

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 37 (1995)
Heft: 202

Artikel: Spurenlese einer Geschichte der Filmkritik in der deutschen Schweiz
Autor: Schlappner, Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866655>

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: 14.01.2026

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

Spurenlese zu einer Geschichte der Filmkritik in der Schweiz



Spurenlese zu einer Geschichte der Filmkritik in der deutschen Schweiz

gentag für zwei Stunden bei Laune halten möchte.

Das genügte nicht. Der Gymnasiast wusste es, verspürte das Bedürfnis nach gründlicherer Information, als sie in der Publikumszeitschrift, die es auch gab, mundgerecht gemacht wurde. Er suchte nach den Auskünften, die es ihm erlauben würden, die ästhetische Erfahrung, die der Film ihm bot, benennen, mit ihr gedanklich und emotionell vertieft umgehen zu können.

Solothurn, Residenzstadt des Bistums Basel und, wiewohl der Jura seine Berggrücken dazwischen wölbt, mit der Stadt am Rhein in die Nordwestecke des Landes vereinigt, wandte – damals zumindest ohne das Gefühl, anderswo etwas verpassen zu müssen – seine kulturelle Aufmerksamkeit mit Vorliebe

Vom mährlichen Werden eines Filmkritikers

Der Gymnasiast, aufgewachsen in der Kleinstadt am unteren Lauf der Solothurner Aare, in den mittleren dreißiger Jahren an der Kantonsschule des Hauptortes zur Maturität herangezogen, war ein häufiger Kinogänger, ein früh schon vom Film leidenschaftlich Ergriffener. Doch war er Leser von Filmkritiken? Die gab es natürlich in den Lokalblättern der einen wie der anderen kleinen Stadt. Kinotheater gab es da wie dort immerhin einige. Gewiss, die Rezensionen hatten ihre Leser. Wer denn wollte, bevor er die Eintrittskarte löste, nicht spurenweise wenigstens orientiert sein. Da reichte denn die Nacherzählung des Inhalts aus.

über den Passwang und den Oberen Hauenstein der humanistischen Tradition Basels zu. Dort offensichtlich siegte eine Elite, die sich von den Verächtern des Kinos fernhielt.

«Le Bon Film», im Jahr 1931 gegründet von Georg Schmidt (1896–1962), dem späteren Direktor des Kunstmuseums Basel, war der älteste Filmklub des Landes zwar nicht – in Genf bestand ein Filmklub bereits seit 1928, und auch in Zürich gab es, dem Publikum beratend zur Seite stehend, seit 1930 das «Filmstudio» – dem dann die «Filmgilde» nachfolgte – eine Vereinigung von Liebhabern, die für einmal das Kino nicht pädagogisch regeln wollten, denen vielmehr die künstlerische Qualität am Herzen lag. Während der einen Saison, die es mit Beginn im Januar 1933 existierte, bekam vom «Filmstudio» Unterstützung auch das «Groupeau cinématographique Franco-Suisse» – gegründet von dem Musiker und späteren Filmproduzenten Adolf Forter –, das ein regelrechtes Klubprogramm einrichtete und dem es auch gelang, berühmte Regisseure und Filmautoren zu Referaten einzuladen. Doch davon erfuhr der Gymnasiast aus Solothurn erst im historischen Rückblick. Unmittelbar in seinem Bewusstsein gegenwärtig indessen wurden die Aktivitäten von Basels «Le Bon Film», in Teilen freilich auch nur, bei seinem zuweilen fast täglichen Kinogang in Solothurn. Ein unruhiges Gewissen des Gymnasiasten gab es bei dieser Häufigkeit des Kinobesuches nicht, hatten doch die Sprachlehrer am Gymnasium dazu geraten, den Film als Lehrgang für die Einübung von Klang und Gebäuden der fremden Sprachen zu nutzen.

Durch die Basler «Nationalzeitung» instruiert, wurde «Le Bon Film» in den noch knappen Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg zur Quelle der Information, der Belehrung und der Inspiration; das nicht so sehr mit seinen Veranstaltungen, die zu besuchen die Gelegenheit sich nicht einstellte, selbst, so doch dank den Berichterstattungen darüber. Was Film ist, worin seine mediale Autonomie besteht, dass es also eine Ästhetik des Films gibt, dass hinter dem Machen von Filmen Theorien einer neuen Kunst wirksam sind, und die Technik, die diesem Machen dient, das erstmals genauer erfahren zu haben, hat der Gymnasiast jenem im Jahr 1938 erschienenen «Handbuch des Kinos» zu danken, dessen Verfasser, Richard Plaut, dem Vergessen entrissen werden müsste.

Bei Richard Plaut begegnete der Gymnasiast, der schliesslich Grundlagen für seine spätere Tätigkeit als Filmkritiker brauchte, zum ersten Mal der «Filmkunde». Auf dem lebenslangen Berufsweg hat denn auch die Lektüre dessen, was man als filmwissenschaftliche Literatur bezeichnet, diese Tätigkeit begleitet: Werke der Filmtheorien, von wem immer sie vorgelegt wurden, ob von Anthropologen, Philosophen, Psychologen, Soziologen, später von Linguisten, Schriften, in denen schöpferische Menschen sich mit der Ästhetik des Films, ihres Films auseinandersetzen; Darstellungen der Filmgeschichte, gegliedert nach Ländern, nach Epochen, nach Autoren; Dramaturgen, die aus der Praxis hervorgegangen sind, und natürlich selbstbiographische Erinnerungen von Künstlern, die ihren Weg zu den Einsichten in ihre Kunst beschreiben. Bei all dieser Lektüre – ohne die Filmkritik im Leeren pendelt – unabdingbar bleibt aber die Liebe zum Film.

■ Die Solothurner Filmage, von Stefan Portmann und der Filmgilde der zum Filmbewusstsein erwachten kleinen Stadt ins Leben gerufen, haben den Filmkritiker, der als Gymnasiast hier einst die Spur in seinen künftigen Beruf aufgenommen hatte, in seine Vaterstadt zurückgeholt, als Präsidenten (ganze zwölf Jahre lang) der Schweizerischen Gesellschaft Solothurner Filmage. Forum des damals so genannten Jungen Schweizer Films, forderte dieses Amt Vermittlung. Dass sich im Spielfilm sowohl wie im Dokumentarfilm, sie beide von den Machern aufgefasst als Mittel der Analyse von gesellschaftlicher Wirklichkeit, die Thematik seit dem Alten Schweizer Film gründlich verändert hatte, richtete sich in den Köpfen der auf Ruhe und Ordnung bedachten Bürger, Politiker und Behörden nur allmählich ein. Sie begriffen schwer, dass mit Steuergeldern fördern nicht bedeutet, es dürfe der Widerspruch zu dem, was sie, die einen, gerne bestätigt sehen möchten, von den anderen nicht, offensichtlich, polemisch gar gepflegt werden. Diesem zustimmend, war dennoch nicht gemeint, der Film sei zum Spaten geeignet, mit dem man samt Wurzeln das Buschwerk der gesellschaftlichen Zustände ausstechen könne.

Neue Zürcher Zeitung
und schweizerisches Handelsblatt.

Am 107. Erstes Morgenblatt.
Der Jüdische Zeitung 104. Jahrgang.
Freitag, 18. April 1918.

Die Anfang Kinematographisches, dann Film

«Kinematographisches» lautete in der «Neuen Zürcher Zeitung» die Überschrift über der Rubrik, in welcher über das Kino, diese Neugkeit, und den Film, diese erregende Erlebniskunst, berichtet wurde. Übereinstimmend oder mit ähnlichem Wortlaut setzten andere Tageszeitungen den nämlichen Titel über ihre Berichterstattung. Die Überschrift bot sich als ganz selbstverständliche, hiess doch das Gerät der Brüder Lumière, das photographisch die Bewegungen von Menschen, Tieren und Maschinen aufzubewahren und die Bilder davon auf eine weisse Leinwand werfen konnte, der Kinematograph, und als Kinematographie wurde die lebende Photographie, dieses technische Wunder, beschrieben.

Am 28. Dezember 1895 hatte im Grand Café am Boulevard des Capucines zu Paris die erste öffentliche Filmvorführung stattgefunden. Lange dauerte es nicht, bis auch die Zürcher mit dem Kinematographen, über dessen Faszination aus Paris berichtet worden war, bekannt wurden. Was die neue Erfindung an Erlebnissen des Schauens und des Fühlens bereit hielt, erfuhren sie bereits früh im Jahr 1896, dank einer Vorführung der Wundermaschine aus Frankreich im Pavillon der damaligen Tonhalle (auf dem heutigen Sechseläuten-Platz). Gastspiele des Lumière-Kinematographen, wie das Gerät von den zuständigen Behörden verurkundet wurde, fanden dann ab 1897 regelmässig statt, da und dort in den volkstümlichen Quartieren der Stadt, zentral dann wiederum – erstmals am 18. Februar – im Tonhalle-Pavillon.

Einen Kinematographen baute Jean Speck, der Pionier des bald sesshaft werdenden Kinos in Zürich, im Jahr 1900 in seinem «Schaukabinett» am Predigerplatz ein. Das erste Kino öffnete schliesslich seine Tore am Waisenhausplatz, Jean Specks «Kinematographen-Theater» mit laufenden Tagesvorstellungen. Bis zum Jahr 1913 waren es zwölf Kinos, die dem Publikum wechselnde Programme anboten.

In den Tageszeitungen wurden zu dieser frühen Zeit des Kinos Filme nur vereinzelt besprochen. Es waren das fast ausschliesslich Filme, die zuerst in Sondervorstellungen der Presse vorgeführt wurden. Filme also, die entweder durch ihre Länge oder den literarischen Anspruch, den sie erhoben oder zu erheben schienen, einer besonderen Beachtung als wert befunden wurden. Das war in Zürich seit 1920 der Fall. Da

die Programme, bevor der lange dramatische Spielfilm aufkam und das bisherige Angebot in den Kinos verdrängte, aus bunten Folgen von Kurzfilmen bestanden – szenische Spiele, Beobachtung von Natur und Landschaft, von Menschen und von Tieren, knappe Melodramen, geraffte Humoresken – und da diese Programme sich zudem anschickten, mit der Zunahme der Spielsäle unüberblickbar zu werden, erschienen in den Zeitungen Zürichs – wie anderswo – vor allem Sammelbesprechungen, wöchentlich, jedenfalls fast regelmässig. Diese Besprechungen waren vor allem Spiegelungen der Schaulust, die das Kino ausreizte: Sie waren, so es ästhetisch hochkam, Ausdruck der seelischen Ergriffenheit, die sich beim Kinoerlebnis einstellen mochte und deren Quellen, Fühlen eben und Schauen, sonst verschüttet lagen.

