes oder apologetisches Verhältnis einnimmt. Er kann seiner Rolle als Gesellschaftskritiker nicht entgehen. Er muss sie bejahen, und er sollte versuchen, sie mit Hilfe seines Instrumentariums zu einer offensiven Position auszubauen.

### **Detektivische Tätigkeit**

Steht diese Bestimmung im Widerspruch zur Beschreibung der kritischen Tätigkeit als einer experimentierenden, montierenden, produzierenden Tätigkeit? Ich glaube nicht, dass hier ein Widerspruch vorliegt. Kracauer fordert vom Filmkritiker, dass er gegenüber den Durchschnittsfilmen – heute würde man sagen: gegenüber der Massenproduktion – als *Detektiv* vorgehe: er soll verborgene soziale Absichten herausanalysieren und ans Tageslicht ziehen, er soll Verfälschungen und Verzerrungen aufdecken und versteckte Ideologien enthüllen. Diese detektivische Arbeit verhält sich zum ideologischen Produkt Film nicht anders als die experimentierende Arbeit gegenüber dem Film als ästhetischem Produkt: Hier wie dort geht es darum, den Film zur Reflexion und zum Bewusstsein seiner selbst zu bringen. Und selbstverständlich gilt auch für den sogenannten künstlerisch hoch-

wertigen Film, den «anspruchsvollen» Film, den Autoren-Film, dass er, in Kracauers Worten, «ein Gesellschaftsbild» setzt, Gesellschaft reflektiert und insoweit ein ideologisches Produkt darstellt. Er ist der experimentierenden wie auch der detektivischen Analyse zugänglich. Mehr noch: der experimentelle Umgang mit dem ästhetischen Material ist seiner Natur nach detektivisch, und der detektivische Blick auf die ideologischen Bedeutungen ist seiner Natur nach experimentell.

Ich glaube, dass in diesem Schnittpunkt von experimenteller und detektivischer Tätigkeit die *Subjektivität* des Kritikers und sein *gesellschaftliches Engagement* keinen Gegensatz mehr bilden, sondern sich gegenseitig durchdringen. In der Geschichte der Kritik hat es immer wieder Warnungen vor der Subjektivität des Kritikers gegeben – aus Furcht vor subjektivistischer Willkür hat man das Subjekt möglichst ganz ausschalten wollen. Zum Beispiel ist in Gero von Wilpert's «Sachwörterbuch der Literatur» – noch heute ein Standardwerk für Germanisten – unter dem Stichwort «Kritik» zu lesen: «Ungeachtet der eventuell eindringlichen und ansprechenden Form subjektiver Eindrucksweitergabe kann nur die objektive Kritik nach festen, gerechtfertigten Massstäben unter möglichst weitgehender Ausschaltung des eigenen Standpunktes wissenschaftlichen Wert beanspruchen.»

### **«Objektivität»**

Der Begriff der Wissenschaft wird hier zum Fetisch – und er wird zudem einseitig festgelegt auf «Objektivität». Ein objektives Urteil ist nicht möglich ohne das urteilende Subjekt – und es ist immer das Subjekt, das sich auf dem langen und schwierigen Weg zu einem objektiven Urteil befindet. Dabei nimmt es natürlich einen Standpunkt ein; möglicherweise verändert sich im Laufe des Prozesses sein Standpunkt, aber es verändern sich dabei auch die angeblich so «festen, gerechtfertigten Massstäbe», denen

Die Kritik des Publikums ist in der Regel drastischer und für das Schicksal des Films einschneidender als das Urteil der sogenannten Fachkritik. Für die Filmindustrie ist bekanntlich die Kritik der Massen massgeblich.

sich das kritische Subjekt nach Gero von Wilpert unterzuordnen hat. Ich behaupte im Gegenteil, dass jede ernsthafte kritische Tätigkeit auch eine *Kritik der Massstäbe* impliziert und an der Veränderung dieser Massstäbe mitwirkt. Die Massstäbe wurden ja nicht ein für allemal von einer unanfechtbaren Instanz erlassen, sondern sie haben sich im Laufe der kritischen Arbeit zahlloser kritischer Subjekte entwickelt und sind ein Produkt dieser kollektiven Arbeit – ein Produkt, das unablässiger Veränderung, ja sogar gelegentlich revolutionären Umstülpungen ausgesetzt ist.

