



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Kino als politischer Raum
Zur gesellschaftlichen Relevanz der Filmkritik

Verfasserin

Astrid Meixner, Bakk. phil.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	7
1.1.	Inhalt der Arbeit.....	7
1.2.	Aufbau und Ziel der Arbeit.....	7
2.	Formen der Kritik.....	9
2.1.	Der Kritik-Begriff.....	9
2.2.	Die Gesellschaftskritik.....	12
2.3.	Exkurs: Die Wurzeln der Filmkritik.....	15
2.3.1.	Literaturkritik als Vorform von Filmkritik.....	15
2.3.2.	Kunstkritik.....	21
2.4.	Zum Kritik-Begriff Walter Benjamins.....	22
2.5.	Die Filmkritik und ihre Funktionen.....	25
3.	Filmkritik zwischen Theorie und Praxis.....	29
3.1.	Die Anfänge der Filmkritik im deutschen Sprachraum.....	29
3.2.	Filmkritik als Basis von Filmtheorie.....	32
4.	Film(-kritik) und Gesellschaft.....	35
4.1.	Die Bedeutung des Kinos in der gesellschaftlichen Realität.....	35
4.2.	„Was also will er im Kino?“: erste Reflexionen über die Faszination des Films.....	39
4.3.	Hugo von Hofmannsthal: Kino als „Ersatz für die Träume“.....	42
4.4.	Béla Balázs: Das Kino als „soziale Tatsache“.....	45
4.5.	Siegfried Kracauer: Der Filmkritiker als Gesellschaftskritiker.....	47
4.6.	Die Zeitschrift <i>Filmkritik</i>	52
4.7.	Status quo: aktuelle Positionen zur Lage der Filmkritik.....	56
4.7.1.	KritikerInnen im Diskurs.....	56
4.7.2.	Das Verhältnis von Kunst- und Gesellschaftskritik.....	64
4.7.3.	Film(-kritik) nach dem Kino.....	65
4.7.4.	Kulturjournalismus in der Krise – Kritik in der Krise?.....	72
4.7.5.	Autonome Kritik als „interne essayistische Kritik“.....	78
4.7.6.	Postkinematografie: Kritik als Vermittlungsarbeit und Kino als sozialer Ort.....	80
5.	Ausblick.....	87
6.	Literaturverzeichnis.....	89
6.1.	Quellen.....	89
6.2.	Lexika.....	94
7.	Anhang.....	95

7.1.	Abstract.....	95
7.2	Lebenslauf	97

Vorwort

Meine jahrelange Tätigkeit für das mittlerweile leider nicht mehr existierende Internetportal *filmnews.at* ließ mich neben meinem Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft über die aktuelle Bedeutung der Filmkritik nachdenken und auch meinen eigenen Anspruch an eine Filmkritik, einerseits als Leserin, andererseits auch als Kritikerin, reflektieren. Kracauers berühmter Satz „Kurzum, der Filmkritiker von Rang ist nur als Gesellschaftskritiker denkbar“¹, der mir im Rahmen eines Seminars unter der Leitung von Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte erstmals zu Ohren kam, lieferte den Anstoß, mich schließlich auf theoretischer Ebene intensiver mit dem Thema zu befassen und dem Zusammenhang zwischen Film, Filmkritik und Gesellschaft(-skritik) in Theorie und Praxis nachzugehen. Im Rahmen meiner Recherchen zeichnete sich rasch ab, dass der Raum Kino und die damit verbundenen Erfahrungen und Bedeutungszuschreibungen in diesem Themenfeld einen wichtigen Stellenwert einnehmen und die Gefühle und Empfindungen, die mit einem Kinobesuch verbunden werden, in einer Auseinandersetzung mit Film und Filmkritik nicht außer Acht gelassen werden sollten. Gerade in aktuellen Debatten, in denen häufig vom Kinosterben die Rede ist, wird diese (emotionale) Ebene oft aufgegriffen und zur Argumentationsführung herangezogen, wenn es darum geht, das Besondere am Kino und damit auch in weiterer Folge an der Filmkritik, die im Idealfall nach dem Kinobesuch entsteht, hervorzuheben. Ich hoffe, mit der vorliegenden Arbeit weitere Debatten zum Wert und der Bedeutung der Filmkritik in einem sich stetig wandelnden Feld anregen zu können und eine theoretische Basis für eine weiterführende Auseinandersetzung mit diesem unglaublich spannenden und umfangreichen Thema geschaffen zu haben. Allen voran möchte ich meinem Betreuer Christian Schulte danken, der mir mit seinen anregenden Gedanken und Empfehlungen über die Jahre ein guter Mentor und Motivator war. Für stets hilfreiche Tipps möchte ich Magdalena Fürnkranz und Christa Minkin danken. Unterstützend, offen für meine Sorgen und stets motivierend waren außerdem Claudia, Elisabeth und Martin Meixner, Anna Feichtinger, Desiree Schröcker, Silke Schörgi und Iris Löffler. Vielen Dank auch allen anderen hier nicht namentlich erwähnten Menschen, die mich in irgendeiner Form unterstützt haben. Vielen Dank für den strengen Blick und das Lektorat durch meine Mutter Claudia Meixner und meine Kollegin Christa. Zuletzt gilt mein Dank noch meinen Großeltern Margarete und Walter König für ihre Unterstützung in allen Lebenslagen.

¹ Kracauer, Siegfried (1932). Über die Aufgabe des Filmkritikers. In: Witte, Karsten (Hrsg.) (1974). Kracauer, Siegfried. Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 11.

1. Einleitung

1.1. Inhalt der Arbeit

Bereits in der Anfangsphase des Kinos erkannten TheoretikerInnen, dass das Kino beziehungsweise die Filme aufs Engste mit der Gesellschaft, in der sie entstehen und in der sie gezeigt werden, verbunden sind. Die Filmkritik, die im Verlauf der Jahre entstand, sich entwickelte und veränderte, verschiedene Ansätze verfolgte und schließlich zu dem wurde, was sie heute ist – in all ihren Ausformungen – hatte für die Gesellschaft einmal mehr und einmal weniger Bedeutung, konnte und kann sich von dieser aber nicht lossagen. Inwiefern Gesellschaft und Film, Film und Filmkritik und vor allem Filmkritik und Gesellschaft in theoretischen Konzepten in Zusammenhang gebracht wurden und werden, soll in der vorliegenden Arbeit aufgezeigt werden. Die historische Rückschau auf das Wechselspiel zwischen Film, Gesellschaft und Filmkritik soll genauso vorgenommen werden, wie der Blick auf aktuelle Konzepte und Tendenzen in diesem Kräftefeld. Den Schwerpunkt der Arbeit bilden AutorInnen aus dem deutschen Sprachraum, Konzepte aus anderen Ländern wie beispielsweise aus Frankreich oder Kanada, finden aber trotzdem an der einen oder anderen Stelle Erwähnung, da diese in einigen Fällen Basis für Diskussionen im deutschen Sprachraum waren oder parallel dazu entstanden sind.

1.2. Aufbau und Ziel der Arbeit

Ziel der Arbeit ist es, theoretische Konzepte, die sich dem Thema Filmkritik auf unterschiedliche Weise über die Gesellschaft(-skritik) annähern, aufzuzeigen und verschiedene Ansätze aufzugreifen. Historische wie aktuelle Konzepte werden dabei diskutiert und in Relation zueinander gesetzt. Es soll deutlich werden, dass Film und Gesellschaft von Beginn an in Bezug zueinander gesehen und von TheoretikerInnen wie PraktikerInnen gemeinsam dargestellt wurden. Daraus ergibt sich die forschungsleitende Fragestellung: Sind jeder Filmkritik gesellschaftskritische Elemente oder gesellschaftlich relevante Inhalte inhärent?

Ferner soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern sich die aktuelle Filmkritik in Beziehung zur heutigen Gesellschaft setzen lässt und ob sich in aktuellen Debatten Bezugspunkte zur Gesellschaft finden lassen.

Zu Beginn der Arbeit werden die grundlegenden Begrifflichkeiten, mit welchen nachfolgend operiert wird, definiert. Ein kurzer Exkurs führt dann in die Kunst- und Literaturkritik, um die historischen Wurzeln der Filmkritik zu beleuchten. Nach einem

Überblick über die Filmkritik und ihre Funktion in der Standardliteratur, geht der Blick zu den Anfängen der Filmkritik im deutschen Sprachraum. Die zentralen historischen Entwicklungsschritte werden skizziert. Anschließend werden (film-)theoretische Abhandlungen vorgestellt, die sehr gut die Bedeutung des Kinos in der und für die Gesellschaft aufzeigen: Von Kurth Pinthus über Hugo von Hofmannsthal bis hin zu Siegfried Kracauer haben sich zahlreiche AutorInnen mit diesen und ähnlichen Themenfeldern auseinandergesetzt.

Der Entstehung der Zeitschrift *Filmkritik* wird ein eigenes Kapitel gewidmet, da die Debatten rund um das Medium wesentlich zur Entwicklung der Filmkritik im deutschen Sprachraum beigetragen haben.

Schließlich wird die Situation der letzten Jahre reflektiert und aktuelle Texte werden vorgestellt. Dabei zeigt sich eine überraschend breite Auseinandersetzung mit der Thematik – wobei nicht immer die Filmkritik an sich in den Mittelpunkt rückt, sondern vor allem die Bedeutung des Films und des Kinos und erst in weiterer Folge die Auswirkungen auf die Kritik.

Basis für die vorliegende Arbeit waren vor allem unterschiedliche Einzelaufsätze und Sammelbände rund um das Thema, da es bisher kein umfassendes Standardwerk zur Filmkritik gibt.

2. Formen der Kritik

2.1. Der Kritik-Begriff

Um über Kritik im Allgemeinen und Filmkritik im Speziellen sprechen zu können, ist es notwendig, die Begrifflichkeiten und ihre Bedeutungen abzuklären. Der *Kritik* haftet in der Alltagssprache meist etwas Negatives an. „Diese Konnotation des Kritikbegriffs ist aber weder etymologisch noch begriffsgeschichtlich noch in der Sache begründet, sondern sie ist historisch kontingent.“² Ursprünglich stammt der Begriff aus dem Griechischen und bedeutet so viel wie „unterscheiden“³ oder „Kunst der Beurteilung“⁴, woraus nach Lehmann nicht automatisch zu schließen ist, dass Kritik „mit der Unterscheidung von ‘gut‘ oder ‘schlecht‘ arbeiten muss“⁵. Laut Duden versteht man unter Kritik „[wissenschaftliche, künstlerische] Beurteilung; kritische Besprechung; Tadel“⁶. Jemand, der nach dieser Definition Kritik übt, beurteilt, beanstandet, bemängelt oder tadelt also eine Sache oder eine Person. Wörter, die sich vom Kritik-Begriff ebenfalls aus dem Griechischen ableiten, sind: das Kriterium und die Krise.⁷ Laut Brockhaus Enzyklopädie ist unter Kritik auch eine „prüfende Beurteilung; Besprechung (einer künstlerischen Leistung)“⁸ zu verstehen.

Nähert man sich dem Kritik-Begriff von philosophischer Seite, so geht es um die „Auseinandersetzung mit Handlungen, Handlungsnormen und -zielen sowie mit der durch diese bestimmten Welt in Form der Distanzierung, Prüfung, Beurteilung, Wertung, Infragestellung, Negierung; in moderner Terminologie oft synonym zu Vernunft und Denken“⁹. Nach dieser Definition ist Kritik somit auch „immer an bestimmten Normen und/oder Normsetzungen orientiert“¹⁰. „Kritik und die Möglichkeit und Fähigkeit zu Kritik sind [...] konstitutiv für jede echte Demokratie, so daß die Erziehung zu kritischem Denken zu den wesentlichen Zielen demokratischer Gesellschaften und ihrer Erziehungseinrichtungen gehört.“¹¹ Schon in der Antike gab es ein konkretes Verständnis von Kritik, welches unter anderem „das unterscheidende und urteilende Vermögen des

² Lehmann, Harry (2012). Zehn Thesen zur Kunstkritik. In: Lehmann, Harry (Hrsg.) (2012). *Autonome Kunstkritik*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, S. 27.

³ Vgl. Ebenda.

⁴ Duden. *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. (2001). Bd. 7. 3. Aufl. Mannheim: Dudenverlag, S. 455.

⁵ Lehmann, Harry (2012). a.a.O. S. 27.

⁶ Ebenda.

⁷ Vgl. Duden (2001). a.a.O. S. 455.

⁸ Brockhaus Enzyklopädie (1990). in 24 Bd., 19. Aufl., Bd. 12, Kir-Lag. Mannheim: F.A. Brockhaus, S. 527.

⁹ Ebenda.

¹⁰ Ebenda.

¹¹ Ebenda.

gebildeten Menschen“¹² meinte. Der Kritik kommt „eine Art universale Kontrollfunktion zu, die sich nicht nur auf die Rezension von Kunst beschränkt, sondern auch in Belange der Gesellschaft einzugreifen vermag“¹³.

Der französische Literaturkritiker, Philosoph und Schriftsteller Roland Barthes (1915-1980) schrieb 1963/64 über die französische Kritik und warf die Frage auf, was Kritik sei beziehungsweise wie sie zu sein habe: „Jede Kritik muß in ihrem Diskurs (sei es auch auf noch so diskrete und abgewandte Weise) einen implizierten Diskurs über sich selbst enthalten. Jede Kritik ist Kritik des Werkes und Kritik ihrer Selbst.“¹⁴ Demnach war die Kritik an einem Werk für ihn keine objektiv zu verrichtende Tätigkeit, sondern der Akt des Kritisierens musste immer mitgedacht und reflektiert werden und beinhaltete sehr viel von demjenigen, der die Kritik (aus-)übte. Barthes fügte noch hinzu:

„Noch anders gesagt: die Kritik ist keineswegs ein Verzeichnis von Resultaten oder ein Korpus von Urteilen, sie ist wesentlich eine Tätigkeit, das heißt eine Folge von intellektuellen Handlungen, die tief in der historischen und subjektiven (beides ist dasselbe) Existenz dessen wurzeln, der sie ausübt, das heißt, der die Verantwortung für sie übernimmt.“¹⁵

Für Barthes war Kritik immer auf einer Metaebene angesiedelt, da der Kritiker/die Kritikerin in Form der Kritik, über etwas anderes, nämlich das primäre Werk, schreibt. Roland Barthes bezog sich in seinen Ausführungen meist auf die Literaturkritik, wies damit aber auf sehr essenzielle Aspekte der Kritik im Allgemeinen hin. Die Aufgabe der Kritik fasste er so zusammen: „Wenn die Kritik nur eine Metasprache ist, heißt das, daß ihre Aufgabe nicht darin besteht ‘Wahrheiten‘ aufzudecken, sondern nur ‘Schlüssigkeiten‘.“¹⁶ Er meinte damit, dass das zu kritisierende Werk darauf hin analysiert werden soll, ob es zusammenhängend und verständlich ist und nicht auf versteckte Inhalte. Er betonte auch, dass die Kritik immer davon beeinflusst ist, zu welcher Zeit, mit welchem Wissen und unter welchen Abhängigkeiten, denen der Verfasser/die Verfasserin ausgesetzt ist, sie entsteht.

