

Über Kinotheater-Kritik, Kino-Theaterkritik, ästhetische und soziologische Filmkritik.

Historischer Abriss der deutschsprachigen Filmkritik 1909 bis 1969

Ein Vortrag bei der SYNEMA - Gesellschaft für Film und Medien, Wien, 23.11.1996,

von Helmut H. Diederichs

Meine Damen und Herren,

ich muss vorausschicken, daß ich in meinem Vortrag praktisch nur die deutsche Filmkritik-Geschichte darstelle - mit einer Ausnahme: der kurzen Erwähnung von Béla Balázs' Filmkritiken im Wiener "Tag" von 1922 bis 1925. Ich muß ferner vorausschicken, daß ich ursprünglich nur die Filmkritik-Historie bis 1933 behandeln wollte. Doch weil Frieda Grafe heute leider nicht hier sein kann, möchte mein Thema zeitlich erweitern und auch auf die Filmkritik-Historie nach 1945 eingehen, nämlich auf die Zeitschrift "Filmkritik", deren redaktionelle Linie Frieda Grafe und ihr Mann Enno Patalas maßgeblich mitbestimmt haben.

Kaum hatte das Kino zu Anfang des Jahrhunderts festen Boden unter den Füßen, gab es bereits Versuche, ihm diesen wieder zu entziehen. Nach der ersten Gründungswelle der ortsfesten Kinos und der Formierung der Filmindustrie in den Jahren 1905-06 kam es 1907-08 zur Gründung einer Reihe von Filmfachzeitschriften. Deren erste, "Der Kinematograph" aus Düsseldorf, beklagte bereits in seiner 2. Nummer vom Januar 1907: "Über alles Mögliche werden bandwurmartige lange Kritiken geschrieben, über die Kinematographie aber herrscht eine Unkenntnis und teilweise Voreingenommenheit, die schwer zu erklären ist." Diese Beschwerde über Vorurteile besonders in der Tagespresse richtete sich gegen die ersten Angriffe auf das Kintopp-Kino seitens der Lehrerschaft, die bald in die Kinoreform-Bewegung einmünden sollten. Doch als man begann, die schmutzigen kleinen Kintopp-Kinos durch große Kinopaläste zu ersetzen, hatte das sogleich einen ersten Versuch von Filmkritik zur Folge - in der Form von Kinotheater-Kritik.

I.

"Das Union-Theater wird sich daher wohl oder übel eine ständige Kritik des Programmes gefallen lassen müssen, die an dem Programm eines kleinen, in der Menge verschwindenden Theaters zu üben ich bisher für zwecklos hielt." - Im Juli 1909 eröffnete mit diesem Satz Herausgeber Paul Lenz-Levy in dem Fachblatt "Die Lichtbild-Bühne" die Geschichte der deutschsprachigen Filmkritik. In den Monaten zuvor waren die ersten deutschen 'Kunstfilms' auf den Markt gekommen, die sich im Namen an den französischen "films d'art" orientierten. Vom Kunstanspruch des Kinos war es nur ein kleiner Schritt zur Kunstkritik. Lenz-Levy wählte die Form der "Kino-Kritik", besprach das jeweilige, aus einem bunten Sammelsurium kurzer Filme bestehende Programm des ersten großen, theaterähnlichen deutschen Kinos, des 'Union-Theaters am Alexanderplatz' in Berlin. Das Motiv des Fachblatt-Kritikers war, Filmregisseure und Kinobesitzer auf Fehler "ästhetischer und technischer Natur" aufmerksam zu machen.

Die Kinovorstellung des Jahres 1909 setzte sich aus einer Reihe verschiedenster kurzer Filme zusammen, unter denen allerdings auch schon die "Dramen" und "Humoresken" vorherrschten. In seiner ersten Kritik widmete Lenz-Levy jedem der 10 Filme des Union-

Theater-Eröffnungsprogramms zumindest ein, zwei Sätze. Er monierte grundsätzlich das Fehlen des "Konferenziers" und machte konkrete Vorschläge zu musikalischer Begleitung von "tieferer Wirkung". Noch nahmen technische Details des neuen Kinos und ein Stimmungsbild der Eröffnungsvorstellung den meisten Raum ein.

Bis zum November 1909 setzte Lenz-Levy die Besprechung des jeweiligen U.T.-Programms in fünf Folgen fort, die "Kino-Theater-Kritik" bzw. "Kino-Kritik" überschrieben waren. Und er war fest entschlossen, auch tatsächlich Kritik zu üben, grenzte er sich doch klar ab: "Die sogenannten Film-'Besprechungen', die in den Fachzeitschriften veröffentlicht werden ..., geben allenfalls einen Überblick über den beabsichtigten Inhalt, nicht aber über den durch die mehr oder minder große Geschicklichkeit des Aufnahme-Regisseurs auch erzielten."

Der Kritiker wandte sich freilich nicht an die Zuschauer, die hätte er mit dem Fachblatt "Lichtbild-Bühne" ohnehin nicht erreicht. Vielmehr wollte er den Filmregisseuren und den Kino-Besitzern wertvolle Hinweise geben. Den Filmregisseuren hielt er Aufnahmefehler vor, von denen das Gelingen eines Films abhängig wäre: mangelnde Deutlichkeit der Aufnahme, ungelenke und plump aufdringliche Darstellung, schlechte Gruppierung, Dekorationsfehler. "Fehler aber ästhetischer und technischer Natur, die beschönigt werden, kehren immer wieder; in ihrer Bloßstellung, in ihrer hierdurch in gewissen Grenzen erzielten Ausrottung liegt die positive Arbeit einer Kritik." Der Kino-Besitzer werde aus ihr ersehen können, wie er den Film in seinem Theater auf Grund der geschilderten Erfahrungen wirkungsvoll vorführen, musikalisch bewährt begleiten und gegebenenfalls erläutern lassen könne. Auch der Film-Neuheiten-Einkäufer, der den Film ohne Publikum und ohne musikalische Begleitung abschätzen müsse, nütze die Filmkritik, denn sie "erzählt, ob ein Film den Zuschauern gefallen hat oder nicht, und gibt damit die Kontrolle der Praxis über die Theorie der Film-Einkäufer".