■ **Die erste deutschsprachige Kritik**

Es war zwar ungerecht, doch mag es noch angegangen sein, dass einer über das Melodrama MA L'AMOR MIO NON MUORE (1913) von Mario Caserini noch ausrufen durfte: die Handlung sei belanglos, aber dieses Lyda Borelli, die Diva, die göttlich! Die nur normale Gefühle zwar ausdrücken könnte, das jedoch mit herrlichster Vollkommenheit! Im gleichen Jahr 1913 sah Willi Bierbaum, dieser grosse, manchmal etwas verdrossene Liebhaber des Kinos, auf das er neugierig war wie auf alles Neue, das ihm in seiner journalistischen Laufbahn begegnete, sich einem Monumentalwerk konfrontiert: mit QUO VADIS? (1912) von Enrico Guazzoni. Der Film, der, voll akribisch rekonstruiertem historischem Schaugepräge, alles hinter sich liess, was man sich im Kino bisher gewohnt war, forderte ihn denn auch zu einer ausführlichen Würdigung heraus. Seine Rezension ist am 18. April 1913 erschienen, acht Tage vor Kurt Pinthus' (1886–1975) Beschreibung des gleichen Films im «Leipziger Tageblatt». Wenn Kurt Pinthus gewiss der Autor der ersten deutschen Filmkritik ist, die den Begriff rechtfertigt, dann ist die Würdigung durch Willi Bierbaum zweifellos unbestreitbar die erste deutschsprachige Einzelkritik überhaupt. Eine Einzelkritik, wenn auch in der Rubrik «Lokales» und mit dem als Spitzmarke gesetzten Titel «Kinematographenvorstellung».

Eine Leistung, die sich auf der Kritikerszene Zürichs in jenen Jahren als eine ganz ungewöhnliche ausweisen sollte, steuerte allerdings nicht ein Schreiber im Tagesjournalismus bei,

sondern einer, der in einem Wochenblatt seine Feder führte. *Karl Bleibtreu*, 1889 in Berlin geboren, 1928 in Locarno gestorben, Vorkämpfer der literarischen Erneuerer seiner Zeit, selber Dramatiker, Erzähler, Schriftleiter, Übersetzer, hatte in Zürich, wohin er vor dem Ersten Weltkrieg aus dem Wilhelminischen Reich ausgewichen war, die Redaktion der Wochenschrift «*Die Aehre*» übernommen. Das war das Organ des ebenfalls 1913 gegründeten *Schutzverbandes Schweizerischer Schriftsteller*, dessen Vorsitzender Karl Bleibtreu zugleich denn war. Woche für Woche – während eines ganzen Jahres zwischen 1913 und 1914 – veröffentlichte Karl Bleibtreu unter dem Rubriktitel «*Zürcher Filmchronik*» Berichte über die in der Stadt gezeigten Filme. Mit dieser Beharrlichkeit in der Beschäftigung mit dem Kino führte er bahnbrechend vor, was eine professionelle Berufsausübung als Kritiker von nun an fordern könnte. Auch physisch stellten Karl Bleibtreus Wochenerichte eine ungewöhnliche Leistung dar, brachte der doch die guten Augen und die Ausdauer mit, die Willi Bierbaum – mit dem der zugewanderte Berliner oft in kollegialem Widerstreit lag – eingefordert hatte. Auf seinem wöchentlichen Rundgang liess Karl Bleibtreu keines der zwölf Kinos aus, die es damals in Zürich bereits gab.

Wer heute «*Die Aehre*» nicht einsehen kann, wird sich in diesem Fall auf das sachkundige Urteil *Fritz Güttingers* (1906–1992), des kinofreudigen Englischlehrers und passionierten Sammlers, verlassen, der in seinem Buch «*Der Stummfilm im Zitat der Zeit*» (1984) den ebenso kinofreudigen Karl Bleibtreu einen Vielschreiber geheissen hat: einen für die Geschichtsschreibung des Films aber ergiebigen Vielschreiber, der den Eingebungen des Augenblicks gehorchte, seine Texte, oft in umgangssprachlicher Verständlichkeit gehalten, eigentlich hinstrudelte. Wäre der Krieg nicht ausgebrochen, die Kinogänger hätten sich zweifellos einer noch längeren Filmchronik erfreuen können. Währte die Anstrengung auch nur ein Jahr, es war Karl Bleibtreu, der in seinen erlebnishaften Berichten alles vorwegnahm, was später über den Stummfilm geschrieben werden sollte.

PS *Victor Zwicky* (1891–1968), dem Pionier der Filmkritik am Zürcher «*Tages-Anzeiger*», widerfährt kein Abbruch an Wertschätzung, wenn man ihn nicht als «Vater der Zürcher Film-

kritik» hervorkehrt, wie das durch einen Filmhistoriker getan worden ist. Ein guter, immer akkurater Schreiber, war Victor Zwicky allerdings zusammen mit Willi Bierbaum der andere Mann auf dem Platz, der gegen die Verächter des Kinos entschlossen und mit dem guten Argument auftrat, dass Filmbesprechungen – für die Tagespresse von ihm als eine regelmässige Einrichtung gefordert – ihren Wert einbüsssen, nähmen sie einseitig das Mandat einer steckbrieflichen Verfolgung des Schundfilmes wahr, regten sie nicht vielmehr zur Unterscheidung von Qualitäten an. Den kulturellen Auftrag, den das Kino hat, nicht zu vernachlässigen, mahnte er denn auch später, als er die Schriftleitung von «*Schweizer Film Suisse*», dem Fachblatt des Schweizerischen Lichtspieltheater-Verbandes, übernommen hatte. Eindeutiger allerdings war der Kultur im Verbandsblatt nach Victor Zwicky dessen Nachfolger, *Iso Keller* (geboren 1920), verpflichtet. Er hatte als Filmkritiker an der «*Zürichsee-Zeitung*» begonnen und war nach einem Zwischenspiel bei der «*Weltwoche*» zu den «*Neuen Zürcher Nachrichten*» gekommen, mit hoher Intelligenz dem künstlerischen Film, mit spirituellem Tiefgang dem Studiofilm zugeneigt.

ist, dem Film nur deshalb seine Kunstfähigkeit abzusprechen, weil die Filmproduktion auf Arbeitsteilung beruht: «Die Ästhetik des Films ist heute zu weit abgeklärt, und die „absoluten“ Filme sind in zu wesentlichen Beispielen vorhanden, als dass ein Streit über den künstlerischen Eigenwert des filmischen Ausdrucks noch ausgefochten werden müsste.»

Dieser Streit ist nun allerdings eine Konstante bis zum heutigen Tag in der Geschichte des Films. Bis heute wird man unter den Schriftstellern gegenüber dem Film zwei Gruppierungen unterscheiden müssen. Jene der Erzähler, die es sich, vor allem seit es den Tonfilm gibt, mit dem künstlerischen Eigenwert des filmischen Ausdrucks in Bildern und Tönen deshalb schwer machen, weil sie in den Adaptierungen nach einem ihrer Werke die Lesart nicht mehr wiederfinden, die ihre eigene ist. Und jene der Dramatiker, die den Tonfilm, der ihnen die im Stummfilm verhinderte Sprache wieder gäbe, kaum hatten erwarten können; die ihre Enttäuschung dann aber doch erleiden mussten, ging der Tonfilm in der Tat andere Wege, verfing er sich doch nicht – trotz zeitweiligem Kniefall vor dem Theater – in der Umkehr zur Sprechbühne. Erst den Tonfilm hat *Bernhard Shaw* anderseits als kunstwürdig erachtet; mit ihm einig waren die meisten Stückeschreiber. Ausgenommen *Luigi Pirandello*, der, seit 1913 für den Stummfilm Szenarist, dem Tonfilm misstraute.

«Ein Schriftsteller, der einer für den Film geeigneten bildhaften Vision fähig ist», so erwiderte *Hans Laemmle* in diesem Streit die Absage von Kurt Guggenheim, «sollte es, falls er sich für die Filmarbeit entscheidet, so weit bringen, dass er sein eigener Regisseur zu sein vermöchte.» Ohne den Begriff ins Spiel zu bringen, beschrieb der Kritiker hier den Autorenfilm in seiner ersten, ältesten und in der Geschichte des Kinos die längste Zeit über klassisch gültigen Ausprägung.

Von Autorenfilm war, was den deutschen Sprachraum betrifft, die Rede zum erstenmal, als der Dramatiker *Paul Lindau* (1839–1919), schon vier- und siebzigjährig, im Jahr 1913 eines seiner Bühnenstücke, «*Der Andere*» (1893), mit Hilfe des Inszenators *Max Mack* in einem Film nacherzählte. Was aber geschah? Alle Schriftsteller, die das Kino liebten, wandten sich gegen diese Verfilmung von Literatur, sagten auch der Vision des Autorenfilms ab. Was sie am Film, dem stummen, eben

1
Neue Zürcher
Zeitung
2. Mai 1969

2
Die Tat
6. Februar 1971

3
Die Weltwoche
18. Januar 1957

4
Tages-Anzeiger
21. Februar 1969

5
az
9./10. Februar
1973

6
Der Bund
7. Mai 1988

7
Zürcher Woche
14. August 1958

Autorenfilm – dreifach

Der Zürcher Schriftsteller *Kurt Guggenheim* (1896–1983), der *Franz Schnyders* (1910–1993) *WILDER URLAUB* immerhin zu danken hat, dass der als Vorlage benutzte Roman nicht ganz vergessen gegangen ist, hat in einem Aufsatz in den «*Schweizer Annalen*» (1944) erklärt, dass das Verhältnis zwischen Schriftsteller und Film auf einer natürlichen Feindschaft beruhe. Apodiktisch widersetzte er sich dem «*Ein dringen*» einer «wissenschaftlichen Technik» in «geistige Bezirke». Der Film begehe einen sträflichen Irrtum, wenn er sich für fähig halte, in das «*Gebiet des Überflüssigen, des Spiels, der Kunst*» eintreten zu können; das sei ein «Übergriff».