### **Masstäbe**

Wäre dem nicht so, hätten sich nicht im Laufe der Filmgeschichte die Urteile über zahlreiche Filme, Regisseure, aber auch über ganze Filmgattungen und ästhetische Strömungen einschneidend verändert. Die kritische Bewertung des amerikanischen Western, des Gangsterfilms der dreissiger und vierziger Jahre, der Filme der sogenannten «schwarzen Serie», zahlreicher amerikanischer B-pictures, aber auch der Filme Hitchcocks ist heute eine ganz andere als zum Zeitpunkt ihrer Entstehung. Die Bewertungen haben sich verändert, weil Generationen kritischer Subjekte experimentell und detektivisch an diesen Filmen gearbeitet, verborgene Aspekte freigelegt und verdeckte Zusammenhänge aufgedeckt haben. Sie haben damit zugleich an der Veränderung der Massstäbe gearbeitet. Die Massstäbe sind im Fluss – sie müssen es sein, weil sich die gesellschaftlichen Bedingungen verändern, unter denen Filme produziert, gesehen und kritisch bewertet werden. In dem Masse, wie die gesellschaftliche Situation die Gestalt der Filme beeinflusst, nimmt sie auch Einfluss auf unsere Erwartungshaltungen und Wahrnehmungsweisen. Der Kritiker ist ja nicht nur Subjekt – er ist auch Objekt im Hinblick auf die gesamtgesellschaftlichen Verhältnisse, die sein Denken, seine Wahrnehmung, seine ganze Existenz mitformen.

### **Massenkritik**

Noch einmal sei hier daran erinnert, dass der Film, das Kino als Institution der Massenkultur, das kritische Bewusstsein vor besondere Probleme stellt und sein Produkt, die Kritik, oft einem tragikomischen Schicksal überantwortet. Denn neben dem einzelnen Kritiker-Subjekt ist es ja vor allem das *Massenpublikum*, das mit dem Kino, mit einzelnen Filmen Umgang hat und seine Kritik fällt. Die Kritik des Massenpublikums – die sich nur selten verbal äussert und sich nie um angeblich «feste, gerechtfertigte Massstäbe» kümmert – ist in der Regel drastischer und für das Schicksal des Films einschneidender als das Urteil der sogenannten Fachkritik. Für die Filmindustrie ist bekanntlich die Kritik der Massen und nicht die Kritik der Kritiker massgeblich. Und sehr oft kritisieren die Massen ganz anders als der Kritiker, ja sogar diametral entgegengesetzt.

Wie zieht sich der Filmkritiker da aus der Affäre? Er kann es sich einfach machen und das Publikum für notorisch dumm erklären – dann wird er in jedem Publikumserfolg eine Bestätigung seiner negativen Bewertung – und in jedem Misserfolg eine Bestätigung seiner positiven Bewertung finden. Er kann es sich noch einfacher machen und dem Massengeschmack jeweils nach dem Munde reden. Dann dankt er allerdings als Kritiker ab und begnügt sich mit seiner Rolle als Angestellter der Industrie. Er kann sich, im Sinne Kracauers, als Gesellschaftskritiker betätigen und seine Mission darin sehen, die Ideologien eines Films zu enthüllen und den ideologischen Einfluss des Kinos, wo es notwendig ist, zu «brechen». Das ist nicht nur eine ehrenwerte, sondern auch eine notwendige Position – und ich hatte vorhin schon gesagt, dass sich jeder Filmkritiker nachdrücklich als Gesellschaftskritiker verstehen sollte. Das Problem ist nur, dass der Kritiker nicht selten die Neigung hat, diese Position zu verabsolutieren. Wer sich ausschliesslich als ideologiekritischer Detektiv im Dschungel des Kinos be-