Lenz-Levys erster Versuch einer Filmkritik in Form von Kinotheater-Kritik mußte wohl zwangsläufig scheitern, weil er zwar nicht unbedingt am falschen Objekt (den ersten "Film d'art"-Filmen) geübt wurde, aber doch wohl zum ungeeigneten, weil zu frühen Zeitpunkt und vor allem am falschen Ort (in der Filmfachpresse) und mit der falschen Stoßrichtung (in Richtung Regisseure, Fabrikanten und Kinobesitzer), also einer Klientel, die jede Kritik sofort als Geschäftsschädigung empfinden mußte und empfand.

Einer der ersten, der außerhalb der Filmfachpresse die "Schaffung einer Kinema-Kritik" anregte, war Ende 1910 Ferdinand Hardekopf in den "Münchener Neuesten Nachrichten": "In der Tat: wo immer ein Kinema-Theater epikuräisch genug für den (mit Recht) verwöhnten Leib eines Rezensenten ist und wo es literarische Ansprüche erheben darf: warum sollten seine Premieren nicht Gegenstand kritischer und ästhetischer Betrachtungen sein."

II.

Eine unabhängige Filmkritik im heutigen Sinne entwickelte sich erst, als 1910/11 die "Kinodramen", die Spielfilme länger wurden, eine anspruchsvollere Dramaturgie möglich machten und als ökonomische Konkurrenz des Bühnendramas an Bedeutung gewannen. Angesichts der Proteste seitens der Bühnenlobby und der moralischen Vorhaltungen durch die "Kinoreformbewegung" sah sich die Filmbranche veranlaßt, Presse- und Premierenvorstellungen einzuführen, um die Tagespresse zu Besprechungen im redaktionellen Teil zu animieren.

Die Filme von Urban Gad mit Asta Nielsen waren die ersten, die man regelmäßig der Presse vorzustellen begann. Zu dem ersten Film der "Asta-Nielsen-Serie" 1911/12, "Der schwarze Traum", meldete der "Kinematograph" vom 30. August 1911: "In einer Spezialvorführung im Berliner Union-Theater erregte derselbe unter den eingeladenen Fachleuten nicht nur begreifliches Interesse, sondern auch große Bewunderung und Sensation." Die Berliner Premierenvorstellung des Asta-Nielsen-Films "Im großen Augenblick" am 16. September 1911, zu der man die "Theater- und Kunst-Kritiker der tonangebendsten Tageszeitungen" sowie "tout Berlin in konzentriertester Form" geladen hatte, erbrachte mit insgesamt 32 langen und äußerst schmeichelhaften Zeitungskritiken ein von der Fachpresse 'mit großen Stolz' vermerktes Resultat. Denn dies, so die "Lichtbild-Bühne", sei der praktische Beweis dafür, "daß der Kinematograph seitens der Zeitungen mit dem wirklichen Theater sich getrost auf eine Stufe stellen kann, denn in Berlin finden des öfteren Theater-Premieren statt, die sich mit ein paar Zeilen der Kritik begnügen müssen".

Im Jahre 1912 hatte die sich die ständige Filmberichterstattung in den Lokalteilen der Tagespresse schon weitgehend durchgesetzt. Die Forderung nach einer regelmäßigen Kritik in den Feuilletons erfüllte sich jedoch nicht, obwohl sie im Laufe des Jahres immer vehementer vorgetragen wurde.

Herbert Tannenbaum schloß seine filmtheoretische Broschüre "Kino und Theater" mit dem dringenden Appell, die Presse habe die unabweisbare Pflicht "durch Einführung einer regelmäßigen und eingehenden Filmkritik auf die Beachtung künstlerischer Gesichtspunkte hinzuwirken. Sie muß das Urteil des Publikums durch Hinweise auf Fehler und Verbesserungsmöglichkeiten zu stützen und den Geschmack ... in die richtigen Wege zu leiten suchen."

Im Oktober 1912 befragte das Fachblatt "Erste Internationale Film-Zeitung" eine Reihe von Schriftstellern, Theaterkritikern und Chefredakteuren: "Soll das Filmdrama kritisiert werden?" Der Schriftsteller Walter Turszinsky hielt eine Kritik nach ernsthaften künstlerischen Gesichtspunkten der Sache der Lichtbildkunst für ungemein nützlich: "Man wird sich natürlich darauf beschränken müssen, *die* Arbeiten unter die Lupe zu nehmen, die durch die Besonderheiten ihrer Form oder ihres Inhalts ganz besonders zur Zustimmung oder zum Widerspruch reizen. ... Man müßte besondere Geschicklichkeiten der Dekorationstechnik, besondere Feinheiten des Stoffes, besondere Raffinements der Darsteller oder der Inszene hervorheben, grobe Versehen des Filmautors oder der Regie mit gleicher Entschiedenheit aufnutzen." Dadurch werde es möglich sein, Filmpoeten und Kinodirektoren bei der Wahl der Stoffe und bei der Annahme der Werke zu beeinflussen, ebenso auch das Publikum der künstlerisch und sittlich vornehmeren Kinoproduktion zuzutreiben und es von ästhetischen Brutalitäten fernzuhalten.