Dieser verhärmtten Absage, die so apodiktisch seither von keinem Schriftsteller in unserem Land mehr geäussert worden ist, leistete *Hans Laemmle* (geboren 1910), der Kritiker zu jener Zeit noch der Zürcher «*Tat*» und der «*Neuen Zürcher Zeitung*», Widerpart. Er wies darauf hin, dass es den Gegensatz Schriftsteller – Film überhaupt nicht geben würde, gäbe es mehr wirkliche Filmautoren, und dass es unzulässig

liebten, war der Traum, war der Anblick des Menschengesichtes, das Schauen und das Fühlen, die Emotion, das Weinen.

Als im Jahr 1934 *Edwin Arnet* (1901–1962), der, später Lokalchef der «Neuen Zürcher Zeitung», von Willi Bierbaum das Ressort Film übernommen hatte, unter Schriftstellern – schweizerischen, deutschen, österreichischen – eine Umfrage ausrichtete, welches sie für den besten Film hielten, antworteten mit Ausnahme eines einzigen, alle so, als ob sie nach ihrem liebsten Film gefragt worden wären: und als liebste Filme wurden fast ausschliesslich Stummfilme genannt. Dass der Film, ob stumm oder nun gar mit Ton ausgestattet, sich um Literatur kümmern sollte, verschaffte ihnen Unbehagen. Zumal deshalb, weil das Wort Literatur für den Anspruch stand, dass der Film künstlerisch sei. Als dreissig Jahre später der Schreibende, der seinerseits im Jahr 1959 das Erbe von *Edwin Arnet* angetreten hatte, unter Schweizer Schriftstellern, deren ältester der sozialkämpferische Dramatiker und Romanautor *Jakob Bührer* war, in einer Rundfrage erneut nach dem Verhältnis von Film und Literatur kundschaffte, war der Stummfilm bei allen aus Augen und Bewusstsein zwar weggedrängt, doch war dennoch weder ein Zugeständnis zu hören, dass der Film auf das literarische Werk des einen oder des anderen Einfluss gehabt hätte, noch liess einer sich überreden, in die Rolle des Autorenfilmers einzusteigen.

Den Einstieg, auf das Medium neugierig und gedrängt von der Erkundigung, ob ihre künstlerische Persönlichkeit sich im Umgang mit ihm verändere, wagten dennoch einige. So in Deutschland der Komödienschreiber *Curt Götz* (1888–1960), in Italien der Erzähler *Mario Soldati* (geboren 1906) und später, *Pier Paolo Pasolini* (1922–1975), in Grossbritannien der Dramatiker *Noël Coward* (1899–1973), in Frankreich, dem Land der Avantgarde par excellence, der Bühnenautor *Marcel Pagnol* (1895–1974) und *Jean Cocteau* (1889–1963), der Poet, schliesslich, als Autor des Nouveau Roman, *Alain Robbe-Grillet* (geboren 1922).

Einen «auteur de cinéma» nannte sich Marcel Pagnol. Als in Frankreich die Widerständler gegen das «cinéma à papa» das Szepter in die Hand nahmen, kam der Begriff umgestülpt wieder zum Vorschein – «cinéma d'auteur» hiess es von nun an. Alexandre Astruc (geboren 1923) hat dieses «cinéma d'auteur» beschrieben als den Film

von Filmern, die zu ihren eigenen Autoren werden, sich nicht mehr länger als «metteur en scène» fremder Drehbücher verstehen, sondern als Künstler, die zu eigenen Erzählungen des Kinos begabt sind. Die Kamera – unterdessen kleiner, besser, beweglicher geworden – handhaben sie als ihren Schreibstift, als ihre Feder. Diese zweite, nun nicht weniger klassisch gewordene Ausprägung des Begriffs Autorenfilm hat eine hohe Zeit des Glanzes und des Erfolgs durchgestanden. Es sind die Besten durchaus, auch in der Schweiz, die der Utopie weiterhin nachhangen.

Nun wird ein Schriftsteller, ob er so verhärmst das Eindringen einer «wissenschaftlichen Technik» in den Bereich des Spiels und der Kunst beklagt wie der eine, ob er sich gutwillig abfindet, was ein Filmer aus einer literarischen Vorlage seines Genius hervorgeholt hat, immer wieder die Erfahrung machen müssen, dass der Film nicht das Drehbuch ist. Die Erfahrung, dass das eine und selbe Drehbuch einen je anderen Film ergibt, wenn verschiedene Filmer es realisieren. So hat sich denn eine dritte Ausprägung des Autorenfilms in der Geschichte des Kinos herausgefiltert. Unter den gegebenen Umständen des Filmemachens ist nicht zu bestreiten, dass Autor eines Filmes ist, wer ihn macht, in der ganzen zünftischen Verschworenheit, die das Filmemachen eben kennzeichnet.



PS Der Mann, der Federico Fellinis Filme geschrieben hat – wer immer es war, der gerade dem Team des Meisters angehörte –, war der Mann immer, der, ob einstimmend oder kontrovers, an einem Film Fellinis teilgehabt hatte. Aber immer ist der Film von Fellini: er hat ihn gedreht. Dass es in der Kritikerszene der Schweiz, wie anderswo auch, zum Streit gekommen ist, wer denn nun der Autor eines Films sei, und darüber auch, ob es im Film einen Autor überhaupt geben könne, entstehe das Kinostück doch arbeitsteilig in einem Team, hängt zu jeniger Zeit mit dem Erscheinen Federico Fellinis zusammen. Einen Fellinisten nannte man, nicht erst seit *LA STRADA*, einen Filmer, der sich als Autor, als den eigentlichen, verstand. Und unter den Kritikern gruppierten sich die, die diesem Selbstbild des Filmers nachhingen, ihrerseits zu den Fellinisten. Das war die Situation in den fünfziger Jahren, auf welche dann, dieses Selbstbild fortschreibend, die Nouvelle vague Frankreichs stiess

und sich umgehend zur revolutionären Erneuerung erklärte. Wer geschichtlich zurückblickt, nahm diese Deklaration des Autorenfilms so gelassen hin wie die Weigerung, einen solchen Film überhaupt anzuerkennen.

Die Literaturbewahrer

Mit dieser Einsicht sich abzufinden – ob ein Autor dieses Verständnisses nun ein grosser Künstler ist oder vielleicht nur ein Pfuscher – fällt unter den Kritikern jenen schwer, die als die Literaturbewahrer auf die Szene treten. Die sich als die Sachwalter der Schriftsteller sehen, gerne natürlich der lebenden, denen man sich so empfehlen kann, lieber aber noch der toten, deren Patrimonium gegen Ruchlosigkeit der filmischen Ausbeutung zu schützen, ein hehrer, ein selbstgestellter Auftrag ist. Diese Literaturbewahrer sind einer normativen Beobachtung von Filmen ergeben. Sie beschreiben nicht, was sie sehen, sondern schreiben vor, was sie sehen wollen, was sein soll. Es möchte angehen, dass, solange der Film sich in seinen Anfängen befand, die Ratschläge, welchen Weg er zu gehen habe, noch trifftig sein konnten. Aber die Wege, die der Film künstlerisch gehen kann, sind heute alle begangen. Dennoch verstummen die Weisungen nicht, wie die Sache anzugehen sei. Der hortative Charakter, den Fritz Güttinger in seinem Dokumentenband über den Stummfilm so sehr bedauerte, meldet sich auch heute in der Kritik so herrisch wie je.

Eigenart dieses hortativen Charakters ist die Gnädigkeit, wie einer zugeibt, dass ein Literaturstoff sich zur Verfilmung zwar durchaus eigne, anders aber, als es geschehen ist, hätte angepackt werden müssen. Eine zweite Eigenart ist der Tadel, dass ein Schriftsteller sein Buch dem Film überhaupt ausgeliefert habe, vielleicht sogar am Film mitgeholfen hat. Zum dritten gesellt sich Herablassung dazu, die ungehemmt beckmesserisch über die Machart eines Films, seine Darstellung einer Geschichte, die Aufmachung seines Milieus, die Gestaltung durch den Regisseur ausgeschüttet wird. Der Kritiker begäne an seiner Zuständigkeit zu zweifeln, fände sich in den akribisch gedrechselten Zeilen seiner Einwände die Spur eines eigenen Erlebnisses. Ein Erlebnis einzustehen, widerspräche der schulmeisterlichen Werweisung, mit der die verschiedensten Mängel an einem Film, und wäre er vollkommen, eben immer auszumachen sind.



PS Max Bolliger (1910–1991), später Direktor von Radio Bern, war, bevor er im Radiodienst zunächst das Amt des Chefs des «Gesprochenen Wortes» angetreten hatte, dreizehn Jahre lang redaktioneller Leiter der damaligen «Radio-Zeitung», die beim Aufkommen des Fernsehens dann zur «TV-Radiozeitung» wurde, gewesen. Dieser Mann des Wortes, der mitbewirkte, dass der einstige Landessender Beromünster zu einem anspruchsvollen Zweiten Programm kam und dass in seinem Studio eine hohe Qualität des Hörspiels erarbeitet wurde, war ein Liebhaber des Bildes auch, des Films. In einer Zeit, da in Berns Tagespresse die Filmkritik zwar nicht brach lag, doch wenig über den Standard der Kurzinformation hinausreichte, verwöhnte er die Leser der «Radiozeitung» mit Filmbeschreibungen, die so anschaulich waren wie sachgenau, so aufklärend wie erlebnishaft.

Aufklärung und politische Sensibilität

Man macht es sich leicht, wenn man Hans Laemmle als einen gehorsamen Mann jener geistigen Landesverteidigung denunziert, mit welcher in der Kriegszeit die Einigung des Landes auf vorgeblich dauernde eidgenössische Werte betrieben worden ist. Und wenn man ihn anprangert, weil er Pressesprecher des 1939 gegründeten Armee-Filmdienstes (AFD) war und 1944 zum redaktionellen Leiter der Schweizer Filmwochenschau (SFW) berufen wurde. Diese war bis hin zu seinem Amtsantritt in der Tat mit dem Vorwurf der Vernachlässigung kontroverser innenpolitischer Probleme und der wirklich drängenden kulturellen Ereignisse konfrontiert – wobei freilich die Zeitumstände vernachlässigt wurden. In den Dienst der geistigen Landesverteidigung hat sich Hans Laemmle als Kritiker gewiss gestellt. Doch pflegte er, bei aller Massgeblichkeit des Selbsterhalts der Nation, nicht das Image einer Schweiz, die den Ruch des Urchigen ausdünstet. Vielmehr gehörte die Perspektive der Öffnung, der offenen und durch keinerlei Selbstisolation behinderten Zugehörigkeit zu Europa in sein Landesbild. Das war auch seine Antwort auf die kulturelle Verdunkelung, die seit Hitlers Machtantritt im Januar 1933 in Deutschland herrschte.