tätigt, beharrt auf dem Vorurteil, dass die Massen notorisch dumm sind, dass ihr Urteil immer und notwendigerweise falsch ist und dass sie durch Aufklärung und Überzeugung zu einer besseren Erkenntnis geweckt werden müssen. Der Kritiker wird jedoch feststellen müssen, dass ihm eben diese Aufklärungsarbeit nicht gelingt. Er kann das darauf zurückführen, dass die Massen leider unbelehrbar sind – er kann aber auch sein kritisch-aufklärerisches Instrumentarium überprüfen. Er kann und sollte zum Beispiel darauf achten und genauer beobachten, wie und aus welchen Beweggründen, nach welchen Wahrnehmungsweisen und unter welchen emotionalen Bedingungen, das sogenannte Massenpublikum zu seinen Urteilen über Filme gelangt. Dann wird er wahrscheinlich zu dem Ergebnis kommen, dass das Publikum zwar keineswegs immer klüger, weitsichtiger und gebildeter urteilt als er – aber dass es nach anderen Kriterien, nach anderen Massstäben urteilt und dass diese Kriterien vielleicht mehr mit dem Film zu tun haben als seine eigenen. Der Ideologiekritiker, der sich daran macht, den ideologischen Einfluss der Filme von Steven Spielberg im Sinne Kracauers aufzuspüren und zu «brechen», wird ehrlicherweise feststellen müssen, dass sein Instrumentarium nicht geeignet ist, um diese Filme, ihre Struktur und ihre Wirkungsweise vollständig zu beschreiben. Wenn er sich jedoch damit auseinandersetzt, wie ein jugendliches Publikum diese Filme aufnimmt – wenn er darüberhinaus in der Lage ist, *die Empfindungen des jugendlichen Publikums in sich selbst aufzuspüren*, sie zu überprüfen und sich zu fragen, woher diese Empfindungen eigentlich kommen: dann wird er vielleicht in der Lage sein, Spielbergs Filme gründlicher zu analysieren und zu einem wirklich komplexen Urteil zu kommen.

### **Syndrom Kino**

Die Subjektivität des Kritikers ist also gar nicht hoch genug zu veranschlagen – vorausgesetzt, dass sie im-

stande ist, sich selbst zu prüfen, in Frage zu stellen, sich immer wieder in Beziehung zum Gegenstand zu setzen. Im Fall des Kinos ist der Gegenstand komplex – er umfasst nicht nur das einzelne Produkt, den Film, sondern auch die *kulturellen und gesellschaftlichen Bedingungen*, die ihn hervorgebracht haben und auf die er antwortet. Das experimentelle und detektivische Interesse des Kritikers, das sich auf den einzelnen Film konzentriert, sollte immer auch gleichzeitig dem Syndrom Kino gelten, dem «sozio-kulturellen» Zusammenhang, der nicht ohne seine Rezipienten, also ohne die angebliche Dummheit und die Intuition der Massen zu denken ist. Kracauers Essays zum Kino der Weimarer Republik, auch sein Buch «Von Caligari bis Hitler», können in diesem Sinne noch heute als Vorbilder angesehen werden – wenn man andererseits berücksichtigt, das vor allem im Caligari-Buch eine Art volksaufklärerische Mission und eine noch enge Konzeption der Ideologiekritik die Oberhand behalten haben.

## Ideologiekritik

Ideologiekritik hat die Tendenz, die Analyse eines Films im wesentlichen auf die Untersuchung seines *Inhalts* zu beschränken: auf die kritische Vivisektion seiner Handlung, der Handlungsträger als zeittypologischer Figuren und ihrer Motive. Anmerkungen zur Filmsprache, zu den Bauformen und ästhetischen Lösungen der Kinetographie bleiben im Rahmen der Ideologiekritik vielfach nur illustrativ; sie werden quasi als Ornament dem pädagogischen Exempel beigegeben. Einen Schritt weiter ging schon um 1930 der ungarische Filmpraktiker und -theoretiker Béla Balázs, der in seinem Buch «Der Geist des Films» forderte: «... man müsste die Geschichte der schlechten Literatur und der schlechten Kunst schreiben: die Geschichte der Banalitäten, der abgegriffenen Redensarten, der Klischees... eine Kunstgeschichte, die, ohne ästhetische *Wertung*, nur die sozialpsycholo-