¹² Ebenda.

¹³ Krause, Michael (1997). Nach dem Sündenfall der Filmkritik? Eine Bestandsaufnahme aktueller österreichischer Filmkritik am Beispiel der Arbeitsmaximen heimischer Tageszeitungs-Filmkritiker. Wien: Dipl. Arbeit, S. 9.

¹⁴ Barthes, Roland (1963). Was ist Kritik? In: Barthes, Roland (2006). Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 119.

¹⁵ Ebenda.

¹⁶ Barthes, Roland (1963). a.a.O. S. 120.

Etymologisch betrachtet steht die Kritik also mit der Krise in starker Verbindung. Betrachtet man die Entwicklung von (Film-)Kritik, so hing auch diese in der Praxis immer wieder sehr stark mit Krisenzeiten zusammen.

Doch wann wird überhaupt Kritik geübt? „Die Frage nach den Bedingungen und der Möglichkeit von Kritik stellt sich immer dort, wo Gegebenheiten analysiert, beurteilt oder als falsch abgelehnt werden“¹⁷, so die HerausgeberInnen von *Was ist Kritik?* in ihrer Einführung. „Kritik ist, so verstanden, konstitutiver Bestandteil menschlicher Praxis. Immer dann, wenn es Spielräume, Deutungs- und Entscheidungsmöglichkeiten gibt, setzt sich menschliches Handeln der Kritik aus.“¹⁸ Wenn Kritik geübt wird und sich diese in irgendeiner Form auf soziale Gegebenheiten oder Verhältnisse bezieht (was so gut wie immer der Fall ist), so werden dabei „gesellschaftliche Werte, Praktiken und Institutionen und die mit diesen verbundenen Welt- und Selbstdeutungen“¹⁹ infrage gestellt und zum Thema gemacht. Es wird also nach den Bedingungen von etwas geforscht und hinterfragt, ob diese so und nicht anders sein können oder müssen. Jaeggi und Wesche werfen die Frage auf, ob die Möglichkeiten von Kritik nicht langsam schwinden, in einer Welt, in der sich gesellschaftliche Verhältnisse „so darstellen, als gäbe es zu ihnen keine Alternative und in ihnen keine Entscheidungsspielräume [...]“²⁰. In der Kritik vereinen sich zwei scheinbar recht widersprüchliche Aspekte:

„Kritik bedeutet immer gleichzeitig Dissoziation wie Assoziation. Sie unterscheidet, trennt und distanziert sich; und sie verbindet, setzt in Beziehung, stellt Zusammenhänge her. [...] Noch die radikale Widerlegung ist in diesem Sinne eine Bezugnahme, und noch eine Kritik, die auf den Bruch mit einer bestehenden Ordnung setzt, stellt eine Beziehung zu der Situation her, die überwunden werden soll.“²¹

Es wird also deutlich, dass immer wenn Kritik geübt wird, etwas sehr Zentrales über den kritisierten Gegenstand ausgesagt wird und zahlreiche Bedeutungen miteinfließen. Es zeigt sich, „wie voraussetzungsreich die Praxis der Kritik ist und wie wenig selbstverständlich es ist, dass und wie das kritische Unternehmen funktioniert“²². Jaeggi und Wesche unterscheiden historisch vier Formen von Kritik:

- aufklärerische Kritik, die als eine Art Erkenntniskritik zum Einsatz kam,
- historische Kritik, die alternative (Lebens-)Entwürfe aufzeigte,

¹⁷ Jaeggi, Rahel/Wesche, Tilo (Hrsg.) (2009). *Was ist Kritik?* Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7.

¹⁸ Ebenda.

¹⁹ Ebenda.

²⁰ Jaeggi, Rahel/Wesche, Tilo (Hrsg.) (2009). a.a.O. S. 8.

²¹ Ebenda.

²² Ebenda.

- emanzipatorische Kritik, die vor allem Gegenwarts kritik war – „von der Partizipation der Wissenschaften an Prozessen der Meinungsbildung über das Schaffen von Öffentlichkeit bis zum politischen Engagement [...]“²³ und schließlich
- philosophische Kritik, die Philosophie und Kritik vereinte.²⁴

Auch hier wird deutlich, dass es den einen Kritik-Begriff nicht gibt und auch nicht geben kann, denn die Herangehensweisen an Kritik sind so breit gefächert, dass eine allgemeingültige Definition dem nicht gerecht würde. Neben dem allgemeinen Kritik-Begriff und seinen Bedeutungen gilt es nun den Begriff der Gesellschaftskritik etwas näher zu beleuchten, um die Zusammenhänge in der vorliegenden Arbeit besser verständlich zu machen.

2.2. Die Gesellschaftskritik

Unter Gesellschaftskritik ist eine „unterscheidende, wertende oder auch anklagende Bezugnahme auf gesellschaftliche Erscheinungen oder eine Gesellschaft im ganzen [sic!]“²⁵ zu verstehen. Anfänge einer Gesellschaftskritik finden sich in den frühen Hochkulturen, „in denen die soziale Entwicklung die Stufe eines organisierten sozialen Feldes angenommen hatte“²⁶. Voraussetzung für eine Gesellschaftskritik war einerseits eine soziale Differenzierung innerhalb einer Kultur oder Gesellschaft und andererseits „die Ausbildung eines tradierbaren und der Kommunikation dienenden Mediums [...]“²⁷.

Historisch betrachtet kann vor allem mit der Emanzipation des Bürgertums ab dem 17. Jahrhundert und mit der bürgerlichen Gesellschaft von einer Hochphase der Gesellschaftskritik gesprochen werden, denn ab diesem Zeitpunkt „wurde erstmals das Gesellschaftsmodell selbst im Namen eines neuen Maßstabes, des Menschen, Gegenstand der Kritik“²⁸. Während sich nach dem Zweiten Weltkrieg eine „kulturkonservative Gesellschaftskritik“²⁹ entwickelte, ging die Entwicklung in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts zunächst Richtung „sozialreformerische [...] dann eine sich schnell radikalisierte Gesellschaftskritik, die zu neuen Möglichkeiten von Gesellschaftskritik führte (Selbsthilfeorganisationen, Bürgerinitiativen, alternative Medien)“³⁰. Damals wurde

²³ Jaeggi, Rahel/Wesche, Tilo (Hrsg.) (2009). a.a.O. S. 11.

²⁴ Vgl. Jaeggi, Rahel/Wesche, Tilo (Hrsg.) (2009). a.a.O. S. 10f.

²⁵ Brockhaus Enzyklopädie (1990). in 24 Bd., 19. Aufl., Bd. 8, Kir-Lag. Mannheim: F.A. Brockhaus, S. 421.

²⁶ Ebenda.

²⁷ Ebenda.

²⁸ Ebenda.

²⁹ Brockhaus Enzyklopädie (1990). Bd. 8, a.a.O. S. 423.

³⁰ Ebenda.

jedoch auch deutlich, dass der Gesellschaftskritik „angesichts der Aufnahme- (und auch Reform-)fähigkeit bürgerlicher Demokratien deutliche Grenzen gesetzt sind“³¹.

Im 19. und 20. Jahrhundert erfüllte die Gesellschaftskritik vor allem folgende Aufgabe:

„Gesellschaftskritik treibt die Auseinandersetzung mit der gesellschaftl. Wirklichkeit [...] im Sinne der Aufdeckung irrationaler Herrschaftsstrukturen, der Orientierung des Bestehenden an einer Verbesserung menschl. Lebensbedingungen, an Emanzipation oder Sicherung des Alterhergebrachten voran. Gesellschafts-K. spielt dabei nicht nur in der Philosophie [...], sondern auch in der Kunst und Literatur eine wichtige Rolle [...].“³²

Otfried Höffe fasste das Verständnis von (Gesellschafts-)KritikerInnen in sehr ähnlicher Weise zusammen: KritikerInnen von Gesellschaft und Moral „realisieren die Weigerung, ein Gegebenes als bloße Gegebenheit hinzunehmen...Das Gegebene [wird] als ein faktisch Gegebenes aufgelöst und in Relation zu einem Moment des Aufgegebenen, des Gesollten gesetzt.“³³ Werner Seppmann sah im Jahr 2000 eine solche Gesellschaftskritik als praktisch nicht mehr vorhanden an. „Unter dem Stichwort eines ‘Postmodernen Denkens‘ werden die Paradoxien der sozio-kulturellen Entwicklung zwar thematisiert, aber als unvermeidlich angesehen; Gesellschaftskritik gilt deshalb als nicht mehr zeitgemäß“³⁴, resümierte er. Er betonte zwar, dass es sehr wohl Hinweise auf Krisenentwicklungen gebe, darauf jedoch „mit einer intellektuellen Geste resignativer Anpassung“³⁵ reagiert würde. Ob nun eine Gesellschaftskritik in ihrem ursprünglichen Verständnis noch existiert oder nicht, ist nicht die Fragestellung der vorliegenden Arbeit. Im Hinblick auf den Arabischen Frühling³⁶ zeigen sich seit 2010 jedoch Entwicklungen, die sicherlich neue Perspektiven zum breiten Thema Gesellschaftskritik bringen werden.

Grundsätzlich ist immer auch an die Soziologie zu denken, wenn über Gesellschaftskritik gesprochen wird, da „ihr [als] gemeinsamer Urgrund oder ‘Humus‘ *in der Frage nach dem guten Leben* liegt, oder genauer: in der Frage nach den sozialen Bedingungen, unter denen gelingendes menschliches Leben möglich ist – oder vereitelt wird“³⁷. Gesellschaftskritik und Soziologie sind zwar nicht gleichzusetzen, alle klassischen Entwürfe der Soziologie

³¹ Ebenda.

³² Brockhaus Enzyklopädie (1990). in 24 Bd. 19. Aufl., Bd. 12, Kir-Lag. Mannheim: F.A. Brockhaus, S. 527.

³³ Höffe, Otfried (1979). Ethik und Politik. Grundmodelle und -probleme der praktischen Philosophie, zit. nach Gottschlich, Maximilian (1999). Die Welt ist, wie wir sie denken. NY/Wien: Springer, S. 140.

³⁴ Seppmann, Werner (2000). Das Ende der Gesellschaftskritik? Die “Postmoderne“ als Realität und Ideologie. Köln: PapyRossa, S. 9.

³⁵ Seppmann, Werner (2000). a.a.O. S. 10.

³⁶ Weiterführende Informationen zum Arabischen Frühling finden Sie beispielsweise unter folgendem Link: http://de.wikipedia.org/wiki/Arabischer_Fr%C3%BChling [Zugriff: 5.3.2013, 16:15].

³⁷ Rosa, Hartmut (2009). Kritik der Zeitverhältnisse. Beschleunigung und Entfremdung als Schlüsselbegriffe der Sozialkritik. In: Jaeggi, Rahel/Wesche, Tilo (Hrsg.) (2009). a.a.O. S. 24.

enthalten aber eine gesellschaftskritische Dimension – weshalb viele dieser *Klassiker* bis heute nicht an Aktualität eingebüßt haben.³⁸

Wenn von Gesellschaftskritik gesprochen wird, kommt immer auch die Frage nach den Maßstäben für eine Kritik an der Gesellschaft auf – wer definiert, was unter gutem/schlechtem Leben zu verstehen ist? „Die geeigneten Maßstäbe der soziologischen Aufklärung, der Gesellschaftskritik, entstammen der untersuchten Gesellschaft selbst“³⁹, so Hartmut Rosa. Als Basis einer zeitgenössischen Gesellschaftskritik sieht der Autor die Grundversprechen der Moderne an, Autonomie und Authentizität, die der zunehmenden Beschleunigung und Entfremdung entgegengesetzt werden. Ein gelungenes, gutes Leben wird heute (in den westlichen Gesellschaften) weitgehend darüber definiert, dass die Menschen selbstbestimmt handeln können, aus möglichst vielen Optionen diejenigen wählen können, die ihnen am Besten entsprechen und das verkörpern, was sie wirklich ausmacht – unter dem Stichwort Selbstverwirklichung.⁴⁰ Er spricht schließlich nicht mehr von einer Gesellschaftskritik, sondern von einer Kritik der Zeitverhältnisse, die vor allem darüber reflektiert, inwiefern „die herrschenden sozialen Verhältnisse [...] den Subjekten erlauben oder sie daran hindern, ein gutes Leben [...] zu führen“⁴¹.

Maeve Cooke versteht Gesellschaftskritik als „Kritik, wie sie im Rahmen einer kritischen Gesellschaftstheorie ausgeübt wird“⁴² und definiert diese ähnlich wie Rosa als Theorie „die sich mit den gesellschaftlichen Bedingungen eines gelingenden Menschenlebens beschäftigt [...]“⁴³. Gesellschaftskritik enthält nach Cooke immer eine Art utopisches Moment: „Sie [die kritischen Gesellschaftstheorien, Anm. d. Verf.] rufen immer die Vorstellung einer guten Gesellschaft hervor, das heißt einer alternativen, besseren Gesellschaft, in der die einschlägigen Hindernisse nicht mehr vorhanden sein würden.“⁴⁴ Cooke geht außerdem den Gründen für Gesellschaftskritik nach und sieht diese nicht immer nur als rational an: „Ich verstehe die motivierende Kraft der kritischen Gesellschaftstheorie als ein Zusammenspiel von Vernunft und Affekt“⁴⁵. Gesellschaftskritik dient laut Cooke vor allem der persönlichen Orientierung innerhalb einer Gesellschaft.

³⁸ Vgl. Rosa, Hartmut (2009). a.a.O. S. 26.

³⁹ Rosa, Hartmut (2009). a.a.O. S. 28.

⁴⁰ Vgl. Rosa, Hartmut (2009). a.a.O. S. 38ff.

⁴¹ Rosa, Hartmut (2009). a.a.O. S. 52.

⁴² Cooke, Maeve (2009). Zur Rationalität der Gesellschaftskritik. In: Jaeggi, Rahel/Wesche, Tilo (Hrsg.) (2009). a.a.O. S. 117.

⁴³ Ebenda.

⁴⁴ Cooke, Maeve (2009). a.a.O. S. 118.

⁴⁵ Cooke, Maeve (2009). a.a.O. S. 120.