Den Ruf nach ernsthafter, regelmäßiger Filmkritik griff Anfang 1913 Alfred Mann in dem bis dato anspruchsvollsten theoretischen Beitrag zu diesem Thema auf: Kino-Rezensionen in der Tagespresse seien eine "Forderung der Volkskultur". Schon rein äußerlich betrachtet, sei die Zeit für die Forderung nach Kino-Rezensionen, entsprechend der kritischen Besprechungen auf dem Gebiete des eigentlichen Theaters und der Literatur, nicht falsch gewählt, denn bekannte Schriftsteller würden als Autoren von Filmen genannt, erste Bühnenkünstler stellten Kinobilder, Kino-Regisseure zeichneten auf dem Kino-Programm verantwortlich wie auf jedem anderen Theaterzettel. Mann spielte hier darauf an, die die Filmproduzenten in der zweiten Jahreshälfte 1912 dazu übergegangen waren, berühmte Schriftsteller und Schauspieler für ihre Produktionen einzukaufen. Stichwort: "Autorenfilm". Alfred Manns Fazit: "Somit wird die Kino-Rezension vorderhand in erster Linie eine erzieherische Aufgabe

zu lösen haben; sie soll das Publikum Maßstäbe finden lassen, nach denen es die Güte kinematographischer Vorführungen beurteilen kann, sie soll mithelfen, das Publikum zu befähigen, aus der jungen Unterhaltungs-, Belehrungs- (vielleicht auch Erhebungs-)Möglichkeit reine Kulturwerte zu gewinnen".

Immer häufiger gefordert, brachte schließlich 1913 der "Autorenfilm" den Durchbruch zur seriösen ästhetischen Filmkritik in den Tagespresse-Feuilletons. Als am 21. Januar 1913 der erste "Autorenfilm" in den Berliner Lichtspielen am Nollendorfplatz der Presse vorgestellt wurde, schickten die Tageszeitungen diesmal nicht ihre Lokalreporter, sondern ihre Kunstkritiker. Dieses große Interesse an dem Film "Der Andere", in der Regie von Max Mack, hätte die literarische Vorlage, Paul Lindaus gleichnamiges Drama, nicht allein bewirkt. Entscheidend kam die Beteiligung der damals größten Theaterberühmtheit hinzu: Albert Bassermann, Träger des Iffland-Rings, spielte die Hauptrolle des Staatsanwaltes Dr. Hallers. Schon vor der Pressevorstellung hatte es einen Bildbericht in einem illustrierten Wochenblatt gegeben. Die "Erste Internationale Film-Zeitung", die die Presse zu dem Film geladen hatte, konstatierte begeistert einen Wendepunkt im Verhältnis von Film und Tagespresse: "Zum erstmalig haben sich die ersten Kritiker der Tagespresse zu einer Film-Premiere bemüht. Zum erstmalig sind über einen Film mehrspaltige Feuilletons geschrieben worden. Zum erstmalig wurde die Lichtbildbühne von denselben Männern der Feder gewürdigt, die sonst nur die wichtigsten Theater besuchen. Zum erstmalig haben diese Männer über einen großen Film an derselben Stelle der Zeitung gesprochen, die sonst der großen Theater-Premiere gewidmet ist. Zum erstmalig wurde in der gesamten Tagespresse die Lichtbildbühne mit dem Theater ernsthaft verglichen. Der Film ist feuilletonfähig geworden."

Die Feuilletonfähigkeit des Kinos blieb jedoch auf die Theaterberühmtheiten im "Autorenfilm" beschränkt. Die Kritiker folgten den Theaterstars ins Kino. Und nur allzu selten wurde aus einem Theaterstar auch ein Filmstar, wie z.B. aus Paul Wegener mit dem erfolgreichsten Autorenfilm "Der Student von Prag". Schon wenige Wochen nach der Premiere des "Student von Prag" brachte die Produktionsfirma, "Deutsche Bioscop", eine Dokumentation mit einer Vielzahl von positiven Presseaussagen und -kritiken heraus und meldete darin: "Bisher zählen wir 224 ähnlich glänzende Urteile der deutschen Presse!!"

Was der erste Autorenfilm "Der Andere" anstrebte, hatte "Der Student von Prag" erreicht: einen Erfolg bei den Kritikern und beim Publikum. Versuchte Bassermann das beiden Filmen zugrundeliegende Doppelgängerthema in "Der Andere" mit rein mimischen Mitteln zu bewältigen, so wandte Regisseur Stellan Rye im "Student von Prag" das tricktechnische Mittel der Doppelgängeraufnahme an. Hatten die Kritiker des Autorenfilms "Der Andere" die Schauspielerleistung Albert Bassermanns positiv hervorgehoben, so hielt man dem "Student von Prag" vor allem zugute, die spezifischen formästhetischen Möglichkeiten des Films genutzt und weiterentwickelt zu haben. Zwar grimassierte Paul Wegener in den Verfolgungsszenen des Finales des "Student von Prag" kaum weniger als Bassermann in "Der Andere". Doch im Zusammenhang mit den Doppelgängertricks und den ständig wechselnden interessanten Schauplätzen erzielte er - anders als Bassermann - die gewünschte Wirkung des Grauens.

III.

Regelmäßige, systematische und unabhängige Filmkritik fand bis zum Ersten Weltkrieg einzig in der Kinoreformer-Zeitschrift "Bild und Film" statt: Deren Zwitterstellung - einerseits

von der katholischen Kirche finanziertes Kinoreformerblatt, andererseits von der Kinobranche abhängiges Fachblatt zu sein - erwies sich als produktiver Widerspruch, der die Zeitschrift zum wichtigsten deutschen filmkritischen und filmtheoretischen Forum machte. Die Autoren von "Bild und Film" standen am Beginn der "ästhetischen Filmkritik": Als Motiv ihres Schreibens gaben sie die Verurteilung des ästhetisch Schlechten an, auf die Beachtung künstlerischer Gesichtspunkte sei hinzuwirken. Bald kam die Freude an filmkünstlerischen Entdeckungen, an ästhetischen Neuerungen hinzu, wobei die mimischen und gestischen Innovationen der Kinoschauspieler die weitaus größte Beachtung fanden.