Mit der Freiheit des Wortes die Freiheit des einzelnen wie der demokratischen Gesellschaft, so unverkenn-

bar sie durch Notrecht und Zensur bereits geschmälerlert war, auszudrücken, das hielt er als Kritiker im allgemeinen, im besonderen aber auch als filmkundiger Mitarbeiter der von *Ernst von Schenck* in Basel herausgegebenen «*Schweizer Annalen*» als seinen publizistischen Auftrag fest – Ernst von Schenck, geprägt von der metaphysischen Gewissheit, dass das konstitutionell Inhumane, das in Hitler sich verkörperte, den Krieg nicht gewinnen kann, war der klarsichtige Intellektuelle in der Gruppe Nationaler Widerstand, die entschlossen war, im Notfall des Resignierens von Bundesrat und Armeeführung den Kampf dennoch aufzunehmen. – Wenn Hans Laemmels den Begriff Kritik in ihrem griechischen Ursprung als Beurteilung, als Unterscheidung definierte, dann setzte er sich für Klarheit im Begrifflichen ein. Plädierte er für die in der Sache begründete Freiheit des Kritisierens, machte er auf die Gefährlichkeit des im Dritten Reich verhängten Verbotes aufmerksam; messend, wägend, unterscheidend, mit geistigem Verantwortungsgefühl an die Kunstproduktion, also auch den Film heranzugehen. An die Stelle der Kritik, die nicht schlicht als Nörgelei an schöpferischen Leistungen missverstanden werden darf, war in Deutschland die Kunstbetrachtung befohlen worden: die Verklärung des Deutschtums, die Beschwörung der Volksgemeinschaft, die Enttarnung des Andersartigen, die Beschimpfung des angeblich Entarteten, die Aufstachelung zum Wahn rassischer Überlegenheit, zum Triumph des Herrscherwillens, Propaganda schliesslich selbst im scheinbar harmlosen Unterhaltungsfilm.

Zwei Eigenschaften haben die filmkritische Arbeit Hans Laemmels, doch keineswegs nur die seine, bestimmt, die ineinander verschmolzen waren, jedoch wechselweise hervortraten. Der Filmkritiker hat, so formulierte er, für das ästhetische und politische Filmbewusstsein des Publikums zu kämpfen. Dass der Film, zudem industriell hergestellt, Unterhaltungsware ist und dass er, auf Theaterstücken, Erzählungen und Romanen basierend, in den Augen der sogenannten echten Kunstliebhaber im günstigsten Fall Kunst aus zweiter Hand ist, machte ihn in seiner Überzeugung nicht irre: die filmischen Gestaltungsmittel, unverwechselbar wie sie sind, ermöglichen künstlerisches Schaffen. Film als Kunst ist also nicht bloss eine spekulative Theorie, sondern die aus der Praxis ab-

geleitete Erfahrung, dass es für die dem „bewegten Bild“ eigentümlichen Darstellungs- und Gestaltungskräfte, für die ihm eigentümlichen Spannungen zwischen Wirklichkeit und filmischer Wiedergabe „schöpferische Lösungen“ gibt. Der Filmkritiker muss sich demnach mit ästhetischen Fragen befassen, hat mit seiner Arbeit das Filmbewusstsein des Publikums zu stärken.

Könnte er ein Ästhet nur sein, wäre des Filmkritikers Tätigkeit wohl geruhsam. Dass die Bedrohung durch die totalitären Staaten, durch das Dritte Reich und das Italien Mussolinis, nicht zu verdrängen war, gab die Situation ab, die ihn und andere Kritiker – unter ihnen gerade jene im Umkreis von Basels «*Le Bon Film*», so *Georgine Oeri*, Mitarbeiterin der «*Basler Nachrichten*», *Peter Bächlin* (geboren 1917), Autor des Buches «*Film als Ware*» (1947), *Werner Schmalenbach* (geboren 1920), später Direktor des Kunstmuseums Düsseldorf – zur politischen Sensibilisierung erzog. Politische Sensibilisierung bedeutete, auch im unpolitischen Film, die – hier und zu diesem Zeitpunkt als demokratiefindlich erkennbare – politische Belehrung herauszuspüren und erst recht den propagandistisch politischen Film als eine bedrohliche politische Waffe zu entschärfen.

Diese politische Sensibilisierung durchzieht Hans Laemmels Filmkritik, meldet sich so genau wie scharf vor allem gegenüber dem Film aus dem Dritten Reich. Meldete sich im eigenen Land aber gegenüber dem von einem nicht geringen Teil der Filmkritik in harmlosen Referaten verharmlosten Unterhaltungsfilm ebenso.

■
PS In der «*Nationalzeitung*» begegnete der jüngere Leser einem Kritiker, für den das Schreiben Lebenssinn war. *Heinrich Burckhardt* (1908–1994), von Beruf Lehrer, unter den Pädagogen der dreissiger Jahre aber eine Ausnahme, nahm er den Film doch nicht vereinfacht als eine erzieherische und moralische Aufgabe wahr. Vielmehr war er ihm als einer Kunst zugetan, wiewohl er ihn als Vehikel der Unterhaltung keineswegs verachtete. Heinrich Burckhardt war, meist, ein Stilist von Gnaden, setzte achtsam Wort zu Wort, ziselierte seine Sätze, fügte sie zueinander im Duktus der Ironie. Die verschaffte ihm den Raum, mit jedem Stoff spielerisch umzugehen. Was nicht hinderte, ästhetische Belange herbeizurufen, wenn auch nicht – in einem akademischen Sinn – theoretisch zu erläutern. Wohl

sah auch er den Film in ein gesellschaftliches Umfeld eingebettet, doch konterte er den offenen wie verdeckten Propagandafilm, eine ausschliesslich gesellschaftspolitische Perspektive, wie sie im deutschen Sprachraum in den sechziger Jahren Regel wurde, erntete seinen Spott.

Poesie des Wortes, Freiheit des Wortes

Wenn Hans Laemmels – um einen Schweizer Film zu nennen – Max Haufers *FARINET OU L'OR DANS LA MONTAGNE*, gedreht nach C. F. Ramuz' «*La fausse monnaie*», als einen politischen Film in dem Sinne analysierte, dass in einer Gesellschaft, die der Armut ausgeliefert ist, der wohltätige Desperado, wie Farinet, der Falschmünzer, einer war, nicht nur möglich, sondern konsequent ist, dann kam er diesem Meisterwerk eines «*homme révolté*» nicht nur näher, sondern wurde ihm auch geheimer als andere, die ihm gerade diesen sozialen Aspekt zum Vorwurf machten, kompromittiere dieser doch angeblich Ramuz' Text.

Wenn, in der «*Neuen Zürcher Zeitung*» – *Edwin Arnet* zum Urteil gelangt war, diese Kompromittierung liege vor, so hatte das nicht eigentlich den Grund, dass dieser Kritiker gegenüber politischen Positionierungen blind gewesen wäre. Der Vorwurf an Max Haufner, dass er Farinet zu einem „Anarchisten“ gemacht habe, weist ja eher auf das Gegenteil hin. Zwar besass die politische Achtsamkeit *Edwin Arnet* nicht genuin den hohen Grad der Sensibilisierung. Man wird demnach bedauern, dass *Edwin Arnet* in *Heinz Pauls WILHELM TELL* (1933), der den rebellischen Innerschweizer zu einem deutschen Volkshelden mythisierte und in diesem den „Führer“ des Dritten Reiches vorprägte, keine „Tendenz“ hatte erkennen können. Diese hatte der Gymnasiast seinerseits in Solothurn, der Filmkritiker und schliesslich des einflussreichen Mannes von der *NZZ* Nachfolger werden sollte, zur gleichen Zeit protestierend ausgemacht. In *Edwin Arnets* Missdeutung indessen eine damals in der Schweiz weitverbreitete „*Arglosigkeit*“ auskundschaften zu wollen, weil der mit dem Tellen-Mythos verschwisterte «*patriotische Pomp*» eine Decodierung dieses Films verhindert habe, ist bloss die Häme eines Filmhistorikers (Hervé Dumont), der die Zusammenhänge historisch und individuell nicht sorgfältig genug recherchiert hat. Dass der zum «*Arg-*

losen» exemplifizierte Kritiker ein Jahr später, vor *Frank Wysbars HERMINE UND DIE SIEBEN AUFRECHTEN* (1934), eine Verballhornung von Gottfried Kellers «Das Fähnlein der sieben Aufrechten», seiner politischen Achtsamkeit durchaus gerecht wurde, kann freilich auch diese Hämme nicht leugnen.

Zieht man noch einmal Edwin Arnets Bewertung von Max Hauflers *FARINET OU L'OR DANS LA MONTAGNE* heran, so wird man der Persönlichkeit, die dieser Kritiker unverwechselbar in seinen Beschreibungen einbrachte, so gleich inne; und das nun wirklich auf eine exemplarisch gültige Weise. Ramuz, so argumentiert er, sei kompromittiert worden, habe dieser doch in der Gestalt des Farinet das Bild einer nur in der Poesie zu verwirklichenden «absoluten Freiheit» entworfen; nicht aber einen bloss urwüchsigen Burschen (der Farinet in der Darstellung durch den städtischen Jean-Louis Barrault nun gerade nicht war), der nicht begreifen könne, dass er vom Staat mit Strafe verfolgt werde. Max Haufler hielt in der Tat ein Plädoyer für den Widerstand gegen die «autoritären venues d'auteurs», durchaus zutreffend erkannt als eine Äusserung des – dem Dichter Ramuz einerseits vertrauten – Bedürfnisses nach Grösse.