Inwieweit nun derartige gesellschaftliche und gesellschaftskritische Überlegungen in die Arbeit der FilmkritikerInnen mit einfließen und -fließen, wird im Rahmen der Definitions- und Erklärungsansätze und auch in Zusammenhang mit den Anfängen der Filmkritik in Kapitel 3 deutlich werden.

Um Filmkritik und die sie umgebenden Phänomene erfassen und verstehen zu können, ist es notwendig, ihre Wurzeln, die ohne Frage in der Literatur- und Kunstkritik liegen, etwas näher zu betrachten. Ein kurzer Exkurs soll eine Einführung in jene theoretischen Überlegungen geben, die die Basis für die Filmkritik schufen.

2.3. Exkurs: Die Wurzeln der Filmkritik

2.3.1. Literaturkritik als Vorform von Filmkritik

Vorformen einer Kritik nach heutigem Verständnis lassen sich bereits in der Antike ausmachen, vor allem im Bereich der Literatur und Poesie. Dabei handelte es sich einerseits um „autoreflexive und gattungstheoretische Passagen in Texten der klassischen griechischen und römischen Dichtung, in denen [...] urteilend auf kanonisierte Werke und Autoren Bezug genommen wird [...]“⁴⁶, andererseits fand auch „literaturkritische Reflexion in Meta-Texten zur poetischen Überlieferung [...]“⁴⁷ statt. Die Kritik an Texten schuf die Basis für die sich später entwickelnde Filmkritik.

Vorformen der Kritik existieren also seit der Antike. Viel später, im 18. und 19. Jahrhundert entwickelte sie sich kontinuierlich weiter, von der Aufklärung über die Zeit des Sturm und Drang bis hin zur Klassik. Als Begründer der modernen Literaturkritik können die Frühromantiker Friedrich (1772-1829) und August Wilhelm (1767-1845) Schlegel angesehen werden.⁴⁸ Die beiden Brüder betrachteten Literaturwissenschaft und -kritik gemeinsam, anstatt die beiden Bereiche zu trennen, wie dies sonst immer wieder geschah. Kritik galt für sie in der Literaturwissenschaft als zentrales Moment der (literarischen) Kommunikation und spielte deshalb vor allem in Bezug auf die Öffentlichkeit eine nicht unbedeutende Rolle.⁴⁹

Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), der vor den Gebrüdern Schlegel wirkte, sprach in seinen Abhandlungen zur Literaturkritik stets vom so genannten *Kunstrichter*. Dessen

⁴⁶ Anz, Thomas/Baasner, Rainer (Hrsg.) (2004). Literaturkritik. Geschichte. Theorie. Praxis. München: C.H. Beck. S. 14.

⁴⁷ Ebenda.

⁴⁸ Vgl. Gebhardt, Peter (Hrsg.) (1980). Literaturkritik und Literarische Wertung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 3.

⁴⁹ Gebhardt, Peter (Hrsg.) (1980). a.a.O. S. 5.

Aufgabe sah er ganz klar darin, zu sagen, was er empfindet – auch wenn ihm etwas missfällt – und dann die Ursachen dafür im Detail zu erläutern. „Der wahre Kunstrichter folgert keine Regeln aus seinem Geschmacke, sondern hat seinen Geschmack nach den Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfordert.“⁵⁰ Lessing war der Meinung, dass der Kunstrichter, der zu allen nur höflich ist, besser nichts mehr sagen sollte. Er selbst reflektierte darüber, wie sein Urteil als Kunstrichter ausfallen würde und kam zu folgender Erkenntnis:

„Gelinde und schmeichelnd gegen den Anfänger; mit Bewunderung zweifelnd, mit Zweifel bewundernd gegen den Meister; abschreckend und positiv gegen den Stümper; höhnisch gegen den Prahler; und so bitter als möglich gegen den Kabalenmacher.“⁵¹

Lessing betonte, dass man nicht steuern könne, was man als Kunstrichter empfinde, aber „man ist Herr, was man empfindet, zu sagen“⁵². Das, was den Kunstrichter von anderen unterscheidet sei, dass er seine Empfindungen nicht einfach nur artikuliert, sondern auch begründet:

„Tadeln heißt überhaupt, sein Mißfallen zu erkennen geben. Man kann sich bei diesem Mißfallen entweder auf die bloße Empfindung berufen oder seine Empfindung mit Gründen unterstützen. Jenes tut der Mann von Geschmack, dieses der Kunstrichter.“⁵³

Der Kunstrichter sollte immer das große Ganze sehen und durfte sich nicht (nur) auf einzelne Aspekte eines Werkes konzentrieren: „Nur wenn das Ganze untadelhaft befunden wird, muß der Kunstrichter von einer nachteiligen Zergliederung absehen und das Werk so, wie der Philosoph die Welt, betrachten.“⁵⁴ Es war laut Lessing nicht Aufgabe des Kritikers/der Kritikerin, etwas besser zu machen oder dem Künstler/der Künstlerin zu erklären, was er/sie anders machen sollte – dies lag bei diesem/dieser selbst. In der Vorrede seines Werkes *Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie* bezeichnete Lessing als Kunstrichter, wer „über den Wert und über die Verteilung dieser allgemeinen Regeln [der Schönheit von Malerei und Poesie, Anm. d. Verf.] nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der Malerei, andere mehr in der Poesie herrschten [...]“⁵⁵.

⁵⁰ Lessing, Gotthold Ephraim (1767). Hamburgische Dramaturgie. 19. Stück. zit. nach Gebhardt, Peter (Hrsg.) (1980). a.a.O. S. 10.

⁵¹ Lessing, Gotthold Ephraim (1767). a.a.O. S. 13.

⁵² Lessing, Gotthold Ephraim (o.A.). Der Rezensent braucht nicht besser machen zu können, was er tadelt. In: Lessing, Gotthold Ephraim (1959). Gesammelte Werke. Zweiter Band. München: Carl Hanser, S. 776f.

⁵³ Ebenda.

⁵⁴ Lessing, Gotthold Ephraim (o.A.). Sechzehnter Brief. In: Lessing, Gotthold Ephraim (1959). a.a.O. S. 51.

⁵⁵ Lessing, Gotthold Ephraim (o.A.). Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Erster Teil. In: Lessing, Gotthold Ephraim (1959). a.a.O. S. 784.

Auch Johann Gottfried Herder (1744-1803) stellte in etwa zur selben Zeit wie Lessing Überlegungen zur Tätigkeit des Kunstrichters an. „Der erste Kunstrichter war nichts mehr als ein Leser von Empfindung und Geschmack“⁵⁶, hielt er in einer Abhandlung von 1767 fest. Herder zeichnete die Weiterentwicklung des Kunstrichters schließlich nach und kam zu der Feststellung: „Dem Leser erst Diener, denn Vertrauter, denn Arzt. Dem Schriftsteller erst Diener, denn Freund, denn Richter; und der ganzen Literatur entweder als Schmelzer, oder als Handlanger, oder als Baumeister selbst.“⁵⁷ Für ihn stand fest, dass der Kunstrichter immer für den Leser schreibt und „Leute von richtigem Gefühl, von Einsicht, von Geschmack zu bilden [...]“⁵⁸ hat. Herder sah es als ein sehr ehrenhaftes Geschäft an, über Kunst richten zu dürfen und betonte, dass dies nicht jede beliebige Person ausüben könne und solle. „Denn wie keine Kunst ohne Übung möglich ist, so auch ohne Kenntnis dieser Übung kein vollständiges, reines, richtiges Urteil.“⁵⁹ Kritik, die sich nicht an gewissen Regeln oder Gesetzen orientierte, war für Herder reine Willkür und damit nicht legitim. „Echte Kritik mit Gründen, nach Gesetz und Regel, ernsthaft erworben, unparteiisch gesprochen, ist einer Nation unentbehrlich: denn wer sollte die unbelehrte Menge belehren als die Kritik, mit Gründen?“⁶⁰ Ziel der Kritik war nach Herder ein Urteil, das „einen Zweck des Werks“⁶¹ voraussetzte und an diesen „die Mittel seiner Erreichung“⁶² setzte.

Friedrich Schlegel, der – wie bereits oben erwähnt – neben seinem Bruder August Wilhelm als der Begründer der modernen Literaturkritik gilt, befasste sich sehr intensiv mit den verschiedenen Facetten der Kritik. Er konzentrierte sich dabei weniger auf das Publikum beziehungsweise den Leser/die Leserin der Kritik, sondern setzte sich mehr mit den Grundbedingungen und den Ursprüngen der Kritik selbst auseinander. Auch er war für konkrete Maßstäbe, die allgemeingültig werden sollten.

⁵⁶ Herder, Johann Gottfried (1767). Über die neue deutsche Literatur. 2. Sammlung von Fragmenten. Eine Beilage zu den ‘Briefen, die neueste Literatur betreffend’. zit. nach Gebhardt, Peter (Hrsg.) (1980). a.a.O. S. 14.

⁵⁷ Herder, Johann Gottfried (1767). a.a.O. S. 16.

⁵⁸ Ebenda.

⁵⁹ Herder, Johann Gottfried (1800). Kalligone, 2. Teil. zit. nach Gebhardt, Peter (Hrsg.) (1980). a.a.O. S. 22.

⁶⁰ Herder, Johann Gottfried (1800). a.a.O. S. 23.

⁶¹ Herder, Johann Gottfried (1800). a.a.O. S. 22.

⁶² Herder, Johann Gottfried (1800). a.a.O. S. 23.

Für ihn war Kritik viel mehr als das, was zu seinen Lebzeiten öffentlich anerkannt wurde:

„Die Kritik ist weit mehr als eine bloße ästhetische Auslegungskunst, zu der sie hier herabgewürdigt wird; obgleich im edelsten Sinne des Worts, für die Kunst, den großen Sinn schöpferischer Werke rein und vollständig mit scharfer Bestimmtheit zu fassen und zu deuten: denn dieser Sinn ist oft tief verborgen, und bedarf eines Auslegers.“⁶³

Er sah es als Aufgabe der KritikerInnen an, das Werk eines Autors besser zu verstehen als dieser es selbst verstanden hat, aber dabei nie auf die Regeln der Kunst zu vergessen, denn die Kritik selbst musste immer auch ein Kunstwerk sein. „Die Kritik soll die Werke nicht nach einem allgemeinen Ideal beurteilen, sondern das individuelle Ideal jedes Werkes aufsuchen.“⁶⁴ Schlegel setzte sich für eine Auseinandersetzung mit neuen Werken ein, die der Kritiker/die Kritikerin „aufmerksam beobachten, und das Bemerkte in der Kürze aufzeichnen“⁶⁵ musste. Die KritikerInnen sollten damit die Aufgabe übernehmen, den literarischen Betrieb im Auge zu haben und den LeserInnen eine Hilfestellung leisten, welche Werke interessant sind und welche nicht. Die Sprache des Kritikers/der Kritikerin hatte dabei klar und verständlich zu sein.

Vom Ideal einer literarischen Zeitung sah er seine und die Arbeit anderer Zeitgenossen noch weit entfernt. Gemeinsam mit seinem Bruder August Wilhelm Schlegel gab er ab 1798 die Zeitschrift *Athenaeum* heraus. Er beurteilte seine Arbeit in diesem literarischen Journal sehr zweckmäßig, und es galt vor allem den Charakter von Werken zu erfassen und wiederzugeben „ehe die öffentliche Meinung ihnen schon einen vielleicht unrichtigen gegeben hat“⁶⁶. Friedrich Schlegel wies ausdrücklich darauf hin, dass jede Kritik vom Geschmack des Kritikers/der Kritikerin geprägt sei und dadurch vor allem zu einer breiteren Reflexion des Werkes beitragen sollte. Trotzdem schlug auch er eine Auseinandersetzung mit den „neuesten literarischen Unarten“⁶⁷ vor, um dem Geschmack der Zeit und dem des Publikums Rechnung zu tragen. Literaturkritik war für ihn ein ernsthaftes Geschäft, das es gewissenhaft auszuüben galt. Für ihn war Lessing ein Kritiker durch und durch. Vor allem Lessings Versuch, die Gattungen zu unterscheiden und diese konkret zu definieren, führte laut Schlegel zu einer der Grundbedingungen von Kritik, denn „die Sonderung der Gattungen führt, wenn sie gründlich vollendet wird, früher oder

⁶³ Schlegel, Friedrich (1796). Die Horen. IV. Stück. zit. nach Gebhardt, Peter (Hrsg.) (1980). a.a.O. S. 32.

⁶⁴ Schlegel, Friedrich (1797). o.A. zit. nach Gebhardt, Peter (Hrsg.) (1980). a.a.O. S. 35.

⁶⁵ Schlegel, Friedrich (1799). Einleitung zu Notizen, *Athenaeum*. zit. nach Gebhardt, Peter (Hrsg.) (1980). a.a.O. S. 37.

⁶⁶ Schlegel, Friedrich (1799). a.a.O. S. 38.

⁶⁷ Schlegel, Friedrich (1799). a.a.O. S. 39.

später zu einer historischen Konstruktion des Ganzen und der Dichtkunst⁶⁸. Lessing war laut Schlegel ein kritischer Geist, der alles mit einer kritischen Haltung betrachtete und damit eine umfassende Kritik lebte. Er schlug vor, diese Art der Kritik populär werden zu lassen:

„Der Geist der Lessingschen mehr populären Kritik aber liegt ganz in dem Kreise des allgemein Verständlichen. Er sollte überall verbreitet sein in dem ganzen Umkreise der Literatur; denn nichts ist so groß und nichts ist so anscheinend geringfügig in der Literatur worauf er nicht anwendbar wäre; dieser freimütig untersuchende, überall nach richtigen Kunstbegriffen strebende es immer strenger nehmende, und doch sich so leicht bewegende Geist, besonders aber jene billige Verachtung und Wegräumung des Mittelmäßigen oder des Elenden.“⁶⁹

Schlegel hob auch hervor, wie breit der Begriff der Kritik ausgelegt werden kann und wies auf ihre Ursprünge hin. „Die Griechen, von denen wir selbst den Namen der Kritik übernommen haben, sind es, welche sie zuerst erfunden und gestiftet und zugleich auf den höchsten Gipfel beinah der Ausbildung und Vollkommenheit gebracht haben.“⁷⁰ Die Auseinandersetzung der Griechen mit der Literatur war für ihn vollkommen und er sah deren „unaufhörliches, stets von neuem wiederholtes Lesen der klassischen Schriften“⁷¹ als gelungene Basis für ein ausgereiftes Kunsturteil an. Die Römer übernahmen und ahmten die Kritik der Griechen schließlich nur nach, konnten diese aber niemals so perfektionieren, schon alleine wegen der, seiner Meinung nach, eher dürftigen Poesie im Römischen Reich. Schlegel machte deutlich, dass ohne Kritik keine Kunst auf Dauer bestehen kann:

„In der Tat kann keine Literatur auf die Dauer ohne Kritik bestehen, und keine Sprache ist vor Verwilderung sicher, wo sie nicht die Denkmale der Poesie enthält, und den Geist derselben nährt. [...] so ist die Kritik der gemeinschaftliche Träger, auf dem das ganze Gebäude der Erkenntnis und der Sprache ruht.“⁷²

Kritik bedingte also die Kunst und umgekehrt. Fehlende Kritik sei dafür verantwortlich, dass die Poesie und eine angemessene Art zu denken verloren gingen, so Schlegel. Reines Erklären von Kunst war für ihn ohne Wirkung, denn es ginge bei der Kritik darum, den Kunstsinn zu üben, anzuwenden und auszubilden. Als inneres Wesen der Kritik sah er das Charakterisieren eines Werkes an, als „höchste Aufgabe der Kritik [...] die innigste Vermählung der Historie und Philosophie“⁷³. Doch er näherte sich dem Kritik-Begriff

⁶⁸ Schlegel, Friedrich (1804). o.A. zit. nach Gebhardt, Peter (Hrsg.) (1980). a.a.O. S. 48.

