

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 42 (2000)

Heft: 227

Artikel: Ungedachte Realitäten ergründen, zum besseren Sehen verhelfen : Funktionen, Geschichte, Positionen von Filmkritik

Autor: Grob, Norbert

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-865541>

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: 12.04.2026

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

Ungedachte Realitäten ergründen, zum besseren Sehen verhelfen

Funktionen, Geschichte, Positionen von Filmkritik

«Die ideale Filmkritik kann nur eine Synthese der Fragen sein, die diesem Film zugrunde liegen: ein Parallelwerk, seine Brechung auf verbaler Ebene.» Jacques Rivette



funktionen

Anfangs hatte Filmkritik vor allem: Behauptungs- und Erziehungsfunktion.

Die ersten Filmkritiken mussten aufmerksam machen auf das neue Medium, auf die «Sache der Lichtbildkunst»¹, auf «besondere Geschicklichkeiten der Dekorationstechnik, besondere Feinheiten des Stoffes, besondere Raffinements der Darsteller oder der Inszenen»¹, auf neue Ausdrucks- und Bewegungsformen, neue Bild- und Blickformen, neue Arrangements, neue Kompositionen, neue Rhythmen. Es ging also darum, bestimmte Massstäbe zu behaupten (und dazu das Publikum zu erziehen), nach denen Qualitätsmerkmale von Filmen festzustellen sind.

Die ersten Filmkritiken wurden geschrieben, so Heinz B. Heller, «als das ursprünglich plebejisch-proletarische Medium der Jahrmärkte und Wanderkinos sich anschickte, über die Destillen- und Ladenkinos der Vorstädte hinaus in die kulturellen Reservate des Bürgertums in den Zentren der Grossstädte einzubrechen – mit Filmen, die nur allzu bereit den (...) Kunstanspruch des französischen “Film d’art” für sich reklamierten und dabei doch geschäftstüchtig vor allem neue soziale Besucherschichten im Auge hatten.»²

Bereits 1912 fand dann eine allgemeine Debatte darüber statt, ob «das Filmdrama» überhaupt kritisiert werden sollte, eine Umfrage der *Ersten Internationalen Film-Zeitung*. Seitdem haben Diskussionen und Debatte über Macht und Ohnmacht, über Funktionen und

Positionen von Filmkritik Konjunktur, bis heute, wie an den zahllosen Veranstaltungen ablesbar ist.

2

Filmkritik ist früh auch: Dienstleistung, erfüllt also früh schon Informations- und Servicefunktionen.

Das schliesst selbstverständlich die gesamten Produktionsdaten ein: Herkunft, Dauer, Format, Genre, Namen aller Beteiligten. Aber auch die Zusammenhänge, die sich ergeben durch die Geschichte der Autoren und Regisseure, der Kameraleute und Techniker, der Produzenten und Schauspieler, die ihre jeweiligen Kenntnisse und Erfahrungen aus anderen Produktionen einbringen.

In gewisser Weise zählt auch zur Servicefunktion der Filmkritik der Kampf um den entsprechenden Ort der Kritik, um den Platz (die Zeilenzahl) und den Kontext.

Inwieweit es auch Nacherzählung der Story und direkte Wertung (im Sinne von Richterfunktionen) einschliesst, ist eine Frage des Standpunkts. Irmbert Schenk zählt zur Informationsfunktion der Filmkritik, «dem Leser Form, Inhalt und Struktur des Films zu beschreiben und dann in Kontextualisierungen, Ordnungen und Zuordnungen einzutreten, die dem Leser selber ein Urteil über den Film ermöglichen.»³ Frieda Grafe nannte «das Vermitteln von Urteilen und Wertungen (...) die primitivste Form von Kritik, auch die folgenreichste.» Sie mache «aus Lesern Konsumenten.»⁴

3

Filmkritik hatte und hat stets auch Interpretations-, also ästhetische Übersetzungsfunktion. Sie ist zum grossen Teil doch Protokoll der ersten Lektüre eines neuen Films, der nicht nur in den Zusammenhang gestellt werden muss zur Geschichte, zur Ästhetik der Genres oder zur Tradition nationaler Kinematographien, sondern auch in seinem jeweils besonderen Ausdruck zu entdecken und zu würdigen (beziehungsweise abzulehnen) ist.

Zur Interpretationsfunktion von Filmkritik gehört auch, die jeweiligen Regeln aufzuspüren, nach denen Sinn und Wirkung der Filme neu entstehen. Diese Regeln sind als «noch ungedachte Realität zu denken»⁵ (Frieda Grafe). Ihrer jeweils besonderen Form sich anzunähern, heisst auch, immer aufs Neue erste sprachliche Formulierungen zu wagen. Deshalb sollte im sprachlichen Ausdruck, selbst wo nur beschrieben oder nacherzählt wird, stets das Charakteristische, das ästhetisch jeweils Besondere mitklingen.

Filmkritik heisst also: mit Interesse und Verve, auch mit Virtuosität und Eleganz, Sinn und Wirkung eines Films in der Tendenz zu entziffern.

Dabei sind letzte Wahrheiten zu vermeiden. Was heisst: konkrete Erkenntnisse über Bilder und Töne zu formulieren, die allerdings stets in der Schwebelage bleiben / subjektive Sehweisen zu wagen, ohne das Subjektive zu verstecken / eigene, von bestimmten Theorien geprägte Verständnisschnitten zu schlagen, ohne diese Theorien zu verstecken.



«Der wirksamste Kritiker ist der nachfolgende Künstler, der entweder aus dem Weg räumt oder erbt, oder über eine Form hinausgeht oder sie erweitert, sie zusammenstutzt oder begräbt.»