gischen Ursachen der grossen Erfolge, der breitesten Popularität, der allgemeinen Angewohnheiten untersucht. Eine solche ideologische Analyse des Films ergäbe eine Kulturgeschichte unserer Zeit, eine Symptomatik der lebendigen Ideologien überhaupt.» Balázs sagt in diesem Zusammenhang auch: «Geschmack ist unbewusste Ideologie.» Das aber heisst nichts anderes, als dass der Kritiker, der die unbewussten Ideologien eines Films aufdecken will, sich auch sehr genau auf seine ästhetischen *Valeurs*, auf seine *spezifisch filmischen Qualitäten* einlassen muss. Der Geschmack ist eine ästhetische Kategorie; sinnliche Erfahrungen bilden seine Grundlage; die Emotionen und die Sehnsüchte der Menschen geben den Entscheidungen des Geschmacks eine erstaunliche Haltbarkeit. Der Begriff «Geschmack» hat heute etwas Altmodisches – wir würden heute, vorgeblich wissenschaftlicher, von «Publikumspräferenzen» sprechen und feststellen, dass sich diese Präferenzen in der Massenkultur auf bestimmte *Mythen und Mythologien* konzentrieren. In der Tat ist es möglich – und es wird auch immer wieder versucht –, die Geschichte des Kinos von Dracula bis Rambo, von GONE WITH THE WIND bis zur UNENDLICHEN GESCHICHTE als ein Panorama von Trivialmythen zu beschreiben. Dieses Interesse geht einen entscheidenden Schritt über die ideologiekritische Methode hinaus. Der Begriff des Alltags- oder Trivialmythos' impliziert Anschauung, die Sphäre sinnlicher Erfahrung – er verlangt, dass ich mich auf Bilder und Bildqualitäten einlasse und dass ich mich in die labyrinthische Struktur eines Films hineinbegebe, um die Schnittpunkte zwischen den Alltagserfahrungen der Menschen und ihren Wünschen und Sehnsüchten ausfindig zu machen.

## Marxismus

Ich selbst habe eine Zeitlang, wie viele andere auch, angenommen, dass der Filmkritiker sich nur mit einer geschlossenen und in sich lückenlosen

Gesellschaftstheorie bewaffnen müsse, um auch alle kulturellen und ästhetischen Phänomene, also auch Filme und ihre Bedeutungen, restlos erklären und für das Publikum ein für allemal einordnen zu können. Wir glaubten, einen solchen theoretischen Schlüssel im *Marxismus* gefunden zu haben, in der marxistischen Klassentheorie, in der Lehre vom gesellschaftlichen Überbau und in der materialistischen Zeichen- und Abbildtheorie. Diese linke, ich würde heute sagen: linksdogmatische Methode ist vor allem aus drei Gründen gescheitert. Erstens wurde die (Film)-Analyse vorgenommen, um etwas zu beweisen, was schon vorher dank der Stimmigkeit der Gesellschaftstheorie bewiesen war oder als bewiesen galt. Die Filme wurden lediglich als mechanische Abbilder unserer grundlegenden und allgemeinen Theorien über die Funktionsweise der Gesellschaft verstanden; eine wirkliche Neugier für Filme gab es nicht, oder sie war zumindest stark reduziert. Zweitens verhinderte gerade dieser Mangel an Neugier eine notwendige Genauigkeit der Analyse; er verhinderte die Wahrnehmung der widersprüchlichen Struktur von Kunstwerken wie auch den Produkten der Massenkultur. Die Prämisse, ohnehin im Besitz der Wahrheit über diese Gesellschaft zu sein, verleitet geradezu, über die konkreten Erscheinungs- und Ausdrucksformen der Gesellschaft schnell hinwegzugehen. Schliesslich musste die materialistische Methode in ihrer dogmatischen Form scheitern, weil sie dem Kritiker suggeriert, er könne sich als kritisches Subjekt ausschalten. Sie schreibt es ihm sogar vor. Scheinbar verzichtet der Kritiker auf seine Subjektivität; er verdinglicht sich selbst zum Vollzugsorgan eines Rituals, das er die objektive Analyse objektiver Verhältnisse nennt. Die materialistische Kritik scheint subjektlos. In Wirklichkeit war sie nichts anderes als Ausgeburt eines sehr radikalen *Subjektivismus* – denn vorangegangen war ja die sehr willkürliche und somit subjektivistische Entscheidung für ein geschlossenes Denksystem – und die subjektivistische Annahme, dass dieses Denksystem geeignet sei, alle

Es ist sinnvoll, dass sich ein Filmkritiker sich mit allen wichtigen ästhetischen Theorien auseinandersetzt – allerdings kann keine Theorie seine Erfahrung – und die Arbeit an seinen Erfahrungen – ersetzen.

Fragen zu beantworten und alle Probleme zu lösen.