⁶⁹ Schlegel, Friedrich (1804). a.a.O. S. 50.

⁷⁰ Schlegel, Friedrich (1804). a.a.O. S. 42.

⁷¹ Schlegel, Friedrich (1804). a.a.O. S. 43.

⁷² Schlegel, Friedrich (1804). a.a.O. S. 45.

⁷³ Schlegel, Friedrich (1804). a.a.O. S. 51f.

nicht nur historisch, er stellte auch fortschrittliche Überlegungen darüber an, wie eine Kritik der Zukunft aussehen könnte. So formulierte er die Frage: „Kann die als Tatsache aus der Geschichte bekannte Kunst und Wissenschaft dieses Namens nicht eine ganz neue Wendung oder vielmehr eine totale Umkehrung erleben?“⁷⁴ und beantwortete sie zugleich auch damit, dass er dies für sehr wahrscheinlich hielt. Er begründete seine Ansicht damit, dass im deutschen Sprachraum Kritik und Literatur fast zeitgleich entstanden sind, Kritik vermutlich sogar ein bisschen früher. Daraus ergab sich für ihn eine neue Idee von Kritik, eine Kritik, die weniger etwas schon Vorhandenes kritisierte, sondern vielmehr ein „Organon einer noch zu vollendenden, zu bildenden, ja anzufangenden Literatur wäre“⁷⁵. Schlegel fehlte zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch die vollendete beziehungsweise klassische Literatur, wie sie die Griechen hatten und er war fest davon überzeugt, mit einer neuen Form von Kritik könne zu einer Weiterentwicklung der Literatur beigetragen werden.

August Wilhelm Schlegel vertrat zum Teil sehr ähnliche Ansichten wie sein Bruder, nahm in seinen Abhandlungen zur Kritik aber auch alternative Standpunkte ein. In einer Darstellung über kritische Zeitschriften beurteilte er die Rezensionen anderer nicht unbedingt als die Besten und tadelte vor allem den Anspruch mancher KritikerInnen auf Wissenschaftlichkeit und Allgemeingültigkeit. Er betonte, genau wie Friedrich Schlegel, dass das subjektive Element in einer Kritik nicht zu leugnen sei, man müsse sich dessen nur bewusst sein. Auch ihm ging es vor allem um das Anregen von Reflexion zu bestimmten Werken mithilfe von Kritik.⁷⁶ In der Wortbedeutung von Kritik sah er einen Widerspruch, denn „die Fertigkeit, Werke der schönen Kunst zu beurteilen“⁷⁷ beinhaltete einerseits Gefühle und Empfindungen, die durch die Kunst unmittelbar ausgelöst werden, andererseits war das (Kunst-)Werk zu beurteilen. Die Empfindungen galt es in einer Art Selbstreflexion in die kritische Tätigkeit einzubauen, um diesen scheinbaren Widerspruch innerhalb des Begriffs aufzulösen. Für A.W. Schlegel war es unumgänglich, dass mehrere Werke aufeinander bezogen wurden und auch die einzelnen Teile innerhalb eines Werkes als Ganzes beurteilt und nicht nur einige Sinneseindrücke verarbeitet wurden. Der Kritiker/die Kritikerin musste also über eine hohe Auffassungsgabe verfügen und sollte

⁷⁴ Schlegel, Friedrich (1804). a.a.O. S. 52.

⁷⁵ Ebenda.

⁷⁶ Vgl. Schlegel, August Wilhelm (1798). Athenaeum. Eine Zeitschrift von August und Wilhelm Schlegel. Bd.1. Ausg.1, Berlin. zit. nach Gebhardt, Peter (Hrsg.) (1980). a.a.O. S. 55-60.

⁷⁷ Schlegel, August Wilhelm (1801-02). Berliner ‘Vorlesungen über Schöne Literatur und Kunst’, Einleitung. zit. nach Gebhardt, Peter (Hrsg.) (1980). a.a.O. S. 61.

immer das große Ganze im Auge behalten können.⁷⁸ Dies bedeutete, auch andere Werke des Autors/der Autorin oder vergleichbare Werke anderer VerfasserInnen mitzudenken. Zu einer „gründlichen Kritik“⁷⁹, wie A.W. Schlegel sie nannte, gehörte also auch historisches Wissen und Kenntnisse der Kunstgeschichte. Er betonte den Einfluss der historischen Zusammenhänge, aus denen heraus ein Werk entstanden war. Das beinhaltete die Fähigkeit, Einflüsse älterer Werke und KünstlerInnen in die Kritik einfließen zu lassen. Die Beziehung der Praxis der Kritik zur Theorie der Kritik war für A.W. Schlegel ganz zentral und die gegenseitige Beeinflussung war ihm durchaus bewusst. „Die kritische Reflexion ist eigentlich ein beständiges Experimentieren, um auf theoretische Sätze zu kommen.“⁸⁰ Gleichzeitig, so betonte er, beeinflusse das theoretische Wissen wiederum die Kunst und damit auch die kritische Auseinandersetzung mit dieser. Empfänglichkeit für die Kunst an sich war für ihn ein wesentliches Kriterium, um ein/e gute/r Kritiker/in zu sein. Von kühlen Urteilen hielt er nicht viel, denn „was mit dem Gefühl nicht aufgefaßt wird, ist in dem Kunstwerke für uns nicht vorhanden“⁸¹. Zusammenfassend ging es ihm vor allem um zwei Dinge, die ein Kritiker/eine Kritikerin mitbringen musste, nämlich Begeisterung für die Sache selbst und vor allem ein umfangreiches, möglichst breit gefächertes Wissen.

2.3.2. **Kunstkritik**

Immer wieder hört man heute auch den Begriff der *Kunstkritik*. Im alltäglichen Sprachgebrauch wird er meist sehr breit gefasst, denn „Kunst ist, was im Kunstsystem als ‘Kunst‘ kommuniziert wird“⁸² – von der bildenden Kunst über die Musik und Architektur bis hin zur Literatur – all das und mehr, wird darunter subsumiert. Wenn heute von Kunstkritik gesprochen wird, so „wird man zunächst an die feuilletonistische Tageskritik mit ihren Buch-, Ausstellungs-, Film-, Theater- und Konzertbesprechungen denken. Ihre primäre Funktion besteht darin, ein potenzielles Publikum über aktuelle Ereignisse in der Kunstwelt zu informieren und ein pauschales Urteil zu formulieren [...]“⁸³, schrieb Harry Lehmann. Historisch ist Kunstkritik hauptsächlich geprägt von der romantischen Theorie der Kunstkritik des bereits mehrfach zitierten Friedrich Schlegel, worauf allerdings nicht im Detail eingegangen wird, da dies den Umfang der Arbeit sprengen würde.

⁷⁸ Vgl. Schlegel, August Wilhelm (1801-02). a.a.O. S. 62f.

⁷⁹ Schlegel, August Wilhelm (1801-02). a.a.O. S. 64.

⁸⁰ Schlegel, August Wilhelm (1801-02). a.a.O. S. 65.

⁸¹ Schlegel, August Wilhelm (1801-02). a.a.O. S. 67.

⁸² Lehmann, Harry (2012). a.a.O. S. 12.

⁸³ Lehmann, Harry (2012). a.a.O. S. 15.

Anfang des 19. Jahrhunderts wurde in Deutschland eine romantische Kunstkritik begründet. „Man ging davon aus, dass die ‘echte‘ Kritik selbst produktiv werden müsse und dass das Kunstwerk seine Vollendung erst in einer Kritik finden würde, welche die Werke in ihrer ganzen Fülle und Welthaltigkeit [sic!] erschließt.“⁸⁴ Die Kunstkritik selbst wurde damit zu einer Form von Kunst beziehungsweise trug nach damaliger Meinung zu deren Vervollständigung bei. Laut Lehmann könne diese Vorstellung von Kritik „nichts als eine romantische Idee“⁸⁵ gewesen sein, „über welche die Kunst der Moderne längst hinweggegangen ist“⁸⁶.

Grenzt man den Begriff Kunstkritik stark ein und bezieht sich dabei tatsächlich nur auf die Kritik von bildender Kunst, so sieht Peter M. Bode ihren Ursprung ebenso in der Literaturkritik.⁸⁷ Albert Dresdner versuchte 1915 eine Definition des Begriffs vorzunehmen und kam zu der Feststellung:

„In seiner allgemeinsten Form ist das Kunsturteil wohl ebenso alt wie das Kunstschaffen selbst. Ursprünglich als Äußerung des vom Kunstwerk hervorgerufenen Lust- oder Unlustgefühles rein reaktiver Natur, objektiviert es sich auf einer späteren Stufe der geistigen Entwicklung zu einem ästhetischen Werturteil.“⁸⁸

Aus einem eher „diffusen Kunsturteil“⁸⁹ wurde im Laufe der Zeit schließlich die mehr oder weniger organisierte literarische Gattung der Kunstkritik⁹⁰.

Dieser kurze Einblick, vor allem in die Literaturkritik, veranschaulicht sehr gut die zentralen Überlegungen zur Kritik und macht deutlich, auf welchen Grundlagen später die Filmkritik entstand und worauf sie aufbauen konnte.

2.4. Zum Kritik-Begriff Walter Benjamins

Befasst man sich mit dem Kritik-Begriff, so kann man die zahlreichen Schriften Walter Benjamins zu diesem Thema nicht außer Acht lassen. Benjamin hat sich zeitlebens immer wieder mit dem Begriff der Kritik befasst. Von der Kunstkritik über die Literaturkritik bis hin zur Kritik im Allgemeinen – in Benjamins Werk findet sich eine breite

⁸⁴ Lehmann, Harry (2012). a.a.O. S. 29.

⁸⁵ Ebenda.

⁸⁶ Lehmann, Harry (2012). a.a.O. S. 29f.

⁸⁷ Vgl. Bode, Peter M. (1968). Die Stellung der Kunstkritik heute – ihre Chance und ihre Krise. In: Fietzek, Gerti/Glasmeier, Michael (Hrsg.) (2001). Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens. München: F. Bruckmann, S. 11.

⁸⁸ Dresdner, Albert (1915). Einleitung. In: Fietzek, Gerti/Glasmeier, Michael (Hrsg.) (2001). Dresdner, Albert (1915). Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens. München: F. Bruckmann, S. 25.

⁸⁹ Dresdner, Albert (1915). a.a.O. S. 26.

⁹⁰ Vgl. Ebenda.

Auseinandersetzung mit der Thematik. Uwe Steiner erfasste diese Tatsache sehr gut, wenn er schrieb: „Die Belegstellen, die sich zum Stichwort ‘Kritik‘ aus dem Werk Benjamins anführen lassen, sind ebenso zahlreich wie ihre Kontexte vielfältig.“⁹¹

Bereits in seiner Dissertation (1919) mit dem Titel *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* setzte sich Benjamin umfassend mit der Kritik, vor allem dem Begriff der Kunstkritik, auseinander. In seinem Werk *Einbahnstraße* aus dem Jahr 1955 beschrieb er die Technik des Kritikers/der Kritikerin in mehreren Thesen. In diesen Thesen bezog er sich auf die Literaturkritik, tätigte aber sehr zentrale Aussagen, die auf die Filmkritik übertragen werden können. In der zweiten These beispielsweise verlangte er von einem Kritiker/einer Kritikerin, dass er/sie Partei ergreifen müsse – denn „Wer nicht Partei ergreifen kann, der hat zu schweigen“.⁹² Es ging ihm nicht darum, Werke zu deuten, sondern sachlich über diese zu urteilen, zumindest über jene Werke, die es auch wert sind sachlich betrachtet zu werden. „Kritik ist eine moralische Sache“,⁹³ so Benjamin. Als Maßstab für die Kritik dürfe niemals das Publikum oder die Nachwelt gelten. Nur wer ein Werk vernichten könne, könne es auch kritisieren. Abschließend schrieb er, dass das Publikum „stets Unrecht erhalten und sich doch immer durch den Kritiker vertreten fühlen“⁹⁴ solle.

Zahlreiche Textfragmente und Aufsätze Benjamins zum Thema (Literatur-)Kritik griffen die Autoren Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser in *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften VI* auf und ordneten unzählige Belegstellen zum Stichwort *Kritik* in eine Zeit um etwa 1930 ein. Unter dem Titel *Zur Literaturkritik* fassten sie die wichtigsten Aufsätze und Notizen Benjamins zusammen. In den Anmerkungen betonten die Herausgeber: „Spätestens ab 1929 trug sich Benjamin mit dem Plan einer Arbeit über Theorie und Situation der Kritik, das Thema selbst hatte seine Gedanken weit früher okkupiert.“⁹⁵ So schrieb Benjamin schon 1920 in einem Brief: „Mich interessiert [...] sehr das Prinzip der großen literarisch-kritischen Arbeit: das gesamte Feld zwischen Kunst und eigentlicher Philosophie.“⁹⁶

⁹¹ Steiner, Uwe (2000). Kritik. In: Opitz, Michael & Wizisla, Erdmut (Hrsg). Benjamins Begriffe. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 479.

⁹² Benjamin, Walter (1955). *Einbahnstraße*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 51.

⁹³ Ebenda.

⁹⁴ Benjamin, Walter (1955). a.a.O. S. 52.

⁹⁵ Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (1985). *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. VI*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 730.

⁹⁶ Benjamin, Walter (1920). Briefe, 232. zit. nach Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (1985). a.a.O. S. 730.