Die Stellung von "Bild und Film" zwischen den Fronten der Kinobranche auf der einen und der Kinoreformer beziehungsweise der Bühnenlobby auf der anderen Seite spiegelt sich in der Zusammensetzung ihrer filmkritischen Autoren: Denn hier finden sich neben Fachpresse-Autoren, die nun wirkliche Kritik üben durften, wie Ludwig Hamburger, spielfilmfeindliche Kinoreformer, die dennoch Einzelkritiken schrieben, wie Hermann Häfker, und Schriftsteller, die sich gleichzeitig in kulturellen und politischen Zeitschriften als Filmkritiker versuchten, wie Adolf Behne und Alexander Elster, sowie mit Malwine Rennert und Hilda Blaschitz die ersten deutschen Filmkritikerinnen.

Malwine Rennert, die wichtigste der "Bild und Film"-Kritiker, formulierte in ihren Filmkritiken der Jahre 1912-13 einige Ansätze zur Schauspielertheorie, jener Phase formästhetischer Filmtheorie, die mit Béla Balázs' Buch "Der sichtbare Mensch" ca. zehn Jahre später ihren Höhepunkt haben sollte. In ihrer Kritik zu "Der Vater" verglich sie diesen italienischen Film mit "Enoch Arden" von David Wark Griffith, also mit dem Film eines Regisseurs, der bereits zu diesem Zeitpunkt die formästhetisch fortgeschritteneren Prinzipien der Montage entwickelt hatte. Rennert und ihre Zeitgenossen erkannten dieses spezifische Mittel des Films nicht. Statt die Montage als neue Formmöglichkeit zu begreifen, sah sie in "Enoch Arden" nur "ein zerstückeltes Durcheinander fader Szenen", war es für sie "ein mißlungener Versuch, Lyrik in Bildern auszudrücken". In "Der Vater" dagegen habe man eine einheitliche Handlung, auf einem Elementargefühl, der Vaterliebe aufgebaut. Hier habe man eine straffe Szenenfolge mit wachsender Spannung bis zur Entladung, habe man vor allem "Schauspieler ersten Ranges". Von der Dramaturgie her der Theaterästhetik verpflichtet, versuchte sie die Eigenart des Films in "Szenen, die keine Worte brauchen, wo das Wort stören würde", herauszustellen, stumme Szenen, die dem gesprochenen Wort überlegen seien, in denen der glänzendste Dialog nur abschwächen könne im Ausdruck und nicht erhöhen: "... das Mienenspiel des Gepeinigten, der krampfhaft erschütterte Körper sagen mehr, und der Zuschauer fühlt mit, er weiß, was hinter jener Stirn vorgeht, ohne daß ein Laut an sein Ohr schlägt".

Soziologische Filmkritik hat es vor dem Ersten Weltkrieg nicht gegeben, obwohl man sie eventuell von den konservativ kulturkritischen Kinoreformern hätte erwarten können. Doch die schrieben keine Tageskritiken, argumentierten in ihren Aufsätzen und Büchern auch ästhetisch, beispielsweise mit dem "Unkunst"-Vorwurf.

Die folgende Aussage des bereits erwähnten Alfred Mann läßt sich aber durchaus als Forderung nach soziologischer Filmkritik interpretieren: "Nachdem der Kinematograph eine so starke Anziehungskraft, eine solche Wirkungskraft auf die Massen bekommen hat, ist es keineswegs ausgeschlossen, daß diese ihm einst als einem bequemen Mittel staats- und kirchenpolitischer Agitation erliegen ..., wenn das Volk vorher nicht den gehörigen kritischen Abstand von der neuen Art des Genießens sowie des Belehr- (und evtl. Überredet-!)Werdens gewonnen hat." Alfred Mann war mit seiner Warnung vor dem manipulativen und propagandistischen Mißbrauch des Films jedoch seiner Zeit nur geringfügig voraus. Im Ersten

Weltkrieg entdeckten und nutzten die kriegführenden Nationen sehr bald das Medium Film in diesem Sinne.

IV.

Nach dem Ersten Weltkrieg war das Kino als Unterhaltungsmittel selbstverständlich geworden und als Kunstmittel stand ihm Anfang der zwanziger Jahre in Deutschland eine große Zeit bevor. Die Jahre der Weimarer Republik brachten auch eine große Zeit der Filmkritik, mittlerweile eine feste Einrichtung in Tageszeitungen und Kulturzeitschriften. Die bedeutendsten Kritiker dieser Jahre lassen sich in zwei Generationen einteilen: Die Älteren, zwischen 1884 und 1891 geborenen, die sich um 1920 dem Film zuwandten, sowie die Jüngeren, zwischen 1899 und 1904 geborenen, die ab Mitte der zwanziger Jahre ihre filmkritische Tätigkeit aufnahmen.

Zur ersten Gruppe zählen auch Kurt Pinthus und Kurt Tucholsky, die schon vor 1914 ihre ersten Filmkritiken verfaßten. Pinthus schrieb dann in den Zwanzigern vor allem für die kulturpolitische Zeitschrift "Das Tagebuch" und die Berliner Tageszeitung "8-Uhr-Abendblatt". Tucholsky blieb Siegfried Jacobsohns "Die Schaubühne" auch nach ihrer programmatischen Umbenennung von 1918 in "Die Weltbühne" treu.

Herbert Jhering verfolgte ab 1918 im "Berliner Börsen-Courier" vor allem die Entwicklung der Schauspielkunst im Film; Roland Schacht argumentierte ab 1919 in der "Freien Deutschen Bühne" und später in der "Weltbühne" für den qualitätsvollen Unterhaltungsfilm. Hans Siemsen, ab 1919 in der "Weltbühne" und einigen Tageszeitungen vertreten, entdeckte Charlie Chaplin für Deutschland und stritt leidenschaftlich für die freie, industrieunabhängige Filmkritik. Willy Haas, von 1920 bis 1925 beim "Film-Kurier", Widersacher Siemensens, trat für den Film-Fachkritiker ein, der mit der Filmpraxis zusammenarbeiten sollte; Siegfried Kracauer wurde mit seinen Kritiken ab 1921 für die "Frankfurter Zeitung" der renommierteste Filmkritiker seiner Zeit, der, als Summe seiner kritischen Erfahrungen, die sozialpsychologische Geschichte des deutschen Films "From Caligari to Hitler" (1947) schrieb. Der Exilungar Béla Balázs schließlich legte ab 1922 mit seinen Kritiken für den Wiener "Tag" den Grundstein für sein erstes filmtheoretisches Buch "Der sichtbare Mensch".