Ich glaube, im Rückblick ist diese kritische Einschätzung auch in dieser Entscheidung notwendig – gerade weil ich auf der anderen Seite behauptete, dass das marxistische Denken wie kein anderes geeignet ist, uns die Augen für das Ganze der Gesellschaft zu öffnen. Es ist ein Erkenntnisinstrument, das, wie alle anderen Erkenntnisinstrumente auch, immer wieder überprüft werden muss – und das seine Schärfe gerade dann einbüsst, wenn ihm eine Unfehlbarkeit a priori zugeschrieben wird.

### **Semiotik**

Die scheinbare Subjektlosigkeit hat die materialistische Methode übrigens mit der Filmsemiotik gemeinsam, so wie sie von Christian Metz und Umberto Eco begründet wurde – von den zahllosen Epigonen ganz zu schweigen. An die Stelle des radikalen Gesellschaftsbezugs tritt in der Semiotik die radikale Selbstbewegung eines vorgeblich wissenschaftlichen Formalismus, der an den Film gar nicht herankommt, weil er sich selbst den Weg mit Klassifizierungsschemata und einer teilweise sinnentleerten, wenn auch hochkomplizierten Terminologie verstellt hat. Es ist sinnvoll, dass sich der Filmkritiker mit den Ursprüngen und Vorüberlegungen der Filmsemiotik beschäftigt – sie verschaffen ihm ein tieferes Verständnis für den *Zeichencharakter aller kulturellen Produkte* und dafür, dass jeder Film, wie anspruchslos er im übrigen sein mag, ein kompliziertes Zeichensystem darstellt. Es ist überhaupt sinnvoll, dass ein Filmkritiker sich mit allen wichtigen ästhetischen Theorien auseinandersetzt – allerdings sollte er von keiner erhoffen, dass sie ihm den allein richtigen Schlüssel zum Verständnis der Filme oder gar die einzig richtige Methode zu ihrer Analyse liefert. Keine Theorie kann seine Erfahrung – und die Arbeit an seinen Erfahrungen – ersetzen. Sehr wohl aber kann die Auseinandersetzung mit ein paar Seiten von Sigmund Freud oder, wie gesagt, die Lektüre eines Abschnitts von Marx

für seine Arbeit wichtiger sein als ein ganzes filmanalytisches Lehrbuch mit seiner subtilen Fachterminologie. Ein Filmkritiker sollte, was seine Interessen und seine Methodik betrifft, ein *konstruktiver Eklektizist* sein – also nach allen Seiten offen, nicht festgelegt auf ein Schema, doch in Kenntnis der vielen möglichen Methoden, sich Filmen anzunähern und kritisch-experimentell mit ihnen umzugehen. Sein Eklektizismus wird aber nie wahllos beliebig sein – auch die erfolgreichen Detektive im Detektivfilm müssen ja oft experimentieren und ihre Methode verändern, ohne ihre Prinzipien preiszugeben.

### **Werkstatt**

Ich werde also dieses Referat nicht mit dem Plädoyer für eine bestimmte filmkritische Methode abschliessen – der Methodenstreit sollte den Fachseminaren überlassen bleiben. Stattdessen möchte ich einfach über ein paar Erfahrungen und Einsichten aus meiner Arbeit in den letzten Wochen berichten – Momentaufnahmen aus der Werkstatt eines Filmkritikers, wenn Sie so wollen; Einzelheiten, die vielleicht doch einen Zusammenhang haben und, wenn ich Glück habe, das bisher Gesagte beleuchten und ein bisschen anschaulich machen zu können.

### **Kino-Angst**

Vor kurzem sprach ich mit einem guten Bekannten, von dem ich weiss, dass er sich mit Filmen nicht beschäftigt und zum Kino kein Verhältnis hat – in der Tat eröffnete er mir auch, dass er nicht ins Kino gehe, Filme seien seiner Meinung nach ein gewalttätiges Medium; er fühle sich von ihnen überfordert. Ich wunderte mich, denn mein Bekannter ist nun alles andere als ein Apostel der Gewaltfreiheit oder das, was man heute einen «Softie» nennt; als Naturwissenschaftler verfügt er über eine recht handfeste Weltanschauung, zudem hat er sich gegen ein repressives Regime wehren müssen und hat heute in der Bundesrepublik um seine Existenz zu kämpfen. Ich nannte ihm den Titel eines Buches,

das schon auf meinem Schreibtisch lag, das ich zu diesem Zeitpunkt aber noch nicht gelesen hatte: Paul Virilios Untersuchung «Krieg und Kino – Logistik der Wahrnehmung».