Ezra Pound

Filmkritik in dem Sinne heisst: die Freiheit nutzen, unterschiedliche Wege zu gehen, diese Wege allerdings zugleich zu kennzeichnen. «Jede Kritik muss in ihrem Diskurs (sei es auf noch so diskrete und abgewandte Weise) einen implizierten Diskurs über sich selbst enthalten. Jede Kritik ist Kritik des Werkes und Kritik ihrer selbst.»⁶

Das schliesst, wie Karl Prümm einmal forderte, den «offenen, beständig revidierbaren Diskurs» nicht aus, der sich als «Suchbewegung» realisiert.⁷ Hier wird die filmkritische Arbeit an die Schnittstelle von Beobachtung und Assoziation geführt: aussergewöhnliche Details in Bild oder Ton, unkonventioneller Bild- oder Szenenaufbau, irritierende Rhythmen durch ungewöhnliche Schnitte können einem Film einen «zweiten Sinn» unterlegen, der die Haltung zu Handlung und Figuren völlig verändert.

4

Wichtig für Filmkritik auch: ihre Sensibilisierungsfunktion, die darauf zielt, aufmerksam zu machen für ungewohnte Bilder oder irritierende Rhythmen, für poetische Zwischentöne oder subversive Untertöne.

Andreas Kilb, langjähriger Filmredakteur der Hamburger *Zeit*, hat einmal bekannt, dass selbst für ihn diese Sensibilisierungsfunktion das wichtigste sei: An anderen Filmkritiken interessiere ihn, was er *nicht* oder *anders* gesehen habe. Ihn interessiere, «was scheinbar „nicht hierher gehört“, nämlich eine überraschende Beobachtung, ein von weither geholtes Zitat, eine ungewöhnliche Gedankenverbindung.»⁸

Es gibt, wie wir alle wissen, weder ein allgemein gültiges Lexikon für Bilder und Einstellungen noch eine allgemein gültige Syntax für Szenen und Sequenzen. Für jeden Film müssen die Bilder und die Verknüpfung dieser Bilder neu geregelt werden. Für das Schreiben über Film hat dies eine wichtige Konsequenz: Feste Massstäbe greifen nicht. Man muss deshalb den Filmen offen begegnen, sie fortschreitend reflektieren und sie mit flexiblen, stetig wandelnden Kategorien zu erhellen suchen.

Als in den sechziger Jahren auch im deutschsprachigen Raum verstärkt eine Auseinandersetzung mit den Filmen der französischen *Nouvelle vague* geführt wurde, gab es sofort viele Stimmen, die auch einen Wandel der filmkritischen Arbeit forderten. Auf dissonante, brüchig inszenierte Kinovisionen

kann der Zuschauer nicht dem Ganzen erliegen (wie etwa in den suggestiven Kinothrillern), sondern muss sich ans Einzelne halten, über dessen Aussagekraft fürs Ganze er am Ende selbst entscheidet. Frieda Grafe hat in den sechziger Jahren darauf hingewiesen, wie sehr gerade diese Filme der *Nouvelle vague* das Nachdenken übers Kino insgesamt verändert haben. Denn «vor unseren Augen organisieren sich Dinge unabhängig von dem, was wir denken können.»⁵ So habe der Versuch angegangen werden müssen, dieser «veränderten Optik gerechtzuwerden.»⁴ Mit diesen Filmen wurde deshalb «eine neue Betrachtungsweise der Massenkultur, der Kulturindustrie notwendig.»⁴

5

Filmkritik ist von Anfang an auch Medientransfer, erfüllt also stets mediale Übersetzungsfunktion.

Kritik ist immer «Diskurs über einen Diskurs»⁹, wie Roland Barthes einmal formulierte. Bei der Filmkritik kommt hinzu, dass sie immer Text ist in einem anderen Medium. Der Diskurs der Filmkritik, so Karl Prümm 1990, «setzt einen Transfer (...) voraus»¹⁰, ist sprachlicher Diskurs über einen oft dramatischen, visuellen Diskurs.

Manchmal hinken da die Worte ziemlich hinterher, wo die Bilder längst die eindeutige Sprache präsentiert haben. Es ist Aufgabe der seriösen Filmkritik, Worte zu finden, ohne dass sie unpräzise oder gar schief werden.

Ich weiss, viele Filmkritiker scheuen inzwischen die Beschreibung, gerade weil die Wörter die Bilder so schwer zu fassen vermögen. Ich denke dennoch, sie gehört zur filmkritischen Arbeit. Gegenüber Filmkritiken, in denen es nicht auch um Bilder oder Szenen oder Details aus Bildern und Szenen geht, bleibe ich immer etwas misstrauisch. Ich vermute dahinter oft einen Schreiber, der sich seines Gegenstandes ein wenig schämt. So, als seien die Bilder etwas Minderwertiges, vor denen doch zunächst einmal wertende Gedanken oder Ideen stehen sollten. So, als seien paraphrasierende Kritiken, die das Werk explizit machen statt es zu erklären, bloss beschreibende Anmerkungen.

5

Filmkritik hatte und hat auch Kommunikations- und Öffentlichkeitsfunktionen, das heisst sie ist unabding-

bar Teil einer umfassenderen, gesellschaftlichen Rede über Film allgemein. Was selbstverständlich sowohl die gesellschaftlichen und politischen als auch die ökonomischen Komponenten (die unterschiedlichen *Public relations*-Kampagnen etwa) einschliesst.

An diesem ist zumindest andeutungsweise die Frage der Nützlichkeit von Filmkritik anzusprechen. Für Produzenten und Regisseure ist sie, so meine These, schon lange eher überflüssig; wenn überhaupt, fordern sie doch nur Reklame.

Andererseits bin ich fest davon überzeugt, dass auch diese Reklame kaum noch etwas nützt. Filmkritiker sind ohnmächtige Autoren.