Wo Literatur, wie er sie liebte, im Spiel war, ahndete Edwin Arnet als Kritiker die Eigenmächtigkeit eines Filmers. Dass Film und Literatur wohl nie ganz ineinander aufgehen, wurde für ihn zum Leitsatz: Kunst konnte Film nie sein, doch der Respekt, ein Kunsthauwerk zu sein, wurde ihm zugewandt. Obwohl auch er, der Schriftsteller war – Autor von Novellen und Romanen – spät noch einen kurzen Filmtext, «Die Möwen von Zürich» (1960), schrieb, in dem die Bilder, die im Kino sich in seinem Kopf festgesetzt hatten, in einen Entwurf fliessen, der ein (kurzer) Film sein könnte. Bildstark, anschaulich war Edwin Arnets Sprache, den blossen Begriffen ästhetischer Erklärung eines Films misstraute sie; emotional bewegt, wollte das Empfinden des Lesers anrühren, in Zustimmung wie in Ablehnung. Die Informations- und auch die Bildungsaufgabe der Kritik nahmen diese Texte mit Vorliebe in Form der Evozierung des Stimmunghaften wahr. Am Ganzen oder an den Einzelheiten eines Films entzündete sich dieses Stimmungshafte zur Begeisterung oder zum Verriss. Dabei operierte die Kritik mit allen spielerischen Möglichkeiten des literarischen Beschreibens. Als impressionistisch,

wird man diesen Umgang wohl benennen können, insofern dabei die persönlichen, die subjektiven Empfindungen, die Betroffenheit, wie man heute sagt, wesentlich einen Bestandteil der Kritik ausmacht.

Wie Hans Laemmle und wie Edwin Arnet, der am Schweizer Film insbesondere die Möglichkeit schätzte, dass er «Schweizerisches», «schweizerische Menschen», die mit Dogmen und Theorien nicht zu fassen seien, bevorzugt aus Milieu, Gesicht und Detail darzustellen fähig ist, hat auch *Manuel Gasser*, der Mitbegründer der «Weltwoche», den Film nicht als ein ausschliessliches Produkt der ästhetischen Erfassung eines erzählerischen Stoffes gesehen. Auch er trat an ihn mit jener politischen Sensibilität heran, die das Gebot der Stunde war. Und das obgleich ihm die Betrachtung der Vollendung im Ästhetischen immer vorab ein Bedürfnis war. Den Film, wo er das war, als ein Kunstwerk zu beschreiben, war natürlich auch sein Anliegen als Kritiker. Doch schränkte er diese Beschreibung nie ein auf eine autonome Existenz von Inhalt und Form.

Die Autonomie der Form war übrigens bei keinem der namhaften Kritiker jener Zeit ein Dogma – auch für den Zürcher *Hans Wirz* nicht, als er an Hand von *Jean Vigos ZÉRO DE CONDUITE* (in «Schweizer Annalen», 1944) die kunstbildenden Elemente dieses einen Films – beispielhaft freilich für andere Filme – darstellte. Da ein Beweis sich nicht führen lässt, dass etwas und warum etwas Kunst ist, dachte auch *Hans Wirz* nicht an eine Beweisführung. Jedoch beharrte er auf der Schlussfolgerung, dass *ZÉRO DE CONDUITE* (in der Schweiz damals kaum wahrgenommen) in vollem Masse der Forderung nach Katharsis genügt – der Forderung nach Reinigung, Erhebung und Verwandlung durch «das Kunstmwerk», wie die klassische Dramaturgie sie erhoben hat.

Manuel Gasser fasste wie wenige den Schweizer Film seiner Jahre scharf ins Visier. Ausgehend von *DER SCHUSS VON DER KANZEL* (1942), *Leopold Lindbergs* Adaptionierung der Novelle von *C. F. Meyer*, sprach er von der Angst des Schweizer Films vor der Wirklichkeit, wie sie typischer nicht sein könne. Klarer als jeder andere Kritiker dieser Jahre, gesellschaftsbewusst wie wenige andere, rief *Manuel Gasser* nach wenigstens einem Versuch, «sich mit einem Gegenwartssproblem filmisch auseinanderzusetzen». Rücke man, so schloss er, mit der Kamera irgendeinem sozialen,

Hundert
Jahre
Kino



1 aus: Hervé Dumont: *Geschichte des Schweizer Films. Spielfilme 1896–1965. Lausanne, Cinémathèque suisse, 1987*

2 Ciné Suisse Nr. 77/78 1. August 1942

Revue Suisse du Cinéma



MARY PICKFORD

1



Soeben eingetroffen!
„William Voss“

Sherlok Holmes Detektiv-Schlagerfilm.

(Wir ersuchen die gebräuchlichen Theatervorsteher den Film sofort zu belegen, da wir eine aussergewöhnliche Nachfrage haben.)

Hundert
Jahre
Kino

2



MAE MURRAY et JOHN GILBERT, dans LA VEUVE JOYEUSE. Film de Gaumont-Metro-Goldwyn (Genève)

La Veuve Joyeuse

1923

3

politischen oder kulturellen Problem "auf den Leib", es wird das der «erste Schweizer Film sein, den das Publikum nicht mit Wohlwollen, sondern mit lebendigem, leidenschaftlichem Interesse aufnehmen wird». Zieht man freilich den seit den späten sechziger Jahren entstandenen neuen Schweizer Film heran, fällt die Bestätigung dieser Hoffnung trotz hohen Qualitäten so glanzvoll nicht aus.

Man hat Manuel Gasser in den dreissiger Jahren missverstanden, als er, im Disput mit Max Iklé und dessen Finanzgruppe, welche die Errichtung einer schweizerischen Filmindustrie mitsubventioniertem Grossatelier und einer vom Staat geregelten Produktion eingefordert hatten, diesen Plänen kompetent Widerstand leistete und die unausweichlichen katastrophalen wirtschaftlichen wie kulturellen Folgen eines solchen Unternehmens aufzeigte. Willkürlich wurde diese Opposition als Empfehlung missdeutet, auf die Produktion von Filmen in unserem Land überhaupt zu verzichten. In Wahrheit stand für Manuel Gasser fest, dass eine Tradition schweizerischen Filmschaffens sich nie würde bilden können, so man die manufakturelle Fertigung zugunsten einer industriellen aufgeben würde.

■

PS Roman Brodmann (1920–1990), als Publizist und Redaktor an verschiedenen Blättern – unter anderen (ab 1943) «Die Tat», später, als Chefredaktor «Die Zürcher Woche» – tätig, und gelegentlich auch unter Pseudonym (etwa am Zürcher «Tages-Anzeiger») schreibend, zählte zweifellos zu den sachkundigsten, den brillant formulierenden Kritikern. Seine Prominenz stützte sich dabei auch auf seine Widersetzlichkeit gegen alles, was in seinen Augen Establishment war – das er in seiner Jugend von faschistisch-frontistischer, nach dem Krieg von nonkonformistisch linker Seite her anzugreifen sich zur Aufgabe gemacht hatte –, und was, oft zutreffend, in der Schweiz ihm als Stagnation, als nationale Selbstzufriedenheit erschien. Es war, was die Filmkritik betrifft, eine Widerspenstigkeit ideologischer Grundsätzlichkeit, deren Charakteristikum bis über den Krieg hinaus es war, sich von der oben beschriebenen politischen Widerständigkeit gegen den Film des Dritten Reiches ausnehmen zu wollen. Roman Brodmanns sprachliche Brillanz war der Analyse und Beschreibung ebenso fähig wie der Häme, insbesondere

dann gegenüber dem alt gewordenen Schweizer Film – so wenn er Werner Düggelins TAXICHAUFFEUR BÄNZ (1957) als eine Sammlung der Konflikte erledigte, «die sich der in sich selbst Ruhende erfindet, um auch eine Emotion zu haben». Einschneidend in seiner Laufbahn ist Roman Brodmans Frontwechsel: die Position des Filmkritikers aufgebend, wechselte er in die Position des Filmemachers, des mit filmischen Mitteln dokumentierenden Journalisten, der mit nämlicher Könnerschaft, mit nämlicher Beharrlichkeit des Zweifelns aber dann für den Bildschirm arbeitete, vorab in Deutschland.

Ein Paradigmawechsel – nicht unerwartet

Die politischen und gesellschaftlichen, die weltanschaulichen und ideologischen Aspekte des Films – seine erkennbar offensichtlichen, seine verschlüsselten und sein unbewusst die Grundströmungen der Verhältnisse spiegelnden Aspekte – hat die Kritik, so sie ernsthaft betrieben wurde und sich nicht in harmlosen Referaten oder gar Plaudereien erschöpfte, bald schon – seit dem Tag zumindest, an dem sie mit dem bekennhaft politischen Film erstmals zusammentraf, dem sowjetischen Revolutionsfilm – wahrgenommen. Höchste Sensibilität entwickelte sie indessen gegenüber dem Film des Dritten Reiches – wer unter dem Eindruck dieser Sensibilität sein kritisches Handwerk gelernt hat, wie der Schreibende, wer also die Praxis geübt hat, auf einen konkreten Film, woher immer er denn stammte, zwar die ästhetische Betrachtungsweise anzuwenden, doch dabei die soziologische und politische Analyse nicht ausser Acht zu lassen, konnte nicht in dem Ausmass erschrecken, wie es weiterum im Lande geschehen ist, als in den sechziger Jahren in der Filmkritik auch der Schweiz die Generation der Väter mit den Prozessen des Zweifels und der militant politischen Infragestellung überrascht wurde.

Dieser Prozess des neuen Fragens in der Kritik kam natürlich gleichzeitig mit dem Anspruch der – ebenfalls neu antretenden – Generation der Filmemacher in Gang, im Film, im Kino, die Auseinandersetzung mit der Gegenwart austragen zu können; und das bedeutete, auch den möglichen Konflikt mit einer wie immer beschaffenen schweigenden Mehrheit aufzunehmen. Das war ein Paradigmawechsel, welchen lange schon erwartet hatte, wen-

die Fortsetzung insbesondere des Schweizer Films in den fünfziger Jahren höchst bedenkenvoll angemutet hatte.

Es war ein zweifacher Wechsel des Paradigmas. Zum einen richtete sich nun der Ideologieverdacht nicht mehr ausschliesslich nach aussen, gegen die Filme eines bestimmten Landes, dessen Politik und totalitäre Macht knapp über ein Jahrzehnt hinaus vorherrschend gewesen waren. Der Ideologieverdacht erfasste mit Schärfe Geschichte und Zeitgeschehen im eigenen Land. Die Wortführer waren hier die einen, die 1968 zu ihren Demonstrationen aufgebrochen waren und im Jahrzehnt danach den Willen, die Meinungen zu prägen, nicht aufgaben.