Vermutlich aus dem Jahre 1929 stammen Aufzeichnungen Benjamins, in denen er in zahlreichen Thesen ein Programm der literarischen Kritik zusammenfasste. Darin betonte er, dass es dringend notwendig sei, überhaupt erst wieder ein Bewusstsein für die Funktion der Kritik zu schaffen. Wichtig war ihm die Sachlichkeit: „Entscheidend an einer kritischen Tätigkeit ist, ob ihr ein sachlicher Aufriß (strategischer Plan) zu Grunde liegt, der dann seine eigene Logik und seine eigene Ehrlichkeit in sich hat.“⁹⁷ Eine gelungene (Literatur-)Kritik ergab sich laut Benjamin aus zwei Komponenten: „der kritischen Glosse und dem Zitat“⁹⁸ und er distanzierte sich damit von KritikerInnen, die lediglich den Inhalt eines Werks wiedergaben. Er warf auch einen Blick zurück in die Geschichte und stellte fest, dass seit der Romantik ein kontinuierlicher Verfall der Kritik stattfand:

„Dabei spielt u.a. eine Rolle das Fehlen einer Kollektivinstanz großer Gegenstände und Schlagworte. Jedes KritikerGeschlecht sah sich schon selber als ‘Generation’ in all ihrer Bedingtheit, als kümmerliche Statthalterin der ‘Nachwelt’.“⁹⁹

Als eine der zentralen Funktionen der Kritik sah es Benjamin in dieser Abhandlung von 1929 an, die „Maske der ‘reinen Kunst’ zu lüften und zu zeigen, daß es keinen neutralen Boden der Kunst gibt.“ Hier griff Benjamin etwas auf, das im gesamten Bereich der Kunst(-kritik) immer wieder thematisiert wird und wurde, nämlich die zentrale Frage, ob nicht immer soziale und gesellschaftliche Aspekte in der Kunst stecken und ob Neutralität im Bereich der Literatur, der bildenden Künste, aber auch in Bezug auf den Film überhaupt möglich sei. Schließlich stellte er erstmals einen direkten Bezug zur Filmkritik als eigene Gattung her, wenn er schrieb, dass die Buchkritik von der Filmkritik lernen sollte und nicht wie bisher umgekehrt, denn seiner Meinung nach „imitiert die Filmkritik meist die Buchkritik“¹⁰⁰.

Nicht nur über grundlegende Funktionen der Kritik machte er sich Gedanken, auch die Aufgabe des Kritikers/der Kritikerin war Teil seiner Abhandlungen.¹⁰¹ Die persönliche Auffassung des Kritikers/der Kritikerin erachtete er, entgegen der seiner Meinung nach weit verbreiteten Überzeugung, als äußerst unwichtig für eine gute Kritik: „Ein großer Kritiker ermöglicht vielmehr anderen, eine Meinung über das Werk auf Grund seiner Kritik zu fassen, als daß er selbst eine gäbe. [...] Man soll vom Kritiker wissen: wofür

⁹⁷ Benjamin, Walter (1929). Programm der Literarischen Kritik. fr.132. zit. nach Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (1985). a.a.O. S. 161.

⁹⁸ Benjamin, Walter (1929). a.a.O. S. 162.

⁹⁹ Benjamin, Walter (1929). a.a.O. S. 163.

¹⁰⁰ Benjamin, Walter (1929). a.a.O. S. 166.

¹⁰¹ Vgl. Benjamin, Walter (1929). Die Aufgabe des Kritikers. fr.137. zit. nach Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (1985). a.a.O. S. 171.

steht der Mann. Er soll es zu erkennen geben.“¹⁰² Das Urteil des Kritikers/der Kritikerin sollte sich aus dem Gesamtzusammenhang der Kritik ergeben und nicht als Grundlage derselben dienen. Benjamin wies immer wieder auf die zahlreichen einem Kunstwerk innewohnenden Aspekte hin. Aus seinen Ausführungen lässt sich auch der gesellschaftliche Zusammenhang herauslesen:

„Für alle Kunstbetrachtungen gilt die Maxime, daß eine Analyse, die nicht auf verborgene Beziehungen im Werke selbst stößt, mithin nicht im Werke selbst genauer sehen lehrt und nicht nur an ihm – an ihrem eigentlichen Gegenstand vorbeigeht. Im Werke sehen lernen, das bedeutet genauer Rechenschaft sich abzulegen, wie sich im Werke Sachgehalt und Wahrheitsgehalt durchdringen. Es kann auf alle Fälle eine Kritik nicht anerkannt werden, die sich an keinem Punkte mit der Wahrheit, die sich im Werk verbirgt, solidarisch macht, um sich nur an das Äußerliche zu halten.“¹⁰³

Rasch wird deutlich, dass im Werk Walter Benjamins der Kritik-Begriff von ganz zentraler Bedeutung ist. Die hier kurz angerissenen Abhandlungen zeigen nur einen minimalen Teil dessen, was Benjamin zur Kritik geschrieben hat. Sie machen aber sehr wohl deutlich, dass er sich den zahlreichen Facetten des Kritik-Begriffs bewusst war und sich für ein Kritik-Verständnis einsetzte, das über bloße Beschreibung, Inhaltsangabe oder Beurteilung weit hinausgeht.

2.5. Die Filmkritik und ihre Funktionen

Das Verständnis von Kritik im Allgemeinen lässt sich auch auf die spezifische Form der Filmkritik umlegen. Trotzdem gibt es zahlreiche eigene Kriterienkataloge dazu, wie eine Filmkritik geschrieben werden und welche Punkte sie abhandeln sollte. Während sich derartige Vorgaben eher an einer praktischen Anwendbarkeit orientieren und häufig dem Anfänger Tipps für die Umsetzung geben wollen, gilt es in der vorliegenden Arbeit, ein weiter gefasstes Verständnis von Filmkritik anzuwenden. „Die Definitionsansätze in der Literatur zum Themenkomplex *Filmkritik* erweisen sich als sehr heterogen“¹⁰⁴, erklärte Björn Büch und führte dies darauf zurück, dass sich ganz unterschiedliche Medien – vor allem heutzutage – mit Filmen und deren Kritik befassen. Das Verständnis darüber, was eine Filmkritik ausmacht und wie sie sein soll, war und ist auch heute noch sehr breit. Die vielfältigen Ansätze würden den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. Einige Grundgedanken sollen aber an dieser Stelle aufgegriffen werden.

¹⁰² Ebenda.

¹⁰³ Vgl. Benjamin, Walter (1929). a.a.O. S. 178.

¹⁰⁴ Büch, Björn (2007). *Filmkritik und Filmbewertung. Manipulierte Filmkritiken und der Einfluss auf die Bewertung von Spielfilmen*. Saarbrücken: VDM, S. 58.

Die Literatur nähert sich dem Thema meist über die Funktionen, die die Filmkritik erfüllen soll, an. So heißt es oft, dass sie informieren, unterhalten und auch (be-)werten muss. Schon 1923 sagte Herbert Ihering über Filmkritik:

„Kritik ist nicht die Ablehnung oder Bejahung eines Werkes. [...] Kritik ist der innere Zwang, sich mit dem Gesetzmäßigen einer Kunst auseinanderzusetzen. Kritik ist das Erlebnis des Kunstwerkes nach seinen Elementen und deshalb die automatische Bestätigung der produktiven, die automatische Zurückweisung der unproduktiven Elemente.“¹⁰⁵

Ihering stellte 1923 fest, dass es eine Filmkritik nach seinen Vorstellungen noch nicht gibt, da man sich viel mehr mit den „Fragen der Filmkritik“¹⁰⁶ als mit „Fragen des Films selbst“¹⁰⁷ befasste.

André Bazin stellte 1958 *Überlegungen zur Kritik* an und meinte, dass Filmkritik ziemlich nutzlos sei. „Filmkritik zu machen ist ungefähr, wie von einer Brücke herunter ins Wasser spucken“¹⁰⁸, so sein berühmter Satz. Bazin ergänzte dann aber, dass Kritik trotzdem notwendig sei und zwar vor allem für das Publikum. Er fasste die Aufgabe der KritikerInnen so zusammen: „Die Funktion des 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.“¹⁰⁹

Rössler gab 1997 eine detaillierte Auflistung darüber, welche Aufgaben eine Filmkritik grundsätzlich erfüllen sollte:

- Informations- und Servicefunktion
- Kritikfunktion vs. Werbefunktion
- Bildungsfunktion
- Meinungsbildungsfunktion
- Thematisierungsfunktion

¹⁰⁵ Ihering, Herbert (1923). Filme und Filmkritik. Berliner Börsen-Courier, Nr. 249, 31.5.1923. In: Aurich, Wolf/Jacobsen, Wolfgang (Hrsg.) (2011). München: edition text+kritik, S. 77.

¹⁰⁶ Ihering, Herbert (1923). a.a.O. S. 445.

¹⁰⁷ Ebenda.

¹⁰⁸ Bazin, André (1958). Überlegungen zur Kritik. In: Cinéma, 1958 In: Eder, Klaus (Hrsg.) (1981). André Bazin. Filmkritiken als Filmgeschichte. Arbeitshefte Film Hanser 7. München/Wien: Carl Hanser, S. 5.

¹⁰⁹ Bazin, André (1958). a.a.O. S. 14.

- Unterhaltungsfunktion
- Beratungsfunktion für Filmschaffende
- Profilierungsfunktion für die Verfasser¹¹⁰

Michael Krause beschrieb in seiner Diplomarbeit von 1997 Filmkritik als Unterkategorie der Kunstkritik und maß die Filmkritik an den gleichen, soeben genannten, Kriterien. Diese lassen sich auf folgende Punkte zusammenfassen: „die Dokumentation/die Beschreibung, die Analyse und die subjektive Meinung/das Urteil“¹¹¹.

Im Großen und Ganzen herrscht über diese drei Aspekte bis heute eine gewisse Einigkeit unter KritikerInnen – wenn auch die Herangehensweise von den verschiedenen Autorinnen und Autoren über die Jahre hinweg immer wieder eine andere, neue oder auch davon abweichende war. Die Filmkritik hat „in den hundert Jahren ihres Bestehens ganz unterschiedliche Phasen durchlebt, die stets vom aktuellen Selbstverständnis ihrer Protagonisten abhängig waren“¹¹².

Es wird schnell deutlich, dass nicht die eine, allgemeingültige Definition von Filmkritik existiert, dass sie aber sehr wohl auf bestimmten grundlegenden Merkmalen beruht – wenngleich sich diese immer wieder gewandelt haben. Einflussfaktoren, wie die Weiterentwicklung der Technik, spielen dabei ebenso eine Rolle, wie die zur jeweiligen Zeit aktuellen Strömungen in der Politik oder in der Wissenschaft – genau wie Roland Barthes es in seinem bereits erwähnten Aufsatz zur Kritik beschrieb. Ein Blick auf die Anfänge zeigt, woraus die Intention zu einer ersten Form der Filmkritik entstand und wie sich diese schließlich weiter entwickelte.

¹¹⁰ Rössler, Patrick (1997).o.A. zit. nach Büch, Björn (2007). a.a.O. S. 60f.

¹¹¹ Krause, Michael (1997). a.a.O. S. 17.

¹¹² Krause, Michael (1997). a.a.O. S. 28.

3. Filmkritik zwischen Theorie und Praxis

3.1. Die Anfänge der Filmkritik im deutschen Sprachraum

„Von der Geburtsstunde des Films an bis zum Beginn des ersten Weltkriegs, also in einem Zeitraum von weniger als zwanzig Jahren, hatte sich der ‘Cinematograph‘ oder das ‘Lichtspiel‘, wie es damals im deutschen Sprachraum hieß, weltweit zu einem unübersehbaren Faktor innerhalb der Kultur etabliert. Laut statistischen Angaben existierten 1907 in Berlin bereits 126 Kinos [...]“¹¹³

„Daher ist es nur zu verständlich, daß der Film relativ früh zum Gegenstand intensiver gesellschaftlicher Reflexionen wurde.“¹¹⁴ Teil dieser sehr vielfältigen gesellschaftlichen Reflexionen, wie Peter Wuss sie nannte, war natürlich auch die Filmkritik. Sie sorgte in der Geschichte des Films und der Filmtheorie immer wieder für anregende Ideen, zum Teil sogar für sehr wirksame Interventionen bei der Arbeit mit und an Filmen. „Die Geschichte der Filmkritik ist jünger als das Medium, das sie zum Gegenstand hat. [...] Filmkritik verdankt sich einem ästhetischen und sozialen Gestaltwandel des frühen Films anfangs der zehner Jahre in diesem Jahrhundert“¹¹⁵, so Heinz-B. Heller.

„Um mit einem ernsthaften Nachdenken über den Film beginnen zu können, mußte er zunächst als eine Erscheinung verstanden werden, die dieser Aufmerksamkeit würdig war.“¹¹⁶ Als dies schließlich der Fall war, begann man in Kategorien der Kunstkritik über den Film nachzudenken. Erste Formen einer Filmkritik entstanden, „als das ursprünglich plebejisch-proletarische Medium der Schaulust der Jahrmärkte und Wanderkinos sich anschickte [...] in die Kulturreserve des Bürgertums in den Zentren der Großstädte einzubrechen [...]“¹¹⁷. Kleinere Kinos wurden durch größere ersetzt und die Filme stellten zum Teil schon einen gewissen Kunstanspruch. Damit wollte man neue soziale Publikumsschichten erschließen.

Durch den künstlerischen Anspruch und mit dem Ziel, eine breitere Masse ins Kino zu locken, war der Film damit auch erstmals einer öffentlichen Filmkritik ausgesetzt. Eine gesellschaftliche Debatte zur Institution Kino über den „sozialen Wert und Unwert des

¹¹³ Pabst, Rudolf (1925). Das deutsche Lichtspieltheater in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. zit. nach Wuss, Peter (1990). Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konzepte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms. Berlin: Henschel, S. 23.

¹¹⁴ Wuss, Peter (1990). a.a.O. S. 23.

¹¹⁵ Heller, Heinz-B. (1985). Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland. zit. nach Heller, Heinz-B. (1993). Geschichte und Filmkritik. Filmkritik und Geschichte. In: Ernst, Gustav, Georg Haberl, Gottfried Schlemmer (Hrsg.) (1993). Film Kritik Schreiben. Wien: Europa Verl. S. 11.

¹¹⁶ Wuss, Peter (1990). a.a.O. S. 14.

¹¹⁷ Heller, Heinz-B. (1993). a.a.O. S. 11.

Kinematographen¹¹⁸ war die Folge, die auch die Filmkritik mit einbezog, da viele der Meinung waren, dass die Kritik die Filmkunst beeinflussen könnte. Die Filmkritik hatte zu Beginn hauptsächlich die Aufgabe, „die krude visuelle Schaulust der frühen Filme – in Produktion und Rezeption – in sozio-ästhetische Bahnen zu lenken“¹¹⁹.