Das aber, so Frieda Grafe, sei gar nicht so negativ zu sehen: «Machtlosigkeit bekommt dem Schreiben gar nicht schlecht im Unterschied zu dem Gefühl von Nutzlosigkeit, das sehr hinderlich sein kann.» Ihr Fazit: «Filmkritiker sind nie Meinungsmacher gewesen. Filme werden vom Publikum durchgesetzt. Kritiker haben allenfalls auf längere Sicht besser gesehen, welche Filme wichtig für die Entwicklung des Mediums waren.»¹¹

5

Summa summarum muss Filmkritik sich bewegen im Zwischenfeld von Information und Beschreibung, von Entzifferung/Interpretation und Wertung.

Dazu eine schöne Definition von Ezra Pound: «Die wahren Kritiker sind nicht die sterilen Richter, die Sprüchmacher. Der wirksamste Kritiker ist der nachfolgende Künstler, der entweder aus dem Weg räumt oder erbt, der über eine Form hinausgeht oder sie erweitert, sie zusammenstutzt oder begräbt.»¹²

geschichte

Anfangs war das Schreiben über Filme, wie bereits angedeutet, in erster Linie ein Kampf für die Anerkennung des eigenen Mediums. Filme zu kritisieren, hiess da auch: die neuen, ästhetischen Ausdrucksformen der Bilder in Bewegung zu würdigen und zu verteidigen. Das heisst die Pioniere der Filmkritik hatten zunächst einmal aus dem Film einen anerkannten Gegenstand der Kunstbetrachtung zu machen.

Fachzeitschriften für die Branche entstanden in Deutschland früh: 1907 *Der Kinematograph*; 1908 *Die Lichtbild-Bühne*; 1912 *Bild und Film*.

Nach dem Ersten Weltkrieg kamen dann Publikumszeitschriften auf den Markt, die sich in erster Linie an die Attraktionen der Filme hielten, an besondere Stars, besondere Dekorationen und so weiter. Das Interesse dieser Zeitschriften war in erster Linie kommerziell (diese Zeitschriften leben vor allem von den Anzeigen der Industrie). Kritik fiel weg, die Reklame dominierte.

In Deutschland war Malwine Rennert mit ihren Kritiken für die Kino-reformer-Zeitschrift *Bild und Film* (1912/13) wohl die Begründerin einer «Ästhetischen Filmkritik». Für Helmut H. Diederichs legte sie wichtige Grundlagen einer «formästhetischen Filmtheorie», die in den Arbeiten von Béla Balázs ihren ersten Systematiker fand.¹³

Kurt Pinthus (im *Tagebuch* und im *8-Uhr-Abendblatt*) und Kurt Tucholsky (in der *Schaubühne* und später in der *Weltbühne*) begannen um 1914 mit ihren ersten Filmkritiken, Herbert Ihering (im *Berliner Börsen Courier*) ab 1918, Hans Siemsen ab 1919 (in der *Weltbühne*) und Willy Haas ab 1920 (im *Film-Kurier*). Siegfried Kracauer schrieb ab 1921 für die *Frankfurter Zeitung*. In den Texten dieser frühen Kritiker wurden erste Ansätze für filmästhetische Maßstäbe entwickelt. Ihering beispielsweise schrieb 1919: Filmkritik ordne «sich den Erfordernissen des Bildes unter, sie geht vom Gebot der Photographie, von den plastischen Möglichkeit des Schauspielers aus und löst von den technischen Gesetzen her die tendenziösen und kulturellen Fragen des Films.»¹⁴

In den Tageszeitungen war es dennoch ein weiter Weg bis zur kontinuierlichen filmkritischen Begleitung der neu anlaufenden Filme: zunächst kamen die Inserate, dann die Notizen im Lokalteil, danach die ersten sporadischen Hinweise im Feuilleton, und erst nach dem Ersten Weltkrieg, im Grunde erst Anfang der zwanziger Jahre begannen Filmkritiker fortgesetzt zu arbeiten. Wobei anfangs ihre journalistischen und filmgeschäftlichen Interessen nicht immer getrennt blieben. Aber das ist ja das Problem bis in unsere Tage.

2

In den dreissiger/vierziger Jahren wurde in Deutschland die Kritik suspendiert. 1936 untersagte Goebbels die «Kunstkritik in der bisherigen Form» und befahl statt dessen den darstellenden und würdigenden «Kunstbericht».

Aus einem Text von 1937, von Emil Dovifat, der nach dem Zweiten Weltkrieg Professor für Publizistik an

der Freien Universität Berlin wurde: «Die Kunstbetrachtung (und damit ist auch die Filmbetrachtung gemeint) vermittelt das Kunstwerk der Gemeinschaft, sie wertet seine Bedeutung für die Gemeinschaft nach den Grundsätzen der kulturpolitischen Führung und würdigt das Können des Künstlers, um es zur Höchstleistung anzuspornen.»¹⁵

Als Dovifat dann seine Professur angetreten hatte, glich er seine Position den veränderten Bedingungen in West-Berlin an: «Kunstkritik ist die subjektive, aber sachlich und künstlerisch verantwortliche Beurteilung des Kunstwerkes, dem der Kritiker verpflichtet ist. Er berät Künstler, vermittelt das Kunstwerk der Öffentlichkeit, scheidet die Werte und Unwerte überzeugend voneinander und gibt so zur Höherentwicklung der Kunst seinen Beitrag.»¹⁶

Ein Kommentar zu dieser Wandlung, von Hans Helmut Prinzler: «Mit der Forderung, Wert und Unwerte voneinander zu scheiden und mit dem Aufruf zu Verpflichtung, Vermittlung und Höherentwicklung verzettelt sich diese Definition vollends zwischen NS-Vokabular und Reeducation-Terminologie. Immerhin ist in Dovifats Formulierung ein Wort der Schlüssel für die Identitätssuche der Filmkritik in den fünfziger Jahren: *subjektiv*.»¹⁷

3

Neben das Schlüsselwort «subjektiv» sind, nach Hans Helmut Prinzler, zwei weitere Schlüsselworte zu stellen: «Unabhängigkeit» und «Verantwortung».