Zum anderen erneuerte sich, unter dem Druck des Kalten Krieges, das Bedürfnis nach einem Feindbild – jetzt des Bolschewismus, das das zur Kraft des Vertrauens ins Eigene, ins Bewährte, in die Dauer des Überlieferten weiterhin inspirieren hülfe. Das war allerdings nicht einzig eine im bürgerlichen Lager anzusiedelnde Kritik, die so den sowjetischen Film und den Film aus den Ländern des Ostblocks, soweit sie über die Grenzen unseres Landes überhaupt eingelassen wurden, mit dem Verdacht der Gefährdung demokratischer Festigkeit eindeckte.

Zu denen, zu den wenigen immerhin, die bereits in den fünfziger Jahren vom Schweizer Film die – dann Hoffnung weckend zu Beginn der sechziger Jahre einsetzende – Auseinandersetzung mit dem gesellschaftlich, wirtschaftlich, kulturell und politisch gegenwärtigen Land gefordert hatten, gehörte der Schreibende. Wie hätte er, in diesen fünfziger Jahren den Film Italiens, seinen Aufbruch in die Ära des Neorealismus nach 1943 und seinen Entwurf eines humanen Menschenbildes in Abschwörung des Faschismus in immer neuen kritischen Anläufen würdigend, vom Film des eigenen Landes denn anderes auch nur erwarten dürfen?

Durchaus einsichtig in die Qualitäten einer – erst jetzt wieder als in der Tat ungewöhnlichen – erzählerischen Bildkraft der Filme, die Franz Schnyder nach *Jeremias Gotthelf* gestaltete, war der Kritiker sich dennoch im klaren darüber, dass auch Gotthelf, den noch Manuel Gasser als den einzigen realistischen Schriftsteller zur Adaptierung empfohlen hatte, den Zugang zur uns alle bedrängenden gesellschaftlich-politischen und kulturellen Wirklichkeit der Schweiz nicht öffnen würde.

Denn gerade mit seiner Autorität liess sich das überholte Selbstbild des Landes als eines Reservats bärlicher Volksstämme missbräuchlich festigen, und festigte sich in der Tat. Und so sehr der Kritiker auch *Kurt Frühs* im Milieu der Kleinbürger spielende Volksstücke im Helldunkel der Widersprüchlichkeiten ihrer Existenz – in den besten Editionen wie *BÄCKEREI ZÜRERR* – schätzte, war er sich auch vor diesem Werk bewusst, dass es in eine späte, zu Ende gehende Phase des Schweizer Films gehörte, weil es zu unverbindlichen Konflikten neigte.

Bei all dem hielt der Kritiker, der nach dem Zweiten Weltkrieg in Zürich die Szene betreten hatte, an der Überzeugung fest, dass seine Aufgabe es ist, Form und Inhalt eines Films zu durchdringen: in seiner Untersuchung die Übereinstimmung zwischen der Natur des dargestellten Stoffes und der Intention des Gestalters den Stil eines Films zu bestimmen. Des individuellen, des nationalen, des sozialen und anthropologischen Stil im Umfeld der jeweiligen Zeitlichkeit. Die Form – so lautete die Folgerung, über die der Kritiker an den Stoff herankommt, die für ihn also so wenig Selbstzweck bedeutet wie sie anderseits nur das Kleid für den erzählbaren Inhalt ist – führt den Kritiker in der Analyse des Gehalts über den Bereich des Mittelbaren hinaus in die Unmittelbarkeit des Kunstwerkes als der schöpferischen Einheit des Werks mit dem Schöpfer (was mit Autobiographie nichts gemein hat). Als Methode in phänomenologischer Ästhetik gründend, ist die Unterscheidung, das Urteil über einen Film – gebildet aus allen Elementen der künstlerisch-ästhetischen, der geistig-ethischen, anthropologischen und weltanschaulich-politischen Bewertung – ein Urteil, eine Unterscheidung, die in bestimmendem Mass auch aus der Persönlichkeit des Kritikers herstammt – was mehr meint als die vielfach besprochene, bald belobigte, bald befehdete Subjektivität. Indem im Urteil die Persönlichkeit auch des Kritikers verpflichtet ist, ist dessen Urteil eine Mitteilung von Mensch zu Mensch.

Der Verlockung einer strukturalistischen Annäherung an den Film hat das Bewusstsein, dass Film immer als ein technisch-ästhetisches, wirtschaftliches und psycho-soziologisches Medium ein Ganzes ist, stets Widerpart geleistet. Und das in der Überzeugung, dass die klassische Filmtheorie, deren Summe als letzter *Jean Mitry* vorgestellt hat, keineswegs an die Grenze ihrer

Erkenntnisfähigkeit gestossen ist und dem Kritiker ein nach wie vor fruchtbare Fundament der Aussagefähigkeit bereithält.

Eigentümlichkeit solcher Mitteilung ist, dass dem, dem sie angeboten wird, dem Leser nämlich, die Freiheit eigenes Urteils voll erhalten bleibt. In der Kompetenz des Kritikers, die zum einen in der Beherrschung von Filmgeschichte und Filmästhetik, zum anderen in der subjektiven Unbestechlichkeit und in der Offenheit ohne Vorurteil dem Neuen gegenüber besteht, gründet so der Ernst der durch die Kritik erfolgenden Mitteilung.

Was in dieser Umschreibung als phänomenologische Kritik bezeichnet wird, hat seinen Widerhall in der Methodenbeschreibung, wie sie ein *Hans Rudolf Haller* (geboren 1925) parallel dazu vorgetragen hat. Für ihn ergibt sich die Chance einer grösstmöglichen Objektivität, einer relativen Objektivität aus der Methode, dass das Werk eines Künstlers aus sich selbst heraus und aus seinem Gesamtwerk begriffen werden muss. Das setzt voraus, dass der Kritiker – unter Verzicht auf die Öffentlichmachung von höchstpersönlichen, wenn auch reflektierten Eindrücken – über Wissen und über einen Erfahrungsschatz verfügt. «Er sollte die Werke der Filmschaffenden (und anderer Künstler) in einem möglichst weiten Umkreis kennen. Er sollte wissen, von welchen Tendenzen, künstlerischen, weltanschaulichen und ethischen, sich der Filmschaffende hat leiten lassen. Und was mehr ist: Er sollte einen Film auch im Zusammenhang mit den allgemeinen Kunst- und Kulturerscheinungen der Zeit sehen. Urteile, die nur auf einer filmhistorischen Erfahrung beruhen, die das Neugewonnene stets am Gewesenen messen, sind zwangsläufig Fehlurteile. Es ist ein untrügliches Zeichen alles Schöpferischen, dass es den Rahmen des Gewohnten fortlaufend sprengt.»

Hans Rudolf Haller ist unter den Kritikern, die nach dem Zweiten Weltkrieg die Szene betreten, ein Einzelgänger. Und das zum einen darum, weil er, wohl aus dem Bedürfnis nach kreativer Freiheit in seiner eigenen Arbeit, gegenüber den Kollegen im Beruf fast durchwegs Distanz hielt, schon gar nicht aber in eine ideologische Gruppe sich einbinden liess. Und das zum anderen darum, weil er, freiberuflich, nur zeitweilig mit aussendienstlich redaktionellen Aufträgen tätig, als einziger unter den Kritikern dieser Nachkriegsgeneration seine wirtschaftliche Exi-

1
Revue Suisse du
Cinéma
Nr. 19
23. Juni 1923

2
Kinema
Nr. 11
18. März 1916

3
Ciné, Nr. 5
September 1926

stanz ausschliesslich auf der Filmkritik aufbaute; und das ein halbes Jahrhundert hindurch. Sein Arbeitscredo, dass der Kritiker in ebensolcher Freiheit, ebensolcher Spontaneität wie der Künstler das brachliegende Land des Schöpferischen «das Neuland eben, in das geniale Köpfe vorstossen, mitentdecken und beackern zu helfen» sollte, wurde unverkennbar in seiner Sprache anschaulich, deren Eigenwilligkeit der Wortbildungen zuweilen im Manieristischen zerrann, die immer aber den Eindruck erweckte, als schöpfe sie aus dem unmittelbaren Erlebnis.

Indem in seiner Arbeit die von ihm als die schönste Aufgabe des Kritikers benannte Anstrengung, seinen eigenen Verstand zu bilden, sein eigenes Bewusstsein zu schärfen, sich das Verständnis für das einzelne Kunstwerk und für den Künstler zu erarbeiten zum Ausdruck kam, machte Hans Rudolf Haller im Kinogänger den Leser sich geneigt. Die Zweifel, die er gegenüber der Arbeit des Kritisierens hegte, fanden über Jahre hin ihren literarischen Ausdruck in der Form des hin- und herreflektierenden Disputs von «Antoine und Antoinette» in der (damals noch existierenden) Illustrierten «Sie und Er».

Immer bestand Hans Rudolf Haller, auch als er zuletzt im Gratisblatt «Züri-Woche» seine Kritiken auf eine oft kürzeste Form bringen musste, darauf, dass Kritik nicht nur nicht im Normendenken sich fixieren darf, dass sie nicht in rückwärts gewandter Sicht im Angestammten verharren darf. In dieser Absage an eine – der Bequemlichkeit entspringende – Abwehr des Neuen, wie sie sich in der Filmkritik (und natürlich nicht nur da) im Umbruch der sechziger Jahre festschrieb, wurde er allerdings an Radikalität von dem jüngeren Martin Schaub (geboren 1937) freilich übertroffen. In der Literatur so gebildet wie in den bildenden und den darstellenden Künsten, war Martin Schaub – wie viele der schon Älteren um die Dreissig, die gegen ihre eigene Herkunft und Tradition den Schlag der Befreiung führten – vom Aufbruch des Jahres 1968 so ergriffen, dass er zum Plädoyer ansetzte, es müsste die ganze Geschichte des Films vergessen werden, weil eben jetzt der Film seine Geschichte neu beginne. Mit *Jean-Luc Godard*, über den er sich später essayistisch äusserte, verwarf er den politischen Film, solange, als es nicht gelingen würde, jeden Film politisch zu machen. Ballast musste abgeworfen werden: die Schweiz im allgemeinen,

die im Zweiten Weltkrieg ihre Art der Konfliktkultur eingebüsst und die in den zwanzig Jahren danach, der Zeit der Hochkonjunktur, ihre Besinnung verloren hatte, indem sie die demokratische Infragestellung verlor. Doch auch die Filmkritik, wie alle Kritik an den Hervorbringungen der Kultur überhaupt, sollte ihren Ballast loswerden.