Schon in der Anfangsphase der Filmkritik wurde deren Relevanz für die Gesellschaft erkannt und viele KritikerInnen sahen sich „gesellschaftlichen und soziokulturellen Imperativen verpflichtet“¹²⁰. Diese Entwicklung ging auf die Entstehung der Kunstkritik zurück. Allerdings ist zu beachten, dass der Anspruch, den die Filmkritik in ihrer frühen Phase in Bezug auf die Gesellschaft hatte, eher der erzieherische war – der Geschmack des Publikums sollte mithilfe der Kritik beeinflusst werden.¹²¹ Schon nachdem die ersten Kinos eröffneten, kam „es 1907-08 zu Gründung einer Reihe von Filmzeitschriften“¹²². Bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs waren es bereits „ein volles Dutzend, die im deutschsprachigen Raum die unterschiedlichsten Belange des Kinematographen“¹²³ vertraten.

Die ersten Versuche einer Filmkritik bezeichnete Helmut H. Diederichs als „Kinotheater-Kritik“¹²⁴. Oft ging es den KritikerInnen darum, RegisseurInnen und KinobesitzerInnen auf Fehler jeglicher Art aufmerksam zu machen, damit diese in Zukunft vermieden und Verbesserungen angestrebt werden konnten. Die verschiedenen Filmzeitschriften befassten sich mit technischen, ökonomischen und auch rechtlichen Problemen des Kinos.

„In dem Maße, in dem sich Literatur- und Theaterkritiker mit einzelnen Filmwerken auseinanderzusetzen begannen, entstanden die Voraussetzungen für eine professionelle Filmkritik [...]“¹²⁵

„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.“¹²⁶

¹¹⁸ Ebenda.

¹¹⁹ Ebenda.

¹²⁰ Ebenda.

¹²¹ Vgl. Heller, Heinz-B. (1993). a.a.O. S. 12f.

¹²² Diederichs, Helmut H. (1998). Über Kinotheater-Kritik, Kino-Theaterkritik, ästhetische und soziologische Filmkritik. Historische Aspekte der deutschsprachigen Filmkritik bis 1933 (unter besonderer Berücksichtigung des Films „Die Frau im Mond“. In: Schenk, Irmbert (Hrsg.) (1998). Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven. Marburg: Schüren, S. 22.

¹²³ Wuss, Peter (1990). a.a.O. S. 30.

¹²⁴ Diederichs, Helmut H. (1998). a.a.O. S. 26.

¹²⁵ Wuss, Peter (1990). a.a.O. S. 28.

¹²⁶ Diederichs, Helmut H. (1998). a.a.O. S. 27.

Während dieser Zeit wurden auch erstmals Pressevorstellungen und Premieren eingeführt, um „die Tagespresse zu Besprechungen im redaktionellen Teil zu animieren“¹²⁷. Ab 1912 war eine ständige Filmberichterstattung in den Lokalteilen der Tagespresse schon recht verbreitet. Der Autorenfilm löste 1913 schließlich den „Durchbruch zur seriösen ästhetischen Filmkritik in den Tagespresse-Feuilletons“¹²⁸ aus. „Die Feuilletonfähigkeit des Kinos blieb jedoch auf die Theaterberühmtheiten im ‘Autorenfilm‘ beschränkt. Die Kritiker folgten den Theaterstars ins Kino.“¹²⁹

„Der Theater- und Literaturkritiker Kurt Pinthus begann 1913 als einer der ersten, Filme in der Tagespresse [...] professionell zu rezensieren.“¹³⁰ Pinthus setzte sich, wie andere auch, für eine Trennung von Kino und Theater ein und verglich das Kinoerlebnis eher mit dem Lesen eines Romans. „Pinthus erkannte aber auch die Fähigkeit des Kinos, die Sehnsucht des Publikums, der Realität für die Dauer eines Films entfliehen zu können, zu erfüllen und deren vermeintliche Wirkung.“¹³¹ Er schrieb dem Kino eine „gesellschaftspolitische Dimension“¹³² zu, da er den Filmen einen positiven Einfluss zugestand: „[...] Es [das Kino, Anm. d. Verf.] weitet Horizonte. Es erschüttert die Herzen. Und Erschüttertwerden heißt: edler und glücklicher werden“¹³³. Der positive Einfluss des Kinos wurde zwar erkannt, es wurde den meisten jedoch schnell klar, dass auch negative Einflussnahme durch den Film auf die breite Masse möglich war, was dazu führte, dass Filme vermehrt „auf ihren gesellschaftlichen Kontext“¹³⁴ geprüft wurden.

In Deutschland fand vor dem Ersten Weltkrieg vor allem in der Zeitschrift *Bild und Film* eine regelmäßige Filmkritik statt. Diese war weitgehend unabhängig und wies auch eine gewisse Systematik auf. *Bild und Film* wurde von der katholischen Kirche finanziert und etablierte sich als filmkritisches und -theoretisches Fachblatt in der Kinobranche.¹³⁵ Eine soziologische Filmkritik gab es zu der Zeit im deutschen Sprachraum noch nicht. Erst nach dem Ersten Weltkrieg kam die große Zeit der deutschsprachigen Filmkritik, die sich bis zu

¹²⁷ Ebenda.

¹²⁸ Diederichs, Helmut H. (1998). a.a.O. S. 29.

¹²⁹ Diederichs, Helmut H. (1998). a.a.O. S. 31.

¹³⁰ Krause, Michael (1997). a.a.O. S. 33.

¹³¹ Ebenda.

¹³² Ebenda

¹³³ Pinthus, Kurt (1978). Das Kinostück. zit. nach Krause, Michael (1997). a.a.O. S. 33.

¹³⁴ Krause, Michael (1997). a.a.O. S. 34.

¹³⁵ Vgl. Diederichs, Helmut H. (1998). a.a.O. S. 31.

jenem Zeitpunkt schon als „eine feste Einrichtung in Tageszeitungen und Kulturzeitschriften“¹³⁶ etabliert hatte.

3.2. Filmkritik als Basis von Filmtheorie

Nachdenken über Film, in welcher Form auch immer, fand also von Beginn des Kinos an statt. Neben rein künstlerischen Reflexionen gab es sehr früh Überlegungen zu gesellschaftlichen, politischen und sozialen Auswirkungen des neuen Mediums. „Betrachtet man die Reflexionen zum Film, die in der Vergangenheit unternommen wurden, so wird man sich überzeugen können, daß sie sich der Problematik durchaus zu stellen suchten.“¹³⁷ Zu dem Zeitpunkt, als es bereits erste filmkritische Auseinandersetzungen gab, existierten noch nicht viele theoretische, vor allem aber wenige wissenschaftliche Abhandlungen, auf welchen die KritikerInnen aufbauen konnten. Eine „institutionalisierte Filmwissenschaft und wissenschaftliche Filmgeschichtsschreibung“¹³⁸ kam in der Bundesrepublik Deutschland erst in den siebziger Jahren auf, was voraussetzte, dass „die Filmkritik sich also ihre Grundlagen zum Gegenstand selbst erarbeiten muß“¹³⁹. „Theoriebildung vollzog sich also im Rahmen von Filmkritik und Filmgeschichte, ebenso bei der Formulierung von Poetiken filmkünstlerischen Schaffens.“¹⁴⁰ Filmkritische Arbeiten beeinflussten vor allem in den Anfangsjahren die Filmpraxis ganz stark, dienten aber oft in Kombination mit weiteren theoretischen Abhandlungen der KritikerInnen auch als Basis für eine frühe Filmtheorie. Schon in der Zeit des Stummfilms fand materialistisches Denken Eingang in die theoretischen Reflexionen:

„Eine materialistische Sicht auf den Film bildete sich heraus, ein historisches Verständnis der Kinobesucher, und auch innerhalb der bürgerlichen Filmwissenschaft dachte man relativ früh über die soziale Funktion der Kinematographie nach, kam zu entsprechenden Interpretationen, die sich in theoretischen Aussagen niederschlugen.“¹⁴¹

Erkenntnisse, die mithilfe der Filmkritik gewonnen wurden, flossen also immer wieder in die Theorieentwicklung und später auch in die institutionalisierte Filmwissenschaft mit ein. Viele der ersten FilmkritikerInnen waren in beiden Bereichen, also in der Theorie (als KritikerInnen) und in der Praxis (als FilmemacherInnen) tätig und kannten daher beide Seiten und deren enge Verwobenheit miteinander. Peter Wuss sah einen engen

¹³⁶ Diederichs, Helmut H. (1998). a.a.O. S. 33.

¹³⁷ Wuss, Peter (1990). a.a.O. S. 14.

¹³⁸ Schenk, Irmbert (1998). ‘Politische Linke‘ versus ‘Ästhetische Linke‘. Zum Richtungsstreit der Zeitschrift „Filmkritik“ in den 60er Jahren. In: Schenk, Irmbert (Hrsg.) (1998). Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven. Marburg: Schüren. S. 50.

¹³⁹ Ebenda.

¹⁴⁰ Wuss, Peter (1990). a.a.O. S. 15.

¹⁴¹ Ebenda.

Zusammenhang zwischen den „Blütezeiten der Filmkunst“ und theoretischen Überlegungen, die eben auch in Form von Kritiken stattfanden und stellte fest: „Künstlerisches Niveau ist niemals in einem geistigen Vakuum entstanden [...]“¹⁴². Es kommt also klar heraus, dass sich Kritik, Theorie und Filmpraxis von Beginn an gegenseitig beeinflussten. Wie wichtig dieses Wechselspiel ist beziehungsweise welche starke Bedeutung die Institution Film/Kino für die Gesellschaft hat, soll nun näher erläutert werden.

¹⁴² Wuss, Peter (1990). a.a.O. S. 11.

4. Film(-kritik) und Gesellschaft

4.1. Die Bedeutung des Kinos in der gesellschaftlichen Realität

Debatten um die Bedeutung der Institution Kino für die Gesellschaft gibt es viele. Vor allem eine wissenschaftliche Disziplin setzte sich schon recht früh mit dem Kino und dessen Zusammenhang mit der Gesellschaft auseinander¹⁴³, die Soziologie. Schon fast von Beginn an befassten sich SoziologInnen immer wieder mit dem Kino, wie etwa Emilie Altenloh, die sich bereits in ihrer Dissertation von 1914 *Die Soziologie des Kinos* erstmals auch konkreten Fragestellungen zum Kinopublikum widmete.¹⁴⁴ Fragen, die sich im Laufe der Jahre und auch heute immer wieder stellen, sind unter anderem: „[...] was Filme über die soziale Wirklichkeit aussagen können, welche Effektivität das Kino im Alltagsleben entfaltet und was die Soziologie von ihm lernen kann.“¹⁴⁵

Das Kino entwickelte sich rasch und wurde in sehr kurzer Zeit zu einem populären Medium. „Als wichtige Freizeitaktivität nahm es Einfluss darauf, wie Menschen sprechen, sich kleiden, sich inszenieren und handeln. Das Kino wurde zu einem wichtigen Medium der Enkulturation.“¹⁴⁶ Vor allem Filme aus Hollywood, die einen großen Teil der Filmproduktion ausmachten, sorgten in den 1940er Jahren dafür, dass zahlreiche mehr oder weniger wissenschaftliche Erhebungen zum Film durchgeführt wurden. „Bereits die ersten kritischen Analysen gingen davon aus, dass Hollywoodfilme die sozialen und kulturellen Lebensweisen, Konflikte und Ideologien reflektierten und so ein Spiegel der psychischen und sozialen Befindlichkeit seien.“¹⁴⁷ Es zeigte sich also eine enge Verflechtung zwischen Kinofilmen und Gesellschaft. Während manche Filme „dominante Ideologien“¹⁴⁸ widerspiegeln, griffen andere „die Träume einer Epoche, die im Widerspruch zur dominanten Ideologie stehen können“¹⁴⁹ auf, so tendenziell die Ergebnisse dieser frühen Erhebungen. Bereits damals wurde deutlich, dass „Kinoanalyse immer auch Gesellschaftsanalyse sein sollte, um der Komplexität ihres Gegenstandes gerecht zu werden.“¹⁵⁰ Bis heute weisen Studien darauf hin, dass „Kinofilme als Elemente der Repräsentationsordnung einer Gesellschaft aktuelle soziale Diskurse artikulieren, in

¹⁴³ Dieser Punkt wurde in der vorliegenden Arbeit bereits im Kapitel zur Gesellschaftskritik angesprochen.

¹⁴⁴ Vgl. Mai, Manfred/Rainer Winter (2006a). Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Soziologie und Film. In: Mai/Winter (Hrsg.) (2006). Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge. Köln: Herbert von Halem, S. 7.

¹⁴⁵ Mai/Winter (2006a). a.a.O. S.7f.

¹⁴⁶ Mai/Winter (2006a). a.a.O. S. 8.

¹⁴⁷ Ebenda.

¹⁴⁸ Mai/Winter (2006a). a.a.O. S. 9.

¹⁴⁹ Ebenda.

¹⁵⁰ Denzin (1991), Winter (1992). o.A. zit. nach Mai/Winter (2006a). a.a.O. S. 9.

gesellschaftliche Konflikte und Auseinandersetzungen eingebunden sind und deshalb mit sozialen Bedeutungen gesättigt sind¹⁵¹. Diese Erkenntnisse aus der Soziologie lassen sich damals wie heute auf den Film anwenden. Die enge Verwobenheit von Kino und Gesellschaft wurde immer wieder betont und besonders deutlich hervorgehoben.

Ein Blick in das aktuelle Filmschaffen bestätigt Großteils die Ansätze aus der Soziologie, denn schließlich gibt es derzeit zahlreiche FilmemacherInnen, die aus der eigenen Heimat fliehen müssen, deren Filme in ihrer Heimat zensuriert werden, gar nicht gezeigt werden können oder die wie beispielsweise der iranische Regisseur Jafar Panahi zu Haftstrafen verurteilt werden und sogar Berufsverbot erteilt bekommen.¹⁵² FilmemacherInnen werden zensuriert, verfolgt oder gar bestraft, weil ihre Werke in irgendeiner Form etwas über die aktuelle politische oder gesellschaftliche Realität aussagen. Wir erfahren durch Filme sehr viel über „soziale und kulturelle Wirklichkeiten“¹⁵³. Sie zeigen uns diese jedoch nicht nur auf, sondern bieten oft auch Gegenentwürfe an, stellen das Vorhandene in Frage, legen Problemsituationen dar und üben so auf die eine oder andere Weise Kritik an der jeweiligen Gesellschaft. Einen wichtigen Aspekt darf man hier aber nicht vergessen nämlich, dass der Film trotzdem nicht der Realität entspricht, denn: „Kunst und damit auch der Film sind nicht einfach ein Abbild der Realität. [...] Künstler stehen an der Schnittstelle von Gesellschaft und Kunstwerk. Das macht sie zum Vermittler, Zeugen und Seismographen gesellschaftlicher Krisen, Widersprüche, Moden, Stimmungen [...]“¹⁵⁴.