Zum Anspruch des Subjektiven, dem «Bestehen auf einer eigenen Meinung, die nicht objektivierbar sein muss», bekennen sich zunächst nahezu alle Filmkritiker dieser Zeit. Prinzler nennt ihn den «demokratische(n) Zugewinn»¹⁷, der helfe, sich abzugrenzen gegenüber der NS-Vergangenheit wie gegenüber dem anderen, nicht meinungsfreien, sozialistischen Teil Deutschlands.

Der Anspruch der «Verantwortung» zieht wohl in zwei Richtungen, was bis heute hin und wieder diskutiert wird: Gilt sie in erster Linie dem Film gegenüber oder doch eher dem Leser gegenüber (abgesehen davon, dass sowohl die Filmverleiher als auch die Kinobesitzer sie immer mal wieder gegenüber ihren wirtschaftlichen Interessen einklagen)? Die Antwort auf diese Frage klärte schon damals zugleich den Charakter der jeweiligen Filmkritik (und tut dies wohl bis heute).

Unabhängige Filmkritiken? Das scheint heute, zumindest in den seriösen Kritiken der grossen Zeitungen und Zeitschriften keine Frage mehr. In den fünfziger Jahren war es allerdings noch ein Thema, das sich stellte im Verhältnis von ökonomischen Interessen einerseits (geleitet von möglichst vielen Anzeigen) und Autoren- und Redakteursinteressen andererseits (die auf grösstmögliche Freiheit pochten).

In der Bundesrepublik der fünfziger Jahren dominierten anfangs die betont subjektiven, feuilletonistischen Texte etwa eines Gunter Groll, bis die an Adorno und Kracauer geschulten Kritiker der *Filmkritik* ihre nahezu unversöhnliche Position gegenüber den Feuilletonisten einnahmen; für sie war der Filmkritiker von Rang nur als «Gesellschaftskritiker» denkbar. Die Probleme des Ästhetischen blieben eher unwichtig. Da die Filmkritiker der *Filmkritik* ideologiekritische Reflexion forderten, die den Film in erster Linie nimmt als Produkt einer kapitalistischen Industrie, waren politische Aussage und soziale Haltung zentral – und nicht das, was auf der Leinwand zu sehen war.

Grolls Forderung dagegen: «Der Kritiker sage das Schwere leicht.» Seine «drei Grundzüge der guten Kritik: die Fähigkeit zu klären, die Liebe zur Sache und die Distance zum Objekt.»¹⁸ Und: «Kritik soll klären, doch nicht dozieren. Sie soll Witz haben, doch nicht witzeln. Sie darf spielen, doch das Wortspiel verwende sie nur, wenn es auch Gedankenspiel ist. Sie soll pointiert sein – doch immer nur dann, wenn die sprachliche auch eine geistige Pointe ist.»¹⁹

Eine Anmerkung noch zum Alltag der Tageszeitungen, in dem die «wertenden Filmkritiken» gegen Null tendierten. Nur zwei Prozent aller Kritiken gingen über Inhaltsangaben, Werbetexten und Kurzrezensionen hinaus.²⁰ «Film und Kino wurden im allgemeinen nicht des Ranges von Kultur (...) für würdig gefunden. Sie rangierten unter ferner liefen, von populärer Unterhaltung bis hin zu Volksverdummung, je nach Traditionsbewusstsein und Sozialdünkel.»²¹

Die wichtigsten Kritiker, noch aus der Nazi-Zeit: Karl Korn & Erwin Goetz. Die neuen: Karena Niehoff & Gunter Groll. Ulrich Gregor & Enno Patalas.

Ich versuche, aus meinen Eindrücken und Einsichten die generelle Farbe eines Films für den Leser zu rekonstruieren, um ihn zu veranlassen, selbst zu Schlüssen oder Annahmen zu kommen.»

Frieda Grafe



4
In den sechziger und siebziger Jahren war die Debatte um die Filmkritik in der BRD stark geprägt von der Kontroverse zwischen den sogenannten «Politischen Linken» und den «Ästhetischen Linken», die vor allem innerhalb der Münchener Zeitschrift *Filmkritik* geführt wurde, zwischen Ulrich Gregor, Peter W. Jansen und Theodor Kotulla einerseits und Frieda Grafe, Helmut Färber, Herbert Linder und Enno Patalas andererseits.

Entzündet hatte sich die Kontroverse an den Filmen der französischen *Nouvelle vague*, in denen eine völlig neue Ästhetik und neue, mögliche Rezeptionsweisen entdeckt wurden. «Grafe, Färber und Linder machten Opposition gegen die Begriffsstutzigkeit und die eingeschliffenen Formeln der Kritik. Sie beharrten auf einer anderen Schreibweise und griffen das Schema an, nach dem die Aussage eines Films gegen die Stimmigkeit seiner Gestaltung abgewogen und vor dem Hintergrund seines ökonomischen und ideologischen Kontextes beurteilt werden sollte.»²²

Es ging vor allem um den Vorwurf, dass eine «nur soziologisch orientierte Filmkritik (...) die wichtigen Filme» der Zeit nicht mehr fasst und eine «ästhetische Methode für die Filmkritik» entwickelt werden muss. «Eine solchermassen ästhetisch engagierte Kritik hat nicht so sehr die fertigen Ideen des Werkes in ihre Sprache zu übersetzen und auch nicht die in ihm angelegten Bedeutungen auszuformulieren, sondern den Blick des Betrachters freizulegen von fermentierten Auffassungen, die ihm den Zugang verstellen ...»²³

Vertreter der Politischen Linken, vor allem der spätere Regisseur Theodor Kotulla, setzten sich dagegen strikt zur Wehr und warfen der Ästhetischen Linken ein statisch-ahistorisches Strukturverständnis vor und einen «gefährlich verschleierte Blick auf die Dinge um uns, auf den Film sowohl als auf die gesamte übrige Realität.»²⁴

Ich will diese Debatte hier nicht allzu sehr auswälzen, sie ist ja auch mehrfach abgehandelt worden, von Claudia Lensen, Irmbert Schenk, Ulrich von Thüna.