Zur Generation der Jüngeren zählte zunächst Bernard von Brentano, ab 1925 Berliner Korrespondent der "Frankfurter Zeitung". Axel Eggebrecht begann zur selben Zeit, dezidiert politische Filmkritiken für die "Weltbühne" zu schreiben. Rudolf Arnheim übernahm 1925 die Filmkritik-Sparte in Hans Reimanns satirischer Zeitschrift "Das Stachelschwein", avancierte 1928 zum Kulturredakteur und wichtigsten Filmkritiker der "Weltbühne" unter Carl von Ossietzky und legte 1932 als Quintessenz seiner filmkritischen Arbeit das filmtheoretische Werk "Film als Kunst" vor. Hans Feld wurde 1926 beim "Film-Kurier" Nachfolger von Haas als maßgeblicher Filmkritiker. Hans Sahl, von Jhering beeinflusst, arbeitete ab 1928 für den "Montag-Morgen".

Filmkritiken für die "Weltbühne" verfaßten beispielsweise auch Frank Warschauer (Aschau), Harry Kahn und Alfred Polgar. Für die "Vossische Zeitung" schrieb Heinz Pol und für "Das Tempo" Hanns G. Lustig, beide - so Hans Sahl - "als Pragmatiker, das heißt, von Fall zu Fall und mehr am Unterhaltungswert eines Films, als an seiner künstlerischen Problematik interessiert".

V.

In ihren Selbstverständnis-Aussagen skizzierten die Filmkritiker die Leitlinien einer ästhetischen Filmkritik.

Herbert Jhering, Film- und Theater-Kritiker des Berliner Börsen-Courier, monierte 1919, Filmkritik dürfe nicht literarische Maßstäbe an etwas herantragen, was diesen Maßstab nicht vertrage: "Sie ordnet sich den Erfordernissen des Bildes unter, sie geht vom Gebot der Photographie, von den plastischen Möglichkeiten des Schauspielers aus und löst von den technischen Gesetzen her die tendenziösen und kulturellen Fragen des Films."

"Kritik ist der innere Zwang", so Jhering 1923, "sich mit dem Gesetzmäßigen einer Kunst auseinanderzusetzen. Kritik ist Erlebnis des Kunstwerkes nach seinen Elementen und deshalb die automatische Bestätigung der produktiven, die automatische Zurückweisung der unproduktiven Elemente."

Béla Balázs reklamierte 1922, zu Beginn seiner filmkritischen Tätigkeit für die Wiener Tageszeitung "Der Tag": "Warum kümmert sich niemand um die Kunst des Volkes?" Er forderte dazu auf, endlich mit dem ästhetischen Vorurteil gegen das Kino aufzuräumen. Balázs blieb in seinen Kritiken nicht auf der tagesaktuellen Ebene stehen, sondern suchte schon dort die theoretische Auseinandersetzung. Ganz folgerichtig kulminierte die kritische Arbeit in seinem ersten filmtheoretischen Werk "Der sichtbare Mensch", der ersten wirklich folgenreichen Filmtheorie. Darin kündete Balázs vom Film als von Grund auf neue Kunst einer anhebenden neuen, visuellen Kultur, der man mit ständiger, systematischer, ernster Kritik beispringen müsse.

Zum selben Zeitpunkt 1922 ging es Axel Eggebrecht in der Roten Fahne nicht um die Kunst des Volkes, sondern darum: "Wer den Film beherrscht, der bestimmt wesentlich mit die Ideologie der großen Masse des Volkes."

Nach seiner Abwendung von der KPD schrieb Eggebrecht für die "Weltbühne" 1926/27 eine Reihe von Filmbeiträgen, die als erste das Filmpolitische explizit neben das Filmästhetische stellten. So erklärte er den Siegeszug des amerikanischen Films, dies habe einen tieferen, einen soziologischen Grund, es sei auch ein Siegeszug des amerikanischen Filminhalts. Nur im traditionslosen Amerika habe man, materiell wie ideologisch, aus dem Vollen heraus die Darstellungsart des industriellen Maschinenzeitalters projizieren können: "Gesichert wird der amerikanische Filmsieg durch die amerikanische Welt-Erotisierung ... Wie Amerika sich als auserwähltes Volk der bürgerlichen Welt durchsetzt, so wird sein Frauentyp beispielgebend." Weder vom Farbfilm noch vom Tonfilm erwartete Eggebrecht 1926 sehr viel - und vom Stummfilm? "Die großartige Geschlossenheit des Films als rein optisches Gestaltungsmittel aber wird ein wenig langweilig werden, wie alle ideologischen Produkte dieser ganzen unglücklich langlebigen bürgerlichen Welt. ... Und ob nicht eine kommende Gesellschaftsform schon im Fernseher eine bedeutend mehr adäquate Form vorfindet, weiß heute Niemand." Eggebrechts "Weltbühne"-Beiträge waren nicht eigentlich als Filmkritik anzusehen, eher als in Monatsabständen geübte filmpolitisch-ästhetische Rundumschläge, die vor allem die Ufa und die schwache deutsche Filmproduktion aufs Korn nahmen.

Für die "Weltbühne" als Kulturredakteur arbeitete ab 1928 Rudolf Arnheim. Er übernahm auch sofort die Filmkritik und warf 1929 - also im ersten Tonfilmjahr - die Frage auf, was einen "fachlichen" Filmkritiker ausmache: Wichtigste Aufgabe des Kritikers sei es, das fertige

Werk unvoreingenommen zu beurteilen. "Der Filmkritiker sieht die Filmproduktion der ganzen Welt als eine einheitliche Arbeit, in der jedes einzelne Werk seinen Platz hat. Diesen Platz anzuweisen, ist die Aufgabe des Kritikers."