Gleichzeitig fiel mir ein, dass ich selbst vor etlichen Jahren in einem Aufsatz für einen Sammelband die These aufgestellt hatte, die *Gewalt* sei dem Medium Film wesenhaft eigentümlich. Als Beleg hatte ich die Reaktion des Kinopublikums auf die ersten Grossaufnahmen des menschlichen Gesichts angeführt und geschrieben: «Die Menschen erschrecken, weil sie abgeschnittene Köpfe zu sehen meinten. Die Präsentationsform des Kinos, seine Realitätsnähe und seine Suggestivkraft bergen ein gewalttätiges Element; sein Illusionsanspruch ist so totalitär wie intensiv und zielt auf den Schock, auf die aggressive Überraschung des Zuschauers.»

### **«Spione»**

Als ich das Gespräch mit meinem Bekannten führte, arbeitete ich gerade an einem grösseren Beitrag über Fritz Lang; ich befasste mich mit seinen frühen Filmen aus den zwanziger Jahren, mit den MABUSE-Filmen, METROPOLIS, den NIBELUNGEN und dem weniger bekannten, merkwürdigen Film SPIONE von 1927. Dieser Stummfilm SPIONE ist bis heute von einer schwer ergründbaren Suggestivkraft. Man kann versuchen, seine Aufmerksamkeit auf die sich überstürzende Handlung dieses Agententhillers zu konzentrieren, eine Handlungslogik zu suchen – aber man wird diesen Versuch bald aufgeben. Dieser Film gehorcht einer anderen Logik als der der filmischen Erzählung. Seine Logik ist die der filmischen Erzählweise. Ich machte die Entdeckung, dass dieser Film wie eine Maschine funktioniert. Ich stiess auf das Phänomen der sogenannten «neuen Sachlichkeit», jener Kunst- und Stilauffassung des Industriezeitalters, die sich in den zwanziger Jahren durchzusetzen beginnt. Und ich stellte fest, dass die «neue Sachlichkeit» zu jener Zeit nicht nur die Architektur, die Malerei und das

Kunstgewerbe, sondern auch die Filmsprache verändert hatte, die Bauformen und die innere Struktur der Filme. Natürlich nicht aller Filme, sondern ganz bestimmter Filme, die offenbar mit seismographischer Genauigkeit auf die Veränderungen der Zeit reagierten. Und beim Quellenstudium stiess ich auf eine zeitgenössische Kritik der SPIONE in einer Filmzeitschrift von 1928, die mich stark beeindruckte. Dieser Kritiker hat die Besonderheit dieses Films nicht nur geahnt, sondern auch sehr genau beschreiben können, wie die Erzählweise, die Montagetechnik in den SPIONEN funktioniert. Und er hat dies mit Worten beschrieben, die nicht nur dem Film angemessen sind, sondern zugleich die epochalen Veränderungen unserer Wahrnehmungsweisen reflektieren.

### Fabrik

Er schreibt, die vielen kleinen Episoden dieses Films seien «exakt ineinandergreifende Räder eines überkomplizierten Handlungswerkes... Es ist wie in einer ultramodernen Fabrik, durch die ein hastig laufendes Band der Handlung rollt und am Rande des Bandes einzelne Bildabschnitte wie mechanisierte Arbeiter stehen, um einen raschen Handgriff zu tun. Rasch, ohne sich um Zusammenhänge zu kümmern, ohne über Motive und Zweckmässigkeit des Ganzen nachdenken zu können oder zu wollen». Die Leistung dieses Kritikers besteht darin, entdeckt zu haben, dass bei diesem Film nicht so sehr die Vorgänge selbst entscheidend sind. Die Frage, was passiert hier eigentlich, ist weniger von Bedeutung, als die Frage, wie passiert es. Und die Entdeckung lautet: dieser Film funktioniert wie die komplizierte *Maschinerie einer ultramodernen Fabrik*. Die Handlung hat alle Eigenschaften eines auf hohen Touren laufenden Flussbandes. Und die Handlungsabschnitte, die Sequenzen und Bilder verhalten sich wie Arbeiter, die so weitgehend mechanisiert sind, dass sie für die grossen Strukturen, für den Zusammenhang des Ganzen gar keinen Blick und gar

keinen Gedanken haben. Ich behaupte, dieser Kritiker hat sehr viel von dem vorweggenommen, was später in den strukturalistischen Fachdebatten zum Teil präzisiert, zum Teil aber auch wieder zerredet wurde. Vor allem aber hat er eine kongeniale, nicht-fachspezifische Sprache für seine Entdeckung gefunden. Und er hat sich dem Film gegenüber experimentell und als Detektiv verhalten, seine verborgenen Gesetze aufgespürt, sich in seine Strukturen hineingedacht und sie weitergedacht.