Die interessante Konsequenz dieser Kontroverse war allerdings, dass in Zeiten der allgemeinen Politisierung (Stichwort: Studentenrevolte) innerhalb der avancierten Filmkritik in der BRD eine Tendenz zur Sensibilisierung für filmische Formen und Strukturen wich-

tiger wurde als die politischen und ideologischen Implikationen.

Auf ein wichtiges Subthema dieser Kontroverse ist allerdings noch hinzuweisen: auf die seit damals immer wiederkehrende Debatte um die *politique d'auteur*, wobei der Begriff des *Auteur* als Ausdruck einer individuellen Weltanschauung zu begreifen ist, nicht als Beschreibung einer Arbeitsposition.

Auteur meint: die persönliche Leistung eines Filmemachers, der – unabhängig von Thema und Buch, aber in enger Kooperation mit seinen Mitarbeitern – die jeweilige Geschichte auf intime Weise stilisiert, wie nur er es vermag; der die Rede seines Films also «in der ersten Person» konjugiert, das heisst stets in der Ich-Form spricht. Dies bedeutet, dass Filme eines *Auteur* nicht unbedingt die besseren sein müssen. Nur, dass sie eine ganz eigene Ausdrucksweise haben, einen besonderen, ganz eigenen Blick auf Figuren, eine besondere, ganz eigene visuelle Phantasie, eine besondere, ganz eigene Ordnung der Figuren im Raum, einen besonderen, ganz eigenen Rhythmus.

Für die konkrete Arbeit als Filmkritiker bedeutet diese Differenzierung natürlich kein Patentrezept. *Auteur/Réalisateur* sind distinktive, aber keine wertende Kategorien. Sie wirken nicht auf der Ebene von Qualität, sondern nur auf der Ebene von Tonart/Klangfarbe/Timbre. Auf der einen Seite setzt der *Réalisateur* die jeweilige Handlung visuell um; auf der anderen Seite schreibt der *Auteur* seinen besonderen visuellen Stil jeder Handlung seine Sicht der Welt, seine innerste Haltung ein, gleich von wem erdacht und geschrieben.

Die Kategorien *Auteur/Réalisateur* sind eher Voraussetzungen, um zu verstehen, warum ein Film so und nicht anders ist. Jeder gelungene Film zeigt auch eine klare Vorstellung von der Welt (und dazu oft eine klare Vorstellung vom Kino). Jeder Film eines *Auteur* zeigt dazu «entweder die Freude am Filmemachen oder die Angst vorm Filmemachen.» Nur deshalb kann man «das Vergnügen» schätzen, das, wie Truffaut es so unnachahmlich formulierte, vor allem die «Stilbrüche» und «Exzesse», die «Schlampereien» und «Anachronismen»²⁵ bieten. Gelungene Realisationen bieten oft eine vergnügliche Lust am Schauen. Gelungene *Auteur*-Werke versetzen einen dagegen in einen abenteuerlichen Schwindel beim Schauen. «Was zählt ist der Ton oder der Akzent, die Nuance, wie immer man es nennen mag – das heisst

der Standpunkt eines Menschen (...) und die Haltung dieses Menschen zu dem, was er filmt, und folglich zur Welt und allen Dingen: was sich ausdrücken kann in der Wahl der Situationen, der Konstruktion der Intrige, den Dialogen, dem Spiel der Darsteller oder ganz einfach der Technik.»²⁶

In den achtziger Jahren wiederholte sich der Streit um Politisches versus Ästhetisches mehrfach, auch der Streit um den «Autorenfilm», nur in anderen Medien und mit anderen Personen.

5
In den neunziger Jahren näherten die Positionen sich an, die grundlegenden Differenzen wurden eingeebnet. «So droht eine allgemein akzeptierte, mittlere, normalisierte Kritik, ein etabliertes Rezensionswesen, das sich fast automatisch weiterschreibt, ohne sich jemals zu problematisieren.»²⁷ (Karl Prümm)

Klaus Kreimeier konstatierte, sehr ernüchtert, sehr konsterniert: «Der Zustand der gegenwärtigen Filmkritik wird durch ihre Harmlosigkeit definiert.»²⁸

Diese Harmlosigkeit ist auch Folge der momentanen Ausweitung von Filmkritiken. Es gibt keinen Überblick mehr, keine tieferen Diskussionen um Haltungen und Standpunkte, auch keine Kontroversen. Jeder macht seine Anmerkungen zu einzelnen Filmen, mal eleganter und virtuoser, mal einfältiger und schlichter. Jeder interpretiert und wertet – und geht dann seiner eigenen Wege.

positionen

Filmkritik? Was also ist das? Die Definitionen sind unendlich differenziert, unendlich bunt, unendlich vielfältig. Vier, fünf Beispiele:

Film sei, so der Ästhetische Linke der sechziger Jahre Herbert Linder, «ein Pflug, mit dem» er sich «umgrabe – die Kritik das Protokoll dieser Begegnung.»²⁹