Was die Filmkritik an Martin Schaub als Herausforderung herantrug, bestand zum einen in der Unterstützung des Schweizer Films, der sich eben angeschickt hatte, den Weg der Erneuerung zu gehen; und zum anderen in der Aufklärung darüber, in welchem Ausmass die Schweiz, und das betraf nicht nur den Film, doch den Film in besonderem Mass, einer Kolonisation durch Amerika, durch Hollywood, unterworfen worden war und ist. Um zu dieser Einschätzung der Lage zu kommen, bedurfte es keineswegs der Inspiration durch die in der Bundesrepublik ablaufende Gesellschaftskritik, die dem von Konrad Adenauer überkommenen restaurativen Geist in Politik und Kultur den Kampf angesagt hatte und die mit kräftigem Wellenschlag auch in unser Land übergeschwappt war.

Gegen das Verharren im Angestammten, gegen die Blindheit gegenüber dem demokratischen Verlust an Konfliktkultur sollte auch die Filmkritik, und sie nun besonders, virulent agieren. Kein Zweifel, dass Martin Schaub, in seiner Stringenz der Infragestellung im Gesellschaftlichen und im Politischen nicht nachgiebiger geworden, wiewohl im Ton gemässigt, begann, nachdem er der Redaktion des «Tages-Anzeigers» in Zürich beigetreten war, diesem ein neues – infolge der Brachlegung einer durch das Neue ziemlich verängstigten Filmkritik lange Zeit über eingebüsstes – Ansehen zu verschaffen und zugleich zum dominanten Wortführer der Neuen Kritik zu werden. Ganz zweifellos gehört Martin Schaub unter den Filmkritikern zu den wenigen, die sich in ihrer Arbeit, bis hinein eben in die Praxis des Alltags, theoriebewusst geblieben sind. Wie es seiner Generation wohl gemäss ist, hat bei ihm die zeitgenössische semiotisch-linguistisch-strukturalistische Methode Einfluss genommen, doch freilich wohl nicht bis zu jenem Punkte hin, da das Medium seinen psycho-soziologischen Bereich verlieren würde.

Auch wenn keiner der Kritiker, die hier nebeneinander gestellt worden sind, so kurzsichtig ist, dass er darauf

beharren würde, dass in den jüngeren Generationen Filmtheorie als dienstbare Grundlage für den Alltag des Berufes nicht mehr zu Erkenntnis und Aussage herangezogen würde, so stimmen sie wohl doch in dem Befund überein, dass der Verlust an Theorie breithin von vielen Hochgewachsenen nicht empfunden wird.

Nicht weniger bedauerlich ist der Verlust an Geschichtlichkeit. In der Geschichte wurzelt und wächst die Kultur, auch die Filmkultur, und in eben diesem Sinn vermisst der Leser allzu häufig in der Filmkritik Geschichtlichkeit, und zwar in der einzelnen Kritik vor allem, die, soll sie Gewicht haben, ohne die Erinnerung nicht auskommen kann. Solcher Mangel wiegt schwer angesichts der kulturellen Lage, in der die Filmszene hierzulande sich befindet.

Grösser als je ist heute die sogenannte Amerikanisierung des schweizerischen (europäischen) Filmmarktes, und das nicht zuletzt darum, weil mit der Deregulierung der Filmeinfuhr die Vormacht Hollywoods den europäischen Film, namentlich den einheimischen schweizerischen auch, so ins Abseits gedrängt hat, dass die Identität europäischer Kultur, an der wie kein anderes Kunstprodukt der Film mitgewirkt hat und mitwirkt, und dass die Identitäten nationaler Filmkulturen – wie sie 1944 Heinrich Kuhn (1903–1995) von der «Nationalzeitung» in Basel sie mit argumentativer Überzeugung noch hatte beschreiben können – aufs bedrohlichste gefährdet sind.

Nicht dass der Kritiker, der sein Geschäft ernsthaft betreibt, dem Film aus Hollywood feindlich gegenübersteht; nicht dass er dessen Actiondramaturgien und Handlungspsychologen mit apodiktischer Eile verwerfen würde. Seinen Bedenken indessen wird man eine tiefere Sorge zugestehen müssen. Notwendig ist diese Sorge aus dem einen Grund schon, dass seit den achtziger Jahren eine Generation von Kritikern das Feld betreten hat, denen in der Mehrzahl die Empfindsamkeit für diese Verhältnisse abgeht und die, dem Bedürfnis nach Entertainment vordergründig verfallen, Filmkritik deshalb gleichfalls als einen Artikel schreibt, mit dem Unterhaltung verkauft wird.



PS Wolfram Knorr ist auf dem Markt, auf dem seit den achtziger Jahren Filmkritik als Unterhaltungsware gehandelt wird, der begabteste Ausrufer. Wortgewandt, wortgewitzt, phantasieüchtig und metaphernversessen,

wirbelt er in der «Weltwoche» seine Sätze so kühn um, dass der Beifall für so viel Bravour jeweils unausweichlich daherbrandet. Ein solides Wissen über den Film Hollywoods steht ihm zur Verfügung, lustvoll kostet er deren Erzähldramaturgien und Handlungspsycho logien aus, legt diese jedoch immer wieder apodiktisch zu Massstäben für alles Filmen, gerade für Europa, fest. Den europäischen Film, wo dieser introvertiert ist, kontemplativ zudem und gar ins Spirituelle transzendiert, begegnet er mit Hämme. Und mit dem Schweizer Film geht er, immer auf seine behauptete Krise eingepellt, mit schnöder Lieblosigkeit um.

Erscheinungsorte – Erscheinungsarten

Die üblichen Erscheinungsorte der Filmkritik sind die *Tages- und die Wochenzeitungen*. Ihre Erscheinungsform ist eine doppelte, zum einen die Befprechung eines einzelnen Films, zum anderen der themageprägte Essay. Wobei die eine sich zum Essay erweitern, der andere, eine literarische Form, zur wissenschaftlichen Untersuchung wechseln kann. Wo die Presse ihre kulturelle Verantwortung, und das heisst über die ästhetische Urteilsfindung hinaus auch ihren soziologischen Auftrag der Information wahnimmt, hat die Filmkritik heute ihren gesicherten, im Zuge der gewachsenen Integrierung des Films in die Summe der Kultur erfreulich ausgedehnten Platz. Noch immer aber ist dieser Raum örtlich beschränkt: in dem Masse nämlich, in welchem ernsthafte Kritik, die – ihr Urteil fundierend – dem Leser mit Anspruch entgegentritt, in längst nicht allen journalistischen Publikationen zu Hause ist. Erfreulich jedoch, dass – im Unterschied zu früher – auch in der Lokalpresse und in den Regionalzeitungen gegenüber dem Film das Kulturbewusstsein in dem Masse wach geworden ist, dass heute Filmkritiker als Korrespondenten gefragt sind – das Bedürfnis in den Redaktionen nach Zuständigkeit ist gewachsen, auch wenn noch nicht allerorten ausgewiesene Beiträge wie von einem *Hans M. Eichenlaub* (geboren 1951) zu Diensten stehen.

Die Einsendungen zu den Programmen, wie sie aus dem Filmgewerbe einst vor allem in der Lokalpresse gängig waren, gibt es zwar also nicht mehr. Indessen ist, und das in einer flutartigen Verbreitung, über Film eine Publizität in Gang gekommen, die sich bald offener, bald mehr oder weniger

abgeändert auf die heute von Produktion und Verleih ausgearbeiteten Unterlagen abstützt: an die Stelle des eigenen, des persönlich erarbeiteten Urteils tritt so alibihaf der Text von PR-Schreibern. Im günstigsten Fall entstehen dabei gleichgültige Referate, im schlimmsten Fall wird Werbung als Kritik ausgegeben.

In einer Welt der gedruckten Medien, die an den Ort, wo Information und Urteilsbildung vor den Augen des Lesers entwickelt werden sollten, massenhaft den leichten, raschen Konsum journalistischer Unterhaltungslektüre gerückt hat, wird eine zweifellos vorhandene Informationserwartung des Publikums sodann durch Filmplaudereien, wie es sie zwar immer schon gegeben hat, doch nicht in solchem Ausmass, missbraucht. Filmkritik jedoch ist das nicht.

Nun wird man, schon historisch nicht, die Erscheinungsorte von Filmkritik nicht auf die Tages- und Wochenpresse einschränken dürfen. Schon als das Kino sesshaft geworden war, seit dem Jahr 1906, kam es zur Gründung einer *Fachpresse*, die diese Bezeichnung sich aus dem Grund zulegte, weil sie über Produktion, Wirtschaft und Technik berichtete; die erste dieser Zeitschriften führte den Namen *«Kinema»* (1911–1919), *«Schweizer Film Suisse»* (1934–1970) erreichte die längste Erscheinungszeit. Als eine weitere Art der Fachpresse fasste zugleich die pädagogische Filmpresse Fuss. Und ihr gesellte sich später die kirchliche Filmpresse zu.

Das sind vorab seit 1941 der *«Filmberater»*, herausgegeben vom *«Schweizerischen Katholischen Volksverein»*, und seit 1952 *«Film und Radio»*, herausgegeben vom *«Schweizerischen Protestantischen Film- und Radioverband»*. Als *«Film und Radio»* 1970 das Erscheinen einstellte, trat, herausgegeben vom *«Evangelischen Medien dienst»*, die Halbmonatsschrift *«Zoom»* an seine Stelle. *«Zoom»* wiederum schloss sich 1973 mit dem *«Filmberater»* zusammen: zu einer vorbildhaft ökumenischen Filmzeitschrift, die später den Doppelnamen *«Zoom-Filmberater»* aufgab und nur noch *«Zoom»* hiess. Als *«Zoom»*, wo nicht einzig der Film, sondern auch die elektronischen

Medien Thema waren, 1992 zu einer ausschliesslichen *«Zeitschrift für den Film»* mutierte, wechselte die Edition nicht nur Format und Aufmachung, sondern auch das Konzept, das Schwer-

punktthemen – ohne die Einzelkritik zu vernachlässigen – in den Vordergrund rückte.