Natürlich müssen auch immer die Rahmenbedingungen, unter denen ein Film entstand, berücksichtigt werden: die politischen Hintergrundbedingungen im Entstehungsprozess, die zur Verfügung stehenden finanziellen Mittel und woher diese kamen – all das sind Aspekte, die man nicht ausblenden darf und die das Ergebnis, also den Film beziehungsweise die Folgen, die ein Film mit sich bringen kann, beeinflussen (wie im Fall des bereits erwähnten Regisseurs Jafar Panahi).

Geht es nach dem kanadischen Autor I. C. Jarvie, gibt es, abgesehen von anthropologischer Feldarbeit, kein besseres Mittel als den Film, „um einer Gesellschaft unter die Haut zu

¹⁵¹ Mai/Winter (2006a). a.a.O. S. 10f.

¹⁵² Jafar Panahi konnte u.a. 2011 bei den 61. Internationalen Filmfestspielen in Berlin seinen Platz in der Jury nicht einnehmen, weil er zuvor im Iran aufgrund eines geplanten Films zu sechs Jahren Haft verurteilt worden war und ein 20-jähriges Berufsverbot ausgesprochen wurde. Siehe hierzu beispielsweise http://de.wikipedia.org/wiki/Jafar_Panahi [Zugriff am: 11.9.2011] oder http://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/2011/01_jahresblatt_2011/01_Jahresblatt_2011.html [Zugriff am: 11.9.2012].

¹⁵³ Mai/Winter (2006a). a.a.O. S. 11.

¹⁵⁴ Mai, Manfred (2006). Künstlerische Autonomie und soziokulturelle Einbindung. Das Verhältnis von Film und Gesellschaft. In: Mai/Winter. (2006). a.a.O. S. 24f.

blicken¹⁵⁵. Das Kino war und ist für ihn eine der bedeutendsten sozialen Institutionen überhaupt und hat wie alle sozialen Institutionen „unbeabsichtigte wie auch beabsichtigte Folgen“¹⁵⁶. Die soziale Dimension des Films sah er Anfang der siebziger Jahre, als sein Buch über Film und Gesellschaft erschien, als zu wenig beachtet und er kritisierte das Fehlen von „deskriptiven soziologischen Arbeiten über die Hauptinstitution unserer Gesellschaft“¹⁵⁷. Er hob deutlich hervor, dass seit den Anfängen des Films eine Tradition der Filmkritik vorhanden war, die man als soziologisch orientiert bezeichnen konnte, was für ihn den Zusammenhang zwischen Film und Gesellschaft noch einmal besonders deutlich machte. Er bestärkte diese Ansicht, indem er schrieb:

„Es mag seltsam erscheinen, daß ich sage Gesellschaften produzieren Filme. Gemeint ist aber lediglich, daß Haltung, Wert und Interessen der Filmemacher in einer Gesellschaft bis zu einem gewissen Grad von der sozialen Umwelt bestimmt werden, in der sie aufwuchsen und tätig sind.“¹⁵⁸

Laut Jarvie können sich also weder der Filmemacher/die Filmemacherin aus der Gesellschaft vollkommen lösen, noch kann der Film aus dieser herausgelöst, und unabhängig von ihr gesehen und beurteilt werden.

Es geht bei der Betrachtung von Filmen, eingebettet in den Kontext der Gesellschaft, nicht darum, konkrete Kausalzusammenhänge herzustellen und Ursache-Wirkung nach einem bestimmten Schema festzulegen, sondern im Gegenteil: es geht darum, den Blick viel weiter gefasst auszurichten. Aussagen wie *Der Film XY sagt dies oder jenes über die Gesellschaft XY aus, weil...* sollten also nicht Ziel einer Betrachtung des Films im gesellschaftlichen Kontext sein. „Film als Freizeitbeschäftigung, als Kunst, als Unterhaltung ist ein Angebot unter vielen, die unsere unglaublich reichen und mannigfaltigen Gesellschaften für uns bereithalten“¹⁵⁹, so Jarvie. Vergessen darf man dabei auch nie, dass der Film beinahe immer ein sehr komplexes Produkt eines langen, kreativen Schaffensprozesses ist – und meist zahlreiche Menschen mit unterschiedlichen Funktionen und Intentionen an der Entstehung beteiligt sind. Wirtschaftliche Faktoren, die gerade in der Filmindustrie eine sehr große Rolle spielen, sind nur ein Aspekt von vielen – wenn auch ein ganz zentraler –, die immer in irgendeiner Form auf das Endprodukt wirken.

¹⁵⁵ Jarvie, Ian C. (1974). Film und Gesellschaft. Struktur und Funktion der Filmindustrie. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag, S. 4.

¹⁵⁶ Jarvie, Ian C. (1974). a.a.O. S. 5.

¹⁵⁷ Jarvie, Ian C. (1974). a.a.O. S. 6.

¹⁵⁸ Jarvie, Ian C. (1974). a.a.O. S. 7.

¹⁵⁹ Jarvie, Ian C. (1974). a.a.O. S. 17.

In der gesellschaftlichen Realität hatte und hat der Kinobesuch auch ganz unterschiedliche Bedeutungen für den Einzelnen/die Einzelne. „Ins Kino zu gehen ist sowohl eine soziale Handlung, aus der etwas entsteht (ein Publikum, das jedes Mal anders ist) als auch eine private Handlung, durch die man den Film auf eine eigene Weise erlebt.“¹⁶⁰ Die Gründe, warum Menschen ins Kino gingen und gehen, sind so vielfältig wie die Filme, die sie sich ansehen – zur Erholung, um jemanden zu treffen oder weil einem ein Film empfohlen wurde, um nur einige wenige Motive zu nennen.

„In gewisser Weise läßt sich unsere Gesellschaft als ein aus vielen Zuschauer- oder Zuhörergruppen zusammengesetztes Sozialgebilde bezeichnen“¹⁶¹, denn die Menschen, die ins Kino gehen, sind Teil der Gesellschaft. Während sich das Publikum zu Beginn des Kinos, als Filme noch auf dem Jahrmarkt gezeigt wurden, zufällig zusammenfand, ist es im Verlauf der Jahre zu einem sozialen Brauch¹⁶² geworden, ins Kino zu gehen. Ein Kinobesuch zählt wie sportliche Aktivitäten oder ein Theater- oder Museumsbesuch zu den ritualisierten Beschäftigungen, die für eine Gesellschaft sehr wichtig sind.¹⁶³ Das Besondere am Kinobesuch im Unterschied zu anderen Freizeitaktivitäten ist, dass „der Einzelne im Dunkel des Kinos in der Menge untergeht“¹⁶⁴ und somit nicht gesehen wird, was bei vielen anderen gesellschaftlichen Aktivitäten eine mehr oder weniger große Rolle spielt. Die Tatsache, dass man quasi in der Anonymität der Dunkelheit untergeht, bedeutet aber nicht, dass der Kinobesuch deswegen weniger sozial ist. Alleine die möglichen anschließenden Diskussionen über einen Film haben schon einen starken sozialisierenden Wert. Der Kinobesuch zählt seit langem zu den gesellschaftlich üblichen Freizeitbeschäftigungen. Wie andere Freizeitaktivitäten auch, findet der Kinobesuch in einer sozialen Gemeinschaft statt. Im Unterschied zu Oper und Theater, die, als das Kino erfunden wurde, sozial exklusive Medien waren, war das Kino von Anfang an viel günstiger und für die breite Masse eher leistbar. Heute kann man das nicht mehr so pauschal festlegen, denn die Eintrittspreise für das Kino sind nicht mehr vergleichbar mit denen in der Anfangsphase des Kinos und auch Oper und Theater bieten günstigere Preiskategorien an. In der Entstehungszeit des Kinos spielte das aber eine enorm wichtige Rolle und war ein zentraler sozialer Aspekt des Kinobesuches.

¹⁶⁰ Jarvie, Ian C. (1974). a.a.O. S. 19.

¹⁶¹ Jarvie, Ian C. (1974). a.a.O. S. 82.

¹⁶² Vgl. Jarvie, Ian C. (1974). a.a.O. S. 88.

¹⁶³ Vgl. Jarvie, Ian C. (1974). a.a.O. S. 91.

¹⁶⁴ Jarvie, Ian C. (1974). a.a.O. S. 92.

Wie nun der Schritt vom Film, der bewusst oder unbewusst Gesellschaftskritik übt, hin zur Filmkritik vollzogen werden kann, sollen die im nächsten Teil der Arbeit vorgestellten Konzepte deutlich machen. Die einzelnen Ansätze sollen die historische Weiterentwicklung des Verständnisses von Filmkritik als Gesellschaftskritik aufzeigen. Exemplarisch für die jeweilige Zeit werden einzelne Texte herausgegriffen und näher behandelt. Dabei können bei weitem nicht alle AutorInnen, die sich zur Thematik geäußert haben, berücksichtigt werden, da dies den Rahmen der Arbeit sprengen würde. Nicht alle Texte, die nun vorgestellt werden, behandeln die Filmkritik als zentralen Aspekt. Trotzdem lassen sie sich auf die Filmkritik anwenden und tragen zu einem abgerundeten Gesamtbild von Filmkritik als Gesellschaftskritik bei.

4.2. „Was also will er im Kino?“¹⁶⁵: erste Reflexionen über die Faszination des Films

Früh war den meisten Menschen klar, dass der Film für vielfältige Zwecke einsetzbar ist – negative wie positive. „Gesellschaftliche Institutionen, wie Schule und Kirche, entdeckten in den neuen technischen Möglichkeiten des Films sowohl ein Mittel, das ihre Position stärken wie schwächen könnte.“¹⁶⁶ Schon innerhalb der ersten 25 Jahre, die der Film existierte, wurde er, vor allem von der herrschenden Klasse, als „Mittel der Massenbeeinflussung von höchster Wirkungspotenz“¹⁶⁷ erkannt und zu diesem Zwecke auch eingesetzt. Dadurch, dass von Beginn an ganz unterschiedliche Meinungen zu dem neuen Medium existierten, entstanden auch vielfältige Ansätze, um sich mit dem Phänomen Film auseinanderzusetzen. In vielen verschiedenen Ländern wurden Konzepte geschaffen, einige davon zeitgleich, die sich alle ähnlichen Fragen widmeten und weitgehend dieselbe Herangehensweise an das Thema hatten. Einzelne Personen nahmen dabei sicherlich eine Voreiterrolle ein, doch den einen oder die eine zu definieren, der/die erstmals filmische und gesellschaftliche Überlegungen zusammenführte, ist vermutlich ein Ding der Unmöglichkeit. „Es ist aus gegenwärtiger Sicht, da man sich für eine komplexe und interdisziplinäre Erforschung des Films einsetzt, bemerkenswert, daß man in der frühesten Periode filmtheoretischen Denkens eigentlich schon ähnliches anstrebte wie heute“¹⁶⁸, stellte Peter Wuss zu Beginn der Neunziger Jahre fest und brachte damit klar zum Ausdruck, dass die Vielschichtigkeit des neuen Mediums schon seit den Anfängen erkannt wurde und dem auch in den unterschiedlichsten Ausführungen Rechnung getragen wurde.

¹⁶⁵ Pinthus, Kurt (1913). Das Kinobuch. zit. nach Wuss, Peter (1990). a.a.O. S. 43f.

¹⁶⁶ Wuss, Peter (1990). a.a.O. S. 24.

¹⁶⁷ Wuss, Peter (1990). a.a.O. S. 25.

¹⁶⁸ Wuss, Peter (1990). a.a.O. S. 33f.

Schon 1913 äußerte sich der im Rahmen der vorliegenden Arbeit bereits erwähnte Kurt Pinthus in seinem erst 1963 erschienen Buch *Das Kinobuch* zum (Stumm-)Film als kulturelle Erscheinung und umschrieb eigentlich das, was wir heute als „Phänomen der Massenkommunikation und -kultur“¹⁶⁹ bezeichnen würden. Er stellte sich, wie noch viele nach ihm, die Frage, was die Menschen am Kino so anzieht:

„Was also will er [der Mensch, Anm. d. Verf.] im Kino? Ins Kino treibt den Menschen die Gier: den Kreis seines Wissens und Erlebens auf einfachste und schnellste Weise zu erweitern. [...] Vieles Gewaltige gibt es, doch nichts ist gewaltiger als der Mensch (und Menschengeschick). Darum will der Mensch seinesgleichen sehen. Er will im Kino den Menschen und sein Schicksal sehen. Und nicht nur seinesgleichen, nicht nur die Menschen seiner Umgebung, sondern auch die fernen, geahnten, unerreichbaren ...)“¹⁷⁰

Pinthus vertrat also die Meinung, dass die Menschen vor allem deswegen ins Kino gehen, um auf der Leinwand andere Menschen zu sehen, wobei nicht das Alltägliche, das Altbekannte von zentraler Bedeutung für die breite Masse sei, sondern das Neue, Fremde, bisher noch nicht Gesehene. Er meinte aber auch, dass sich die Gesellschaft in Zukunft vielleicht auch für sich selbst interessieren könnte – zumindest wäre es wünschenswert, das Publikum in diese Richtung hin zu erziehen.

Im selben Jahr äußerte sich auch der in Budapest geborene Georg Lukács (1885 – 1971) in seinem Aufsatz *Gedanken zu einer Ästhetik des Kino* in der *Frankfurter Zeitung* zum noch jungen Medium. Es ist anzunehmen, dass er bei seinen Ausführungen durch die soziologischen Ansichten seines Lehrers Georg Simmel (1858 – 1918) und seine Kontakte zu Béla Balázs (1884 – 1949) und Ernst Bloch (1885 – 1977) beeinflusst wurde. Als Hauptkennzeichen des Films sah Lukács das völlige Fehlen einer Gegenwart und verstand den Film damit als vollkommenen Gegensatz zum Theater. Auch er ging der Frage nach, was die Faszination am Kino für die BesucherInnen ausmachte und meinte, dass den Bildern etwas Phantastisches anhafte:

„[...] Das Phantastische ist aber kein Gegensatz des lebendigen Lebens, es ist nur ein neuer Aspekt von ihm: ein Leben ohne Gegenwärtigkeit, ein Leben ohne Schicksal, ohne Gründe, ohne Motive; ein Leben, mit dem das Innerste unserer Seele nie identisch werden will noch kann; und wenn es sich auch – oft – nach diesem Leben sehnt, so ist diese Sehnsucht nur die nach einem fremden Abgrund, nach etwas Fernem, innerlich Distanziertem. [...]“¹⁷¹

¹⁶⁹ Wuss, Peter (1990). a.a.O. S. 43.