Frieda Grafe sprach von ihren Filmkritiken stets von Versuchen, aus ihren «Eindrücken und Einsichten die generelle Farbe eines Films für den Leser zu rekonstruieren, um ihn zu veranlassen, selbst zu Schlüssen oder Annahmen zu kommen.»³⁰

Filmkritik sei, so der ehemalige *Zeit*-Filmredakteur Andreas Kilb, «Synthese, Ganzheit, Emotion. Filmkritik ist in ihren besten Momenten mimetisch, nicht abstrakt; sie übersetzt einen Film

so, dass ihre Begriffe, die sie ausspart, von selbst evident werden.»³¹ Und ein paar Seiten später: »Einer Filmkritik ist grundsätzlich alles erlaubt: Schreien und Flüstern, Scherzen und Flunkern, Denken und Fühlen; nur eines nicht: schlechtes Deutsch.«³²

Filmkritik sei, so der Marburger Filmwissenschaftler Karl Prümm, «als ästhetisches Urteil über die Sinnlichkeits- und Wahrnehmungsangebote des Kinos»³³ zu fassen.

Auf der allgemeinen Ebene ist dem allem wohl zuzustimmen. Auf der konkreten Ebene muss man diese Postulate wohl ein paar Ebenen niedriger hängen.

Filmkritik ist sicherlich Protokoll einer ästhetischen Auseinandersetzung – zwischen dem mit offenen Augen schauenden Filmkritiker und den sinnlichen (also: visuellen, literarischen, musikalischen, emotionalen) Angeboten eines Films: mit Schreien und Flüstern, Denken und Fühlen.

Filmkritik ist aber zunächst einmal ein Text (mal zwischen 30 oder 40 Zeilen in der Kurzkritik, mal zwischen 120 und 180 Zeilen, und nur im Essay zwischen 250 und 400 Zeilen), ein Text, der – die einzelnen Elemente von Inhalt und Ausdruck bedenkend – Sinn eines Films zu entziffern sucht. Wobei Entziffern im Gegensatz zur Interpretation gedacht ist, die in erster Linie auf Auslegung aus ist, darauf, was das einzelne hinter seiner Bedeutung noch bedeutet.

Entziffern ist ein subjektiver und objektiver Prozess zugleich. Subjektiv ist er, da die Qualität des Entzifferns abhängig ist von der Lebens- und Kinoerfahrung des Kritikers. Objektiv ist er, da das Erkennen von ästhetischen Formen eines Films nicht der Willkür unterliegt, sondern am konkreten Gegenstand auch von ganz anderen Personen nachvollzogen werden kann (und muss).

Wobei, hier stimme ich Andreas Kilb mit Nachdruck zu, die filmkritische Qualität und die sprachliche Ausdrucksfähigkeit des Kritikers direkt miteinander korrespondieren.

■■■

Momentan sehe ich, spitzt man es idealtypisch zu, drei gängige Spielarten der Filmkritik: die Schnellrichter für den Alltag, die blosse Geschmackskritiken bieten; die industriekritischen Interpretieren, denen es vor allem um die richtige, die wahre Sicht auf die Welt geht (zu denen auch noch hin und wieder die Moral-Apostel der besserwisser-

rischen Ideologiekritik zählen); und die Spezialisten mit analytischem Blick und historischem Sinn, die diskursive Fachkritiken oder verspielte, cinéphile Kunstkritiken vorlegen.



blosse geschmacks- kriterien

Was es immer gab und immer geben wird: das dreiste Gehabe der spontanen, sehr emotionalen Schnellkritiker, die am Denken nur verherrlichen, was sie zu denken vermögen. Geschmackskritiken, wertende Meinungen über Filme – für den Alltag gedacht und geschrieben. Ein mässiges Spiel – zwischen Daumen hoch und Daumen runter.

Im Radio feiert diese Form der Kritik momentan geradezu unfassbare Urstände, auch in den TV-Programmzeitschriften (wo in den Magazinen und Journalen alles inzwischen seriöser geworden ist). Noch nicht einmal die Story wird hier richtig erzählt, alles ist auf allerschnellstes Urteil hinformuliert. Die Punkteliste ist da noch die ehrlichere, wenn auch dümmere Form.

Andererseits sieht Irmbert Schenk in der «Tageskritik» heute generell als «Maxime» vorherrschend «die Selbstinszenierung der Beliebigkeit im Zufall der Einfälle des Kritiker-Subjektes (...) Zu oft erscheint Filmkritik als wortreich-bewusstloses Schwimmen ohne Kategorien und Kontextmühe, dafür aber im Strom der Kino-Moden, in denen eine Oberfläche an die andere geknüpft und in denen letztlich die Werbung weitergesponnen wird. Statt begründete Werturteile hat man Wertvorurteile.»³⁴



industriekritische interpretieren/ ideologiekritische richter

Was es früher oft gab und wohl immer auch geben wird: das richterliche Spiel der Besserwisser, die ihr Schreiben über Filme bloss nutzen, um die eigenen politischen, ideologischen, gesellschaftskritischen Auffassungen zu illustrieren. Ideenkritiken, manchmal virtuos, manchmal seltsam daneben.

Da wird an Filmen abgehandelt, was eigentlich als Vorwurf an die jeweiligen «Verhältnisse» gedacht ist. Was zählte, war das «richtige» Thema oder der «richtige» Standpunkt, nicht das Spiel der Formen und Farben auf der

Leinwand. Manchmal wunderte man sich dann, dass so manche hassten, was sie doch als «Objekt der Arbeitsbegierde» ausgewählt hatten. In vielen Texten der siebziger und achtziger Jahre konnte man mitlesen, wie sehr dieser oder jener Film gefiel, aber dann doch nicht passte ins politische Bild und deshalb harsch abgebügelt wurde. Das Seltsame dabei, dass bei aller Sinnesfreude, bei allen Schauwerten, die manche Filme boten, diese Kritiken so spröde geschrieben waren.