Im KPD-Blatt "Arbeiterbühne und Film" nahm Durus 1931 eine völlig andere Position zur Frage der fachmännischen Kritik ein: "Für uns ist heute die Kunstkritik in erster Linie als Gesellschaftskritik und erst in zweiter Linie als ästhetische Kritik wichtig. ... Uns ist heute die klare und scharfe Feststellung der besonderen Ideologie eines Kunstwerkes und der Wirkung dieser Ideologie auf die breiten Massen wichtiger als die Analyse der besonderen ästhetischen Merkmale des betreffenden Kunstwerkes. Von diesem Blickpunkt aus verändert sich das Verhältnis zwischen fachmännischer und dilettantischer Kritik. Die Kritik eines 'Dilettanten' kann vom soziologischen Gesichtspunkt aus weniger dilettantisch, 'fachgemäßer' sein als die Kritik eines soziologisch ahnungslosen Berufskritikers." "Arbeiterbühne und Film" bemühte sich 1930/31 sehr um die "proletarische Filmkritik", vor allem in Form von "Laienkritik", gar als "Kollektivkritik", die jedoch über die Position, stereotyp "die Schädlichkeit des bürgerlichen Films für die Arbeiterschaft" aufzuzeigen nicht hinauskam.

Jhering, Balázs und Arnheim, obwohl Linksintellektuelle, blieben in ihren filmkritischen Ansprüchen ganz der ästhetischen Kritik verhaftet. Ich habe sie aus der Masse der damaligen Filmkritiker ausgewählt, weil sie sich in Selbstverständnis-Beiträgen äußerten und weil von ihnen ein Verständnis für eine soziologische Sichtweise auf das Kino hätte erwartet werden können. Zu Béla Balázs sei angemerkt, daß er sich in seinem zweiten filmtheoretischen Buch von 1930 "Der Geist des Films" in einem eigenen Kapitel "Ideologische Bemerkungen" mit dem Kleinbürger als Basis der Filmproduktion befaßte. Doch zu dieser Zeit schrieb er schon lange keine Filmkritiken mehr.

Ansätze soziologischer Kritik finden sich, wie gezeigt, bei Eggebrecht und bei der proletarischen Filmkritik. Die soziologische Filmkritik "aufs Niveau" (so Adorno) und auf den Begriff brachte jedoch erst Siegfried Kracauer, der von 1921 bis 1933 Filmkritiken für die "Frankfurter Zeitung" schrieb. Die Kritiken seiner ersten Arbeitsphase bis 1925 standen noch - so Klaus Michael in seiner *Kracauer-Dissertation* - ganz im Zeichen einer "lebensphilosophisch geprägten Kulturkritik". Von 1926 an folgte die ideologiekritische Schaffensperiode, mit der "Entwicklung von Standards der Motiv- und Ideologiekritik, die in den frühen 30er Jahren zur Gesellschaftskritik ausgebaut" wurden. "Die Filme sind der Spiegel der bestehenden Gesellschaft.", so beginnt Kracauer seinen berühmten Aufsatz "Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino", eine Quintessenz seiner Filmkritiken, die zuerst als Artikelserie im März 1927 in der FZ publiziert wurde: Die immer wiederkehrenden typischen Filmmotive zeigten an, wie die Gesellschaft sich selber zu sehen wünsche. "Der Inbegriff der Filmmotive ist zugleich die Summe der gesellschaftlichen Ideologien, die durch die Deutung dieser Motive entzaubert werden." (Ornament, S. 282). Ein zweites kritisches Resümee, "Film 1928", bestätigte, die Fabeln der deutschen Durchschnittsproduktion richteten im Interesse der stabilisierten Gesellschaft Ideologien auf, die einem Hauptstamm der Kinobesucher, den kleinen Angestellten, die Aussicht versperrten. 1932 formulierte Kracauer schließlich das Programm der soziologischen Filmkritik: "Kurzum, der Filmkritiker von Rang ist nur als Gesellschaftskritiker denkbar. Seine Mission ist: die in den Durchschnittsfilmen versteckten sozialen Vorstellungen und Ideologien zu enthüllen und durch diese Enthüllungen den Einfluß der Filme selber überall dort, wo es nützt, zu brechen." Kracauer fragte, wie sich der Kritiker gegenüber der großen Masse der Filme verhalten solle, die nur um des kapitalistischen Nutzens und nicht um der Kunst willen produziert worden seien: Diese filmischen Durchschnittsleistungen übten außerordentlich wichtige gesellschaftliche Funktionen aus, die kein Filmkritiker unberücksichtigt lassen dürfe. "In der

Tat: je ärmer die meisten Operettenfilme, Militärfilme, Lustspielfilme usw. an Gehalten sind, die einer strengen ästhetischen Beurteilung standzuhalten vermögen, desto mehr fällt ihre soziale Bedeutung ins Gewicht, die gar nicht überschätzt werden kann." Aufgabe des zulänglichen Filmkritikers sei es, das Gesellschaftsbild der durchschnittlichen Filme aufzuzeigen, die Scheinwelt dieser Filme mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu konfrontieren, also "jene sozialen Absichten, die sich oft sehr verborgen in den Durchschnittsfilmen geltend machen, aus ihnen herauszuanalysieren und ans Tageslicht zu ziehen, das sie nicht selten scheuen". Bei den seltenen Filmen mit echten Gehalten dürfe der Akzent natürlich nicht allein auf der soziologischen Analyse liegen, sondern diese habe sich mit der immanent-ästhetischen zu durchdringen.