«Zoom» ist eine der beiden wichtigen Filmzeitschriften der deutschen Schweiz, *«Filmbulletin – Kino in Augenhöhe»*, seit 1959 herausgegeben vom *Katholischen Filmkreis Zürich* (früher Filmkreis Zürich der katholischen Jugendorganisationen), seit 1987 neu gestaltet, ist die andere. Das Organ des ehemaligen *Filmklubs Zürich*, *«Filmclub-Cinéclub»*, die dritte dieser einschlägigen Zeitschriften, erschien seit 1961 unter dem Titel *«Cinema»* und ist seit 1983 ein Jahrbuch, das jeweils aus vielerlei Perspektiven thematisch ausgelegt ist und essayistischen Standard setzt.

«Der Filmberater» – den nacheinander vier Redaktoren verantworteten (*Hans Metzger*, 1941–1942, *Dr. Charles Reinert*, 1941–61, *Dr. Stefan Bamberger*, 1962–1966, *Franz Ulrich* 1966–1972) – publizierte immer auch Artikel grundsätzlicher Art (Sparten des Filmschaffens, filmrechtliche Fragen, Erziehung des Filmpublikums), wandte indessen sein Augenmerk intensiv der Filmkritik zu. Diese richtete er, basierend auf der *Film-Enzyklika «Vigilanti cura»* von *Papst Pius XI.* (1936), nach verschiedenen Kategorien ein (für Kinder, für alle, für Erwachsene und reife Jugendliche, für Erwachsene, für reife Erwachsene, mit Reserven, abzuraten, abzulehnen). Der Auftrag des «Filmberaters», kirchlich-pastorell geprägt, erfasste in erster Linie den innerkirchlichen Bereich. Die Fusion mit «Zoom» brachte eine Vereinfachung dieser Kategorisierung, die zugleich eine Öffnung bedeutete; eingestuft wurden die Filme nunmehr als geeignet für Kinder, für Jugendliche, für Erwachsene. Mit der Änderung des Konzepts 1992 empfahl sich schliesslich die Fortführung dieser Kurzbesprechungen als Teil der als «Zoom»-Kartei bezeichneten Serviceleistung. Nachdem *Urs Jaeggi* (geboren 1941), der langjährige verdienstvolle Leiter von «Zoom», aus der Redaktion ausgeschieden war, blieb in der ökumenischen Zeitschrift ein einziger Veteran noch dienstbar, *Franz Ulrich* (geboren 1936), der im kommenden Jahr für dreissig Jahre verantwortlich zeichnen wird. An seine Seite sind Jüngere getreten.

Mit «Zoom», wo seit der Konzeptänderung mehr Gewicht auch auf die Bildgestaltung gelegt wird, als einer Monatsschrift steht *«Filmbulletin – Kino in Augenhöhe»*, die Zweimonatschrift in fruchtbare Konkurrenz. Zwar im 37. Jahrgang erscheinend, hat

die von *Walt R. Vian* (geboren 1945) kompetent geleitete Zeitschrift in ihrer Gestalt einer Kulturzeitschrift, die den Glanz der Aufmachung nicht scheut, im Juni als Jubiläumsausgabe das 200. Heft herausbringen können. Eine Darstellung des Stoffes, die dem Bild die Qualität eines Informationsträgers ebenso wie einer ästhetischen Vertiefung zumisst – es demnach nicht vordergründig als blosse Illustrierung von Text nutzt – hebt diese Zeitschrift unbestritten in einen höchsten Rang. An diesem Rang haben die Texte – über die Filmkritiken zu einzelnen Filmen hinaus – in ihrer Ausführlichkeit nicht nur, sondern dank der Zuständigkeit ihrer Autoren vor allem entscheidenden Anteil. Hier hat auch Filmtheorie – ob aus der Erfahrung abgeleitet oder spekulativ – noch ihren Platz. Und nur das «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» hat denn auch, im Jahr des Hundertjahr-Jubiläums des Kinos, eine umfängliche Darstellung wie diese «Spurenlese zu einer Geschichte der Filmkritik» inspiriert. Und insbesondere Kritiker, deren Begabung sich auch im Essay – verstanden als der Versuch über wissenschaftliche Themen in literarisch ansprechender Form und mit geistes- wie gesellschaftsgeschichtlicher Kompetenz – ausgeprägt haben, finden hier ihren Publikationsraum vor – beispielhaft etwa *Pierre Lachat* (geboren 1943).

Filmclubs und Filmgilden mit eigenen Publikationen sind weitgehend von der Szene verschwunden, doch die Usance, ihre Mitglieder eigenhändig mit Informationen zu versehen, dauert vorbildlich in der Monatsschrift «Filmpodium», herausgegeben vom gleichnamigen *Kommunalen Kino in Zürich*, fort. Im Laufe der zwölf Jahre, die das «Filmpodium» hinter sich gebracht hat, hat *Rolf Niederer* (geboren 1937) die Programmzeitschrift zu einem lokalen Kulturblatt ausgebaut, das sich gründlich mit Filmgeschichte befasst und die im Programm stehenden Filme jeweils nicht nur empfiehlt, sondern auch kritisch durchleuchtet. Den Zyklus «Geschichte des Films in 250 Filmen» begleiten zudem substantielle Texte zu Autoren und Filmen auf losen Blättern. Als Filmkritiker selbst ist *Rolf Niederer* ein Schreiber von lebendigster Anschaulichkeit, interpretativer Inspiration und – eine Seltenheit – humoristischer Klugheit.

Bei einem Rundblick über die in der deutschen Schweiz erscheinenden Zeitschriften, die sich, an die Gebildeten wendend, der Kultur, der Gesellschaft, der Politik widmen, bleibt das

Unbehagen, dass auf den Seiten dieser Publikationen in all der Zeit wenig geschehen ist. Ausnahmen sind Kulturzeitschriften, die Text und Bild gleichwertig miteinander verbinden – «*Du*» etwa und «*Turicum*» haben da exemplarische Leistungen vollbracht. Dem Film einen Platz der regelmässigen Beschreibung einzuräumen, ist keinem der Redaktoren der nur auf Text eingespielten Monatshefte der Einfall gekommen. Und doch würde es noch heute viel bedeuten, wenn das Publikum der Gebildeten, unter denen sich noch immer Verächter des Kinos befinden, auf diese Weise der Integrierung des Films in die Kultur allgemein, nicht nur der unbestritten vorhandenen trivialen, gewahr werden könnte. Als eine Ausnahme ist also noch immer die Redaktion der leider nur kurzlebigen «*Schweizer Annalen*» zu rühmen, die zu zwei Malen sogar Sondernummern herausgegeben hat, zum Schweizer Film die eine, die andere zu «*Fragen des Films*», beide 1944.



PS *Fred Zaugg* (geboren 1937), vom Lehrerberuf sich nach zehn Jahren dem Kulturjournalismus zuwendend, dem er in verschiedenen Sparten, vor allem aber der Film- und der Kunstkritik, obliegt, hat 1971, als er an den Berner «*Bund*» berufen wurde, eine Stelle besetzt, die es innerhalb der Redaktion an dieser Zeitung bisher nicht gegeben hatte, das Amt eines vollamtlichen Filmredaktors. Zwar hatte «*Der Bund*» das Versäumnis, das eine am Film ungenügend interessierte Feuilletonredaktion unter Arnold Schwengeler und danach unter Charlotte von Dach zu verantworten hatte, in den sechziger Jahren dadurch gutgemacht, dass die Betreuung der Materie einschlägigen Kennern im Aussendienst, *Rolf Mühlmann* (geboren 1938), heute Redaktor und Filmspezialist an der Fernsehprogramm-Zeitschrift «*Tele*», und *Eduard Schneider* (geboren 1932) anvertraut wurde. *Fred Zaugg*, auch er aufgeweckt durch die Kulturrevolution 1968, hat der Zeitung indessen seither die Kontinuität von Sachkenntnis und schreiberischer Sensibilität, einer zuweilen sogar sensibilistischen beschert.

Nachbemerkung

Ist es wirklich Gnade der frühen Geburt, dass ein Filmkritiker sich eines Tages als der Doyen seiner Zunft findet? Dem Doyen widerfährt dann

wohl naturgemäß der Wunsch, über die Geschichte der Filmkritik in diesem Land, seiner alemannischen Region zu mindest, Bericht zu geben. Seinem Alter mutet und traut man Ausgewogenheit zu. Eine Geschichte der Filmkritik? Sie würde, wäre denn überhaupt erst all das Material erschlossen, das sie ausmacht, ein dickes Buch füllen. So bleiben wir denn bescheiden bei dieser Spurenlese. Welch einer Fülle der Historiker, gäbe es ihn, begegnen würde, macht sie immerhin deutlich.

Auf Spurenlese gegangen, hat der Autor nicht jedem, der sich in der Filmkritik verdient gemacht hat, begegnen können. Auslassungen waren geboten, wiewohl natürlich nicht willkürliche. Hätten alle Namen und alle mit ihnen abgestempelten Beiträge zwar dennoch erwähnt werden können, so bleibt fraglich allerdings, ob alle Namen tatsächlich hätten genannt werden müssen. Zu bedauern freilich ist, dass, blickt der Autor nun in seinem Text zurück, in diesen die Frauen keinen Eingang gefunden haben.

Frauen im Handwerk der Filmkritik gab es einst nur vereinzelt, *Georgine Oeri* (noch einmal) ist zu nennen, *Judith Burckhardt*, auch sie in Basel, ebenso; in Bern sodann – um eine Generation später – *Elisabeth Prisi*, in Zürich *Corinne Schelbert*, *Béatrice Leuthold*, *Pia Horlacher*, in Basel *Verena Zimmermann*. Längst nun aber ist auf dem Markt der Filmkritik die Gleichberechtigung eingezogen. Oder fast. Wer zählt die Scharen, wer nennt die Namen? Hat, so lautet vordringlich die Frage, die Arbeit der Frauen den Blick auf den Film verändert? Die Urteile im Vergleich zu den Äusserungen der Männer differenziert? Hat feministischer Scharfsinn die Filmkritik überhaupt revolutioniert? In den Fragen schon steckt die Antwort: Ja. Warum, wie und wo insbesondere stecken diese Antworten ein weites Feld ab. Es zu bestellen, könnte die Aufgabe einer Historikerin sein.

Martin Schlappner