Inzwischen gibt es, gerade in der *taz* oder der *Frankfurter Rundschau*, immer häufiger Autoren, die in ihren Texten einen kulturkritischen Diskurs führen, ohne jedoch über die ästhetischen Formen der Filme hinwegzusehen. Das schliesst ein, Industriefilme als blosse Produkte des Kapitals zu bestimmen. Nur wird keine Passform mehr benutzt, um sie abzukanzeln; eher Interessen definiert, um die Veränderung der Industrie selbst zu erklären. Niemand scheut mehr zurück vor (auch trivialen) Dingen, die gefallen.



diskursive fachkritiken

Vor ein paar Jahren noch waren sie die Ausnahme: Filmkritiken, die mit analytischem Blick und historischem Sinn dem menschlichen oder gesellschaftlichen wie dem ästhetischen Gehalt der Filme nachspüren. Inzwischen gibt es sie nicht nur in den Fachzeitschriften, wie *Filmdienst* oder *epd-Film* oder *Filmbulletin*, sondern auch immer häufiger in den grossen Tages- und Wochenzeitungen, in der *Zeit*, der *FAZ* oder der *Welt* oder der *Rundschau*.

Der Autor, der dies momentan im deutschsprachigen Raum am intensivsten betreibt, ist Georg Seesslen. Seine Texte sind meistens detailgenau und sachkundig. Seesslen ist, das ist neidlos anzuerkennen, ein sprachmächtiger Autor mit Kompetenz, Wagemut und Engagement. Und im Gegensatz zu seinen frühen «Grundlagen des populären Films», die doch allzu rasch hinweghasteten über den ästhetischen Reichtum im einzelnen, entwickelt er inzwischen seine Thesen am filmischen Material selbst. So wirken seine Texte aufmerksam und genau bei der Analyse und voller Phantasie im ästhetischen Verständnis.



«Die Funktion des (Film)-Kritikers besteht nicht darin, auf einem silbernen Tablett eine Wahrheit zu servieren, die nicht existiert, sondern im Denken und Empfinden derer, die ihn lesen, soweit wie möglich den Schock des Kunstwerks zu verlängern.»

André Bazin

35

subjektive, impressionistische Kunstbetrachtungen

«Bespreibungen fragmentarischen Charakters», denen es gelegentlich genügt, wenn sie zu einem Film «sieben einzelne Gedanken»³⁵ vorstellen, sind seit jeher eher cinephile Ausnahmen, die man manchmal in der *Zeit* oder der *Süddeutschen*, meistens aber eher in Fachzeitschriften lesen kann, mal in *epd-Film*, mal im *Steadycam*, mal in den *Cahiers du Cinéma*.

36

verspielte, cinephile Texte zum Kino

Was es gelegentlich gab und immer gelegentlich geben wird: die aufopfernde, verspielte Arbeit der Spezialisten, die alles, was ihnen möglich ist, einsetzen, wo die Tageskritiker nicht einmal einen freien Abend opfern. Mal neugierige, forschende, suchende Kritiker – fürs Kino gedacht, für die Erinnerung gewagt. Mal literarische Kritiken – kühn gedacht, lustvoll phantasiert und liebevoll geschrieben.

Die wichtigsten: Jacques Rivettes und François Truffauts fulminante Texte in den Fünfzigern, Manny Fabers und Robert Warshows Portraits und Genre-Erkundungen in den Sechzigern, Frieda Grafes Essays in den Siebzigern und Achtzigern (vor allem in der *Süddeutschen*).

4

meinung versus betrachtung

Zwischen den drei Spielarten der momentanen Filmkritik gibt es Überschneidungen, die teils zur einen, teils zur anderen Position neigen, aber auch tiefe Gräben, in denen sich modischere Kritiker tummeln. Wobei jedoch die Grenze noch immer verläuft zwischen denen, die zu «einer hoffnungslosen Überschätzung der Meinung und einer Unterschätzung der künstlerischen Realität» neigen, die dem Kinogänger vor allem erklären wollen, «ob es sich lohnt, ins Kino zu gehen oder nicht», und denen, die den Filmen offen begegnen und sie mit flexiblen, stetig wandelnden Begriffen zu erhellen, die also «dem Leser zum besseren Sehen zu verhelfen»²⁷ suchen.

5

pro domo

In meiner eigenen Arbeit habe ich es gerne mit Roland Barthes gehalten: den «Diskurs» zu versuchen, «der nicht im Namen von Gesetz und/oder Gewalt zur Aussage kommt: dessen Instanz weder politisch, noch religiös, noch wissenschaftlich ist; der gewissermaßen das Übrigbleibende und der Zusatz aller dieser Aussagen wäre. Wie werden wir diesen Diskurs nennen? *Erotisch* sicherlich, denn er hat mit Wollust zu tun; oder vielleicht noch *ästhetisch*, wenn dafür gesorgt wird, dass diese alte Kategorie allmählich eine leichte Drehung erhält, die sie von ihrem regressiven, idealistischen Grund entfernt und dem Körper annähert, der Abschweifung.»³⁶

Wenn es so etwas gab und gibt wie ein Vorbild, dann: Béla Balázs. Der erzählte seine Auffassungen vom Kino. Er gliederte sie in kleine Aspekte und fügte sie rhythmisch zueinander. Er kardierte und montierte quasi – um sein Denken filmisch zu formen. Balázs ist der Michel de Montaigne der Filmkritik/-theorie.