### Krieg

Mir ist hier auch mein Bekannter mit seiner Kino-Angst wieder eingefallen – einer Kino-Angst, die ja intuitiv etwas von der Gewaltsamkeit des Mediums spürt und somit einen Teil seines Wesens erfasst. Erst nach Beendigung meiner Arbeit über Fritz Lang las ich dann Paul Virilios Buch «Krieg und Kino» – und stellte nun fest, dass das Problem *Kino und Gewalt*, auch die geheime Beziehung zwischen *Kino und Maschine*, Kino und Technik noch ganz andere Aspekte hat. Virilio behauptet, unsere gesamte audiovisuelle Wahrnehmungskultur sei mit einem Schlachtfeld zu vergleichen – und die Entwicklung des Kinos, die Geschichte des Sehens seit den Anfängen des Kinos, sei auf das engste mit der technischen Entwicklung von den automatischen Schnellfeuerwaffen bis zu den strategischen Interkontinentalraketen und Laserstrahlen der Gegenwart verknüpft.

Wahrscheinlich kann man sehr viel gegen einzelne Aspekte und Beispiele in Virilios Argumentation einwenden, vor allem auch gegen seine assoziative Beweisführung. Die Untersuchung des filmischen Sehens als Form der Militarisierung unserer Wahrnehmung steht im einzelnen noch aus. Gleichwohl sind Virilios Thesen für jeden Filmkritiker eine Provokation – und eine notwendige Aufforderung, das experimentelle Denken auf den gesamten Horizont unserer gefährdeten Kultur auszuweiten. So wie der Kritiker der zwanziger Jahre sein Augenmerk

auf die Mechanisierungsprozesse in der grossen Industrie gerichtet und deren Gesetzmässigkeit in den Wahrnehmungsstrukturen eines Films aufgedeckt hat – so stellt Virilio unsere Medienwirklichkeit in den grösseren Zusammenhang der Epoche, in den Zusammenhang einer offenbar unaufhaltsamen, rasenden Militarisierung unserer Welt, aber auch unseres Bewusstseins, unserer Verkehrsformen und unserer Emotionen.

### Unsichtbare Wirklichkeit

Zweifellos sind die Filmkritiker, für sich allein genommen, machtlos gegenüber Entwicklungen, die nicht in den Filmen und im Kino ihren Ursprung haben, sondern in den gigantischen militärisch-industriellen Komplexen der Gegenwart. Aber sie können immerhin notieren und so genau wie möglich festhalten, was in dieser Welt passiert und welche Veränderungen vor sich gehen. Sie werden dabei auf ein ebenso schwindelerregendes wie alarmierendes Phänomen stossen – auf die Tatsache nämlich, dass sich unser Bilder- und Zeichenuniversum dank der audiovisuellen Medien explosiv ausweitete und unser Alltag von immer mehr Bildzeichen dominiert wird, während *Wirklichkeit immer unsichtbarer wird*. Virilio weist darauf hin, dass mit den elektronischen Mischsystemen, die den modernen Krieg steuern, der Krieg als Erscheinung den Augen der Welt entschwindet. Ein globaler Atomkrieg wird unsichtbar sein, auch wenn er uns alle vernichten wird. Das Reaktorunglück von Tschernobyl und die Fernsehberichterstattung darüber haben gezeigt, dass auch die wirklichen Katastrophen, die Katastrophen der Zukunft den Augen der Welt immer mehr entschwinden – nicht nur den Augen, sondern auch den anderen Sinnesorganen. Das fortschreitende Unsichtbarwerden der Wirklichkeit wird sich auswirken auf unsere Bilder, unsere Wahrnehmung, unser Bewusstsein. Wir können nicht viel mehr, als diese Prozesse beschreiben und ihre Folgen benennen – aber dies sollten wir auch tun. ■