1935 erklärte Arnheim im römischen Exil das Ende der ästhetischen Filmkritik: "Heute ist der Hauptfehler des Filmkritikers gerade der, daß er Filme auf die gleiche Weise beurteilt wie seine Kollegen die Bilder, die Romane, die Theaterstücke." Arnheim, der noch 1932 in seinem filmtheoretischen Hauptwerk "Film als Kunst" den schwarzweißen Stummfilm als filmkünstlerisches Ideal gefeiert hatte, sah nach dem Sieg des "Sprechfilms" seine schlimmsten Befürchtungen hinsichtlich eines Verfalls der filmkünstlerischen Mittel und hinsichtlich der Einschränkung künstlerischer Freiheit bestätigt. Der Filmkritiker solle sich in dieser Situation seiner zweiten großen Aufgabe besinnen, schloß er sich Kracauer an: statt ästhetischer Kritik die Charakterisierung des Films als Wirtschaftsprodukt und als Ausdruck politisch-moralischer Anschauungen.

VI.

Nach der Nazizeit, in der mit dem Zwang zur affirmativen "Kunstabstrachtung" Filmkritik auf bloße Inhaltsbeschreibung reduziert war, schienen die Filmkritiker ab 1945 zunächst nur froh darüber zu sein, überhaupt so etwas wie ästhetische Filmkritik üben zu dürfen.

Man attestierte den deutschen Filmkritikern im ersten Nachkriegsjahrzehnt mit Recht einen Mangel an kritischer Methode und erhebliche Unsicherheit bei der Transformation von Bildern in Worte. Davon ausnehmen lassen sich nur wenige, vor allem Gunter Groll, der Filmkritiker der "Süddeutschen Zeitung". Analyse war zwar auch nicht seine Sache, doch bestes Feuilleton sein Anliegen: "Der Kritiker sage das Schwere leicht", so Groll, der Poet unter den Filmkritikern, der - in der Nachfolge Alfred Kerrs - seine Texte mit römischen Ziffern gliederte, was ihm eine montageartige, filmische Schreibweise ermöglichte. "Kritik soll klären", sagte Groll, "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." (zit. bei Prinzler, S. 59).

Groll, als Prominentester der Feuilletonkritiker, wurde von den jungen Autoren der 1957 gegründeten Zeitschrift "Filmkritik" und ihrem Redakteur Enno Patalas als Hauptgegner befehdet: "Nichts ist so überholt, wie die feuilletonistische Kunstkritik, die Eindrücke und Einfälle notiert, statt Strukturen nachzuweisen, die den Film 'nur als Film' sehen will statt im gesellschaftlichen Zusammenhang." Die Autoren der Zeitschrift "Filmkritik" nahmen den Kracauerschen Ansatz der soziologischen, ideologiekritischen Kritik wieder auf. Den theoretischen Hintergrund fand man vor allem in Kracauers ideologiekritischer Analyse der deutschen Filmgeschichte, "From Caligari to Hitler".

Besonders die deutsche Filmproduktion der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre wurde von den jungen Autoren ideologiekritisch gemessen. Patalas in der ersten Nummer der "Filmkritik": "Die feuilletonistische Filmkritik versagt ebenso vor dem bedeutenden Kunstwerk wie vor dem kommerziellen Produkt der Lebenslüge. Vom Kunstwerk ist sie nicht imstande auszusagen, worin denn eigentlich sein Kunstcharakter besteht. Und die Lebenslüge durchschaut sie nicht, weil sie es für unnötig hält, den Film an der konkreten (soziologisch und ökonomisch zu begreifenden) Wirklichkeit zu reflektieren." Als Leitsatz für sich und die anderen Autoren der Zeitschrift formulierte Patalas: "Filmkritik sollte versuchen, den Blick des ansprechbaren Kinogängers zu schärfen - im Künstlerischen: für ästhetische Strukturen und Bauformen ... im Gesellschaftlichen: für soziale und politische Leitbilder, in denen, bewußt oder unbewußt, der Geist der Zeit sich ausspricht und sich selbst bestätigt."

Im Jahre 1961 lieferten Patalas und Wilfried Berghahn eine programmatische Streitschrift, wiederum in Abgrenzung gegen die "herkömmliche", die "impressionistische" Kritik, der sie vorwarfen, sich nur mit Kunst zu beschäftigen und den Film als Massenmedium zu ignorieren. Sie leiteten aus der Kritik an den Merkmalen der herkömmlichen Filmkritik einen umfangreichen 'vorläufigen Katalog der neuen Forderungen' einer "linken Filmkritik" ab. Das ist eine zwar polemische, aber deshalb nicht minder aufschlußreiche Abgrenzung soziologischer von ästhetischer Filmkritik. Soziologische Filmkritik "betrachtet den Film als Ausdruck der Zeitströmungen, interessiert sich mehr für die Aussage als die Form, sieht die Form als einen Aspekt der Aussage, fragt nach außerkünstlerischen Absichten und Wirkungen, interessiert sich lebhaft für die Wünsche des Publikums, hält das Publikum für unverstanden, interessiert sich für jeden Film (also auch den unkünstlerischen), fahndet nach unausdrücklichen, 'latenten' Aussagen, deckt die Denkgewohnheiten des Regisseurs auf, hofft auf den seiner gesellschaftlichen Lage bewußten Film, sieht auch die Produktionsbedingungen, kritisiert die Gesellschaft, aus der der Film hervorgeht."

Den Katalog der 18 Forderungen hatten Patalas und Berghahn noch gemeinsam aufgestellt. Doch bald darauf zerbrach der kritische Konsens der frühen Jahre. Wie Frieda Grafe rückblickend schreibt, gerieten die Kritik Kriterien der Zeitschrift in die Krise mit den Filmen von Godard. Doch schon vorher sei die kritische Methode der Zeitschrift nicht ausschließlich durch Kracauersche Untersuchungsverfahren und Ideologiekritik bestimmt gewesen, sondern "mindestens so sehr durch die Veränderung im filmischen Bildverständnis, die der Neorealismus bewirkte. Mit dem Neorealismus begann der aus den anderen Künsten stammende Darstellungsbegriff sich endgültig aufzulösen."