Niemals löste er zudem seine Auffassungen und Theorien aus der Verkettung mit Filmen. Er wendete seine Texte den Filmen zu. Unter seiner Bemühung, die Essenz des Films zu entziffern, ist noch – wie Hartmut Bitomsky einmal schrieb – «das Geräusch des Projektors zu hören.»³⁷

letzte Weisheiten

Eine schöne Definition zum Schluss, von einem der wirklich grossen Väter der europäischen Filmkritik, von André Bazin:

«Die Funktion des (Film)Kritikers besteht nicht darin, auf einem silbernen Tablett eine Wahrheit zu servieren, die nicht existiert, sondern im Denken und Empfinden derer, die ihn lesen, soweit wie möglich den Schock des Kunstwerks zu verlängern.»³⁸

Dazu eine letzte Einschränkung, von Frieda Grafe, der Mutter der modernen, am Italienischen Neorealismus und an der Nouvelle vague geschulten Filmkritik in der Bundesrepublik Deutschland: «Tageskritiken muss man schreiben, wenn man *in tune* ist mit der Zeit. Nicht dass ich für neue Filme kein Interesse mehr aufbringen könnte. Aber um auf Anhieb Bescheid zu wissen und es vermitteln zu können, dazu muss man das Alter derer haben, die die Filme machen.»³⁹

Norbert Grob

Anmerkungen:

- 1 Walter Turszinsky: zitiert nach Heinz B. Heller: *Massenkultur und ästhetische Urteilskraft*. In Grob/Prümm (Hg.): *Die Macht der Filmkritik*. München 1990. S. 27
- 2 Heinz B. Heller: a.a.O. S. 26
- 3 Irmbert Schenk: «Politische Linke» versus «Ästhetische Linke». In Irmbert Schenk (Hg.): *Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven*. Marburg 1998. S. 71
- 4 Frieda Grafe: *Autorenfilm, Autorenkritik*. In Grob/Prümm (Hg.): a.a.O. S. 80–82
- 5 Frieda Grafe: *Zum Selbstverständnis der Filmkritik*. In *Filmkritik* 10/1966. S. 589
- 6 Roland Barthes: *Was ist Kritik?* In R. B.: *Literatur oder Geschichte*. Frankfurt a. M. 1969. S. 65
- 7 Karl Prümm: *Die Rede über das Kino und das Universum der Bilder*. In Irmbert Schenk (Hg.): a.a.O. S. 168
- 8 Andreas Kilb: *Abschied vom Mythos*. In Grob/Prümm (Hg.): a.a.O. S. 193
- 9 Roland Barthes: a.a.O. S. 66
- 10 Karl Prümm: *Filmkritik als Medientransfer*. In Grob/Prümm: a.a.O. S. 10
- 11 Frieda Grafe: In Grob/Prümm (Hg.): a.a.O. S. 87
- 12 Ezra Pound: *James Joyce und Pécuchet*. Zitiert nach Frieda Grafe: a.a.O. S. 86
- 13 Helmut H. Diederichs: *Über Kinotheater-Kritik, Kino-Theaterkritik, ästhetische und soziologische Filmkritik*. In Irmbert Schenk (Hg.): a.a.O. S. 32
- 14 Herbert Ihering in «*Freie Deutsche Bühne*» (Berlin) vom 3.8.1919. Zitiert nach Helmut H. Diederichs: a.a.O. S. 34
- 15 Emil Dovifat, zitiert nach Hans Helmut Prinzler: *Shadows of the Past*. In Grob/Prümm (Hg.): a.a.O. S. 52
- 16 Emil Dovifat: nach Hans Helmut Prinzler: a.a.O. S. 56
- 17 Hans Helmut Prinzler: a.a.O. S. 56
- 18 Gunter Groll: *Magie des Films*. München 1953 S. 18
- 19 Gunter Groll: a.a.O. S. 19
- 20 s. dazu die Ausführungen von Hans Helmut Prinzler: a.a.O. S. 48
- 21 Irmbert Schenk: a.a.O. S. 44
- 22 Claudia Lenssen: *Der Streit um die politische und die ästhetische Linke in der Zeitschrift Filmkritik*. In Grob/Prümm (Hg.): a.a.O. S. 73
- 23 Enno Patalas: *Plädoyer für die Ästhetische Linke*. In *Filmkritik* 7/1966. S. 406, 407
- 24 Theodor Kotulla: *Zum Selbstverständnis der Filmkritik*. In *Filmkritik* 12/1966. S. 709
- 25 François Truffaut: *Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken*. Frankfurt M. 1997. S. 15
- 26 Jacques Rivette: *Über die Niedertracht*. In J. R.: *Schriften fürs Kino*. CiCiM 24/25. München 1989. S. 149
- 27 Karl Prümm: In Irmbert Schenk (Hg.): a.a.O. S. 171
- 28 Klaus Kreimeier: *Nomadisierendes Schreiben*. In Irmbert Schenk (Hg.): a.a.O. S. 117
- 29 Herbert Linder: *Zum Selbstverständnis der Filmkritik*. In *Filmkritik* 4/1967. S. 233
- 30 Frieda Grafe: In Grob/Prümm (Hg.): a.a.O. S. 89
- 31 Andreas Kilb: a.a.O. S. 193
- 32 Andreas Kilb: a.a.O. S. 195
- 33 Karl Prümm: In Irmbert Schenk (Hg.): a.a.O. S. 166
- 34 Irmbert Schenk: a.a.O. S. 70
- 35 Helmut Färber: *Zum Selbstverständnis der Filmkritik*. In *Filmkritik* 4/1967. S. 228
- 36 Roland Barthes: *Über mich selbst*. München 1978. S. 174
- 37 Hartmut Bitomsky: *Einleitung zu Béla Balázs: Der Geist des Films*.
- 38 André Bazin: *Überlegungen zur Kritik*. In *Filmkritiken als Filmgeschichte*. München 1981. S. 14
- 39 Frieda Grafe: In Grob/Prümm (Hg.): a.a.O. S. 91