Berghahn monierte 1964, die Zeitschrift "Filmkritik" habe sich in den Jahren zuvor allzu sehr von formalen Erfindungen bestechen lassen - gemeint war die Nouvelle Vague -, wobei die Prüfung der, auf gewiß neue und interessante Weise dargestellten, Inhalte zu kurz gekommen sei.

Patalas, antwortete 1966 mit einem "Plädoyer für die Ästhetische Linke", in dem er die vergangene Praxis und Methode der Zeitschrift "Filmkritik" als nahezu ausschließlich ideologiekritische darstellte: "Die Kritik der 'ästhetischen Strukturen und Bauformen' wurde vertagt; dafür wurde aber Ideologiekritik von vornherein nicht als reine Inhaltskritik, sondern eben auch als Kritik an formalen Strukturen betrieben. ... Wir besprachen dramaturgische Konstellationen, den Gebrauch bestimmter Kameraperspektiven und die Wahl von Darstellern und suchten ihre ideologischen Funktionen aufzudecken."

Die "nur soziologisch orientierte" Filmkritik fasse heute die wichtigen Filme nicht mehr; die Forderung nach einer "ästhetischen Methode für die Filmkritik" sei unabweisbar geworden.

PATALAS ging es darum, "daß sich die soziologische Kritik die Sache der Kunst zur eigenen macht, daß sie ästhetische Verfahrensweisen als gesellschaftliche Aktivitäten erkennt und selbst ästhetisches Verhalten aktiviert. ... Indem die ästhetische Kritik nicht so sehr den ablösbaren Bedeutungen nachspürt als den Regeln, nach denen neue Bedeutungen ausgelöst werden".

Patalas schlug sich in der Folgezeit auf die Seite der jüngeren Kritiker, der sog. "Münchener Sensibilisten". Die älteren Autoren, vom politischen Flügel der Zeitschrift, kündigten auf dem Festival von Oberhausen 1969 die Zusammenarbeit auf. Dies führte zu einer ökonomischen Krise des Blattes, das sich nach dem Ausscheiden von Patalas 1971 ganz aus der Tageskritik zurückzog.

Frieda Grafe resümierte vor einigen Jahren die Diskussionen der Sechziger über ästhetische vs. soziologische Filmkritik: "Unsere unbeholfenen Reaktionen auf die ersten Filme von Godard stellten sich den Verfechtern der alten (*soziologischen*) Linie als Rückfall in die Formenkritik der alten (*ästhetischen*) Ästhetik dar. Was in der Intention selbstkritisch war, kam nur als Subjektivismus oder Eitelkeit über. Das Bemühen, die eigenen Bedingtheiten mitzuartikulieren, wurde bloßgestellt als Sensibilismus. Während wir versuchten, einer veränderten Optik gerecht zu werden. Bei Godard wurden die Kinobilder nicht mehr nur dazu gebraucht, Realität zu reflektieren. Man konnte sehen, daß mit ihnen Erfahrung anders geordnet wurde. Die Bilder vor uns gaben zu erkennen, daß sie auch in uns waren."

Lassen Sie mich als Soziologen mit einem Nachwort sozusagen in eigener Sache schließen: Heutzutage ist tagesaktuelle soziologische Filmkritik kaum mehr zu finden. Das mag auch daran liegen, daß die einzige Methode soziologischer Filmkritik die Ideologiekritik geblieben ist. Die soziologischen Kritiker haben es versäumt, andere Methoden und Ansätze zu entwickeln, die über den einzelnen Film im gesellschaftlichen Zusammenhang aussagen könnten. Selbst die Kritiker der sogenannten 'Frankfurter Schule' der Filmkritik griffen in den 80er Jahren eher zu strukturalistischen oder gar subjektivistischen kritischen Verfahrensweisen; sie hatten Gesellschaftskritik und Aufklärung allenfalls als abstrakten Anspruch im Hinterkopf.

Die Kritiker der soziologischen Filmkritik werfen ihr vor, sie sei zu sehr inhaltsorientiert und vernachlässige die filmischen Formen; sie fasse die selbstreferentiellen Filme nicht; sie hake nur vorgefaßte Meinungen und Theoreme ab; Filmkritik sei nicht Filmwissenschaft, also auch nicht Sozialwissenschaft.

Dem ist zu entgegnen: Es ist richtig, daß Filmkritik als Ideologiekritik sich oft mit Inhalten begnüge; es gibt aber auch praktische Gegenbeispiele, und es wurde des öfteren gefordert, Ideologie auch in den filmischen Formen nachzuweisen. Es ist auch richtig, daß soziologische Filmkritik sich schwer tut mit der Kunst. Der Mangel an ästhetischer Reflexion ist der Pferdefuß der soziologischen Filmkritik. Andererseits ist die Zuschreibung von Kunstqualitäten auch nicht die Aufgabe der Soziologie. Zugute zu halten ist den soziologischen Filmkritikern, daß sie immer wieder zumindest in ihren Selbstverständnis-Aussagen die Veränderbarkeit der filmkritischen Maßstäbe beschworen haben. Und was den Wissenschaftsbezug angeht, so ist dieser bei den strukturalistischen Filmkritikern, die sich an der französischen Sprachwissenschaft orientieren, nicht minder vorhanden.

Was die grundsätzliche Berechtigung, ja Notwendigkeit soziologischer Filmkritik angeht, habe ich keinerlei Zweifel. Ich halte es da mit Gertrud KOCH, für die Kracauers Diktum auch heute nicht veraltet ist: "Filmkritiker sind in ihrer Praxis aber nicht nur mit dem ästhetischen

Diskurs im absoluten Sinne befaßt, sondern auch mit dem Kino als gesellschaftlicher Institution, die bestimmte soziale und moralische Regeln festlegt und befolgt. ... Wo Film ästhetisch nicht mehr souverän sind, wird das als ästhetischer Verlust kritisch anzumerken sein, den Filmen selbst anmerkbar. Da kann ich keinen Widerspruch zwischen ästhetischer und gesellschaftlicher Kritik entdecken."

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.