¹⁷⁰ Pinthus, Kurt (1913).a.a.O. zit. nach Wuss, Peter (1990). a.a.O. S. 43f.

¹⁷¹ Lukács, Georg (1913). *Gedanken zu einer Ästhetik des Kino*. zit. nach Wuss, Peter (1990). a.a.O. S. 49.

Er wies, genau wie Pinthus, auf die Faszination des Unbekannten im Film hin und beschrieb, wie sich der Kinobesucher/die Kinobesucherin nach diesem Anderen – wie immer dieses im Detail aussehen mag – sehnt. Vergleichbar waren die beweglichen Bilder für ihn wie im Verlauf der Arbeit auch bei Hofmannsthal noch deutlich werden wird mit Märchen oder Träumen:

„[...]‘Alles ist möglich‘: das ist die Weltanschauung des ‘Kino‘ [...] So entsteht im ‘Kino‘ eine neue, homogene, harmonische, einheitliche und abwechslungsreiche Welt, der in den Welten der Dichtkunst und des Lebens ungefähr das Märchen und der Traum entsprechen: größte Lebendigkeit ohne eine innere dritte Dimension; suggestive Verknüpfung durch bloße Folge; strenge, naturgebundene Wirklichkeit und äußerste Phantastik; das Dekorativwerden des unpathetischen, des gewöhnlichen Lebens. Im ‘Kino‘ kann sich alles realisieren, was die Romantik vom Theater – vergebens erhoffte.“¹⁷²

Auch wenn Lukács später einige seiner Ausführungen revidierte, so bekommt man durch diesen Text einen sehr guten Eindruck davon, wie das Kinoerlebnis damals empfunden wurde beziehungsweise wie die TheoretikerInnen dieses Empfinden interpretierten. Es zeigt außerdem auf, wie erste Überlegungen über den Zusammenhang zwischen der Gesellschaft und dem Phänomen Kino angestellt wurden. Schließlich fasste Lukács 1913 noch zusammen, was das Kino für ihn darstellte, nämlich „eine Bühne der Erholung von sich selbst, eine Stätte des Amusements, des subtilsten und raffiniertesten des größten und primitivsten zugleich [...]“¹⁷³.

Emilie Altenloh verfasste 1914 eine erste *Soziologie des Kinos* mit dem Untertitel *Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Das im Rahmen ihrer Dissertation entstandene Buch sollte vor allem Beschreibungen zum Kino enthalten und weniger eine Wertung über den kulturellen Wert oder Unwert des Kinos abgeben – was bei einigen anderen Abhandlungen durchaus der Fall war. „Kulturelle und künstlerische Prozesse, auch Phänomene der Rezeption, erschienen in einem umfassenderen gesellschaftlichen Beziehungsgefüge [...]“¹⁷⁴ Auch Altenloh spürte der Frage nach dem Kinoerlebnis nach und kam zu der Erkenntnis: „Empfinden ist hier aber alles, denn die Filmdarstellung wirkt ganz unmittelbar, indem sie den Zuschauer mit sich fortreißt und die Schicksale der Helden mit erleben läßt“¹⁷⁵.

¹⁷² Lukács, Georg (1913). a.a.O. S. 50.

¹⁷³ Lukács, Georg (1913). a.a.O. S. 52.

¹⁷⁴ Wuss, Peter (1990). a.a.O. S. 55.

¹⁷⁵ Altenloh, Emilie (1914). Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. zit. nach Wuss, Peter (1990). a.a.O. S. 58

Sie betrachtete den Film innerhalb des gesellschaftlichen Ganzen und stellte fest:

„Das Kino ist eben in erster Linie für die modernen Menschen da, die sie treiben lassen und unbewußt nach den Gesetzen leben, die die Gegenwart vorschreibt. [...] Mit den neuen Anforderungen, die ein Jahrhundert der Arbeit und der Mechanisierung an die Menschen stellte, mit der intensiven Anspannung und Ausnutzung der Kräfte, die für den einzelnen der Kampf ums Dasein mit sich brachte, mußte auch die Kehrseite des Alltags, das Ausruhen in etwas Zwecklosem, in einer kein Ziel gerichteten Beschäftigung ein größeres Gegengewicht bieten [...]“¹⁷⁶

Das Kino erfüllte laut Altenloh die Funktion, ohne große (geistige) Anstrengung, die wenige Freizeit zu gestalten, die der breiten Masse neben der Arbeit noch blieb, sich also zu unterhalten und dabei entspannen zu können. Der Film wurde als klarer Gegensatz zur Arbeits- beziehungsweise Alltagswelt gesehen und diente somit vorrangig der Zerstreung, was auch Altenlohs Befragungen des Publikums damals immer wieder zeigten.¹⁷⁷ Schon dieser kurze Einblick in die ersten Texte zum Kino im deutschsprachigen Raum gibt einen recht guten Überblick über mögliche Herangehensweisen an das sich stetig weiterentwickelnde Medium. Bereits in diesen frühen Texten wurde der Bezug zum Publikum und damit zur Gesellschaft geschaffen und vor allem die Frage gestellt, was die Massen dazu brachte, ins Kino zu gehen, was das Filmerlebnis in den Menschen auslöste und sie immer wieder ins Kino lockte. Schon kurze Zeit nach diesen ersten Texten äußerte sich ein Mann zum Kino, der sonst nicht unbedingt sofort mit dem Film in Verbindung gebracht wird. Hugo von Hofmannsthal beschrieb in einem Aufsatz von 1921 das moderne Kinoerlebnis.

4.3. Hugo von Hofmannsthal: Kino als „Ersatz für die Träume“¹⁷⁸

Hugo Laurenz August Hoffmann, Edler von Hofmannsthal wurde am 1. Februar 1874 in Wien geboren. Er war ein Einzelkind und beschäftigte sich schon früh mit Literatur und Geschichte in verschiedenen Sprachen. Im Alter von 16 Jahren veröffentlichte er unter einem Pseudonym seinen ersten Text, ein Sonett mit dem Titel *Frage*. Durch den Schriftsteller Gustav Schwarzkopf wurde er im Sommer 1890 in den LiteratInnenkreis des Café Griensteidl in Wien eingeführt und lernte zahlreiche Persönlichkeiten der Literaturszene kennen. Hofmannsthal studierte in Wien zunächst Rechtswissenschaften, dann schließlich Romanische Philologie und promovierte 1898 mit der Arbeit *Über den*

¹⁷⁶ Altenloh, Emilie (1914). a.a.O. S. 59.

¹⁷⁷ Vgl. Wuss, Peter (1990). a.a.O. S. 59.

¹⁷⁸ Hofmannsthal, Hugo von (1921). Der Ersatz für die Träume. In: Schoeller, Bernd (Hrsg.) (1979). Hugo von Hofmannsthal. Reden und Aufsätze II 1914-1924. Frankfurt am Main: Fischer, S. 141.

Sprachgebrauch bei den Dichtern der Pléjade. Hofmannsthal schrieb vor allem Dramen für das Theater, war jedoch auch in vielen anderen Bereichen tätig. So entstanden beispielsweise auch Lyrik, zahlreiche Essays, kritische Prosa und Aufsätze, die nicht weniger bedeutend sind.¹⁷⁹ Unter dem Titel *Drei kleine Betrachtungen* wurden 1921 drei kurze Aufsätze verfasst, die erstmals am 27. März 1921 in der *Neuen Freien Presse* in Wien veröffentlicht wurden. Der zweite der drei Texte mit dem Titel *Der Ersatz für die Träume* setzte sich mit dem Kino und mit den Erfahrungen, die die Menschen im Kino machen, auseinander. Gleich zu Beginn schrieb Hofmannsthal:

„Was die Leute im Kino suchen, sagte mein Freund, mit dem ich auf dieses Thema kam, was alle die arbeitenden Leute im Kino suchen, ist der Ersatz für die Träume. Sie wollen ihre Phantasie mit Bildern füllen, starken Bildern, in denen sich Lebensessenz zusammenfaßt; die gleichsam aus dem Inneren des Schauenden gebildet sind und ihm an die Nieren gehen. Denn solche Bilder bleibt ihnen das Leben schuldig.“¹⁸⁰

Er bezog sich dabei auf die Menschen aus der Großstadt und charakterisierte deren Leben in den Industriebezirken als eher trist und gleichförmig, ohne jegliche Abwechslung. Er sprach von einem immer gleichen Tagesablauf, der durch die Arbeit in der Fabrik festgelegt war: „Ihre Köpfe sind leer, nicht von Natur aus, eher durch das Leben, das die Gesellschaft sie zu führen zwingt.“¹⁸¹ Deswegen, so Hofmannsthal, „flüchten sie zu unzähligen Hunderttausenden in den finsternen Saal mit den beweglichen Bildern“¹⁸². Hofmannsthal ging bei seinen Ausführungen natürlich vom Stummfilm aus, der damals noch in den Kinos lief. Gerade das Stummsein der Bilder war seiner Meinung nach so bedeutungsvoll für das Publikum, da die Bilder dadurch denen eines Traumes besonders ähnlich waren. Er ging sogar soweit zu sagen, die Menschen „fürchten in der Sprache das Werkzeug der Gesellschaft“¹⁸³. Ihm war klar, dass das städtische Leben auch andere Möglichkeiten der Zerstreuung für die Menschen bereithielt, wie den Vortragssaal, Versammlungen oder auch die Zeitungen – für ihn erreichte das Kino aber gerade deswegen mehr Menschen, weil es sie nicht bloß oberflächlich ansprach, sondern mit Bildern lockte und damit viel tiefer eindringen konnte.¹⁸⁴ Für ihn war das Kino etwas, das sich mit Träumen in der Kindheit recht gut vergleichen ließ. Damit meinte er jedoch nicht nur Träume in der Nacht, sondern auch die Träume, die sich tagsüber durch die kindliche

¹⁷⁹ Vgl. Mayer, Mathias (1993). Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 1ff.

¹⁸⁰ Hofmannsthal, Hugo von (1921). *Der Ersatz für die Träume*. In: Schoeller, Bernd (Hrsg.) (1979). Hugo von Hofmannsthal. Reden und Aufsätze II 1914-1924. Frankfurt am Main: Fischer, S. 141.

¹⁸¹ Ebenda.

¹⁸² Hofmannsthal, Hugo von (1921). a.a.O. S. 142.

¹⁸³ Ebenda.

¹⁸⁴ Vgl. Hofmannsthal, Hugo von (1921). a.a.O. S. 142f.

Phantasie schleichen, wie „eine Kiste mit zauberhaftem Gerümpel, die sich auftut“¹⁸⁵. Im Kino passiert genau das, was die Menschen aus der Kindheit und aus ihren Träumen kennen:

„Da liegt alles offen da, was sich sonst hinter den kalten undurchsichtigen Fassaden der endlosen Häuser verbirgt, da gehen alle Türen auf, [...] wie beim Träumenden ist hier einem geheimen Trieb seine Stillung bereitet: Träume sind Taten, unwillkürlich mischt sich in dies schrankenlose Schauen ein süßer Selbstbetrug, es ist wie ein Schalten und Walten mit diesen stummen, dienstbar vorüberhastenden Bildern, ein Schalten und Walten mit ganzen Existenzen.“¹⁸⁶

Laut Klaus Kreimeier beschrieb Hofmannsthal in diesem Aufsatz „präzis die Befindlichkeit der modernen Seele im Kino [...] und die moderne Sensibilität im Verhältnis zu den bewegten Bildern“¹⁸⁷. Die konkreten Erfahrungen, die der einzelne Zuschauer/die einzelne Zuschauerin im Banne der Leinwand machte und wie sich das Kinoerlebnis im Detail gestaltete, wurde aufgegriffen, wenn Hofmannsthal schrieb:

„Sie [die Figuren auf der Leinwand, Anm. d. Verf.] leben und leiden, ringen und vergehen vor den Augen des Träumenden; und der Träumende weiß, daß er wach ist; er braucht nichts von sich draußen zu lassen; mit allem, was in ihm ist, bis in die geheimste Falte, starrt er auf dieses flimmernde Lebensrad, das sich ewig dreht. Es ist der ganze Mensch, der sich diesem Schauspiel hingibt; nicht ein einziger Traum aus der zartesten Kindheit, der nicht mit in Schwingung geriete. Denn wir haben unsere Träume nur zum Schein vergessen. Von jedem einzelnen von ihnen, auch von denen, die wir beim Erwachen schon verloren hatten, bleibt etwas in uns, eine leise aber entscheidende Färbung unserer Affekte, es bleiben die Gewohnheiten des Traumes, in denen der ganze Mensch ist, mehr als in den Gewohnheiten des Lebens, all diese unterdrückten Besessenheiten, in denen die Stärke und Besonderheit des Individuums sich nach innen zu auslebt. Diese ganze unterirdische Vegetation bebt mit bis in ihren dunkelsten Wurzelgrund, während die Augen von dem flimmernden Film das tausendfältige Bild des Lebens ablesen.“¹⁸⁸

Das Kino sprach keine rationale Ebene an, sondern eine für die „geistige Wahrheit“¹⁸⁹. Er verglich das Kinoerlebnis mit der Mythenbildung und die Atmosphäre, die im Kino erzeugt wurde, schien für ihn „die einzige Atmosphäre, in welcher die Menschen unserer Zeit [...] zu einem ungeheuren, wenn auch sonderbar zugerichteten geistigen Erbe in ein ganz unmittelbares, ganz hemmungsloses Verhältnis treten [...]“¹⁹⁰.

Hofmannsthal machte mit seinem Aufsatz die starke Bedeutung des Kinos für die Gesellschaft (der Großstadt) deutlich. Der Kinobesuch war für ihn nicht bloßes Ablenken

¹⁸⁵ Hofmannsthal, Hugo von (1921). a.a.O. S. 143.

¹⁸⁶ Hofmannsthal, Hugo von (1921). a.a.O. S. 144.

¹⁸⁷ Kreimeier, Klaus (1990). Narrenschiff im Bildersturm. In: Filmkritik und Öffentlichkeit. Arnoldshainer Protokolle 1/92.

¹⁸⁸ Hofmannsthal, Hugo von (1921). a.a.O. S. 144f.

¹⁸⁹ Hofmannsthal, Hugo von (1921). a.a.O. S. 144.

¹⁹⁰ Hofmannsthal, Hugo von (1921). a.a.O. S. 145.

von der Realität, sondern ging viel tiefer. Die Gefühle, die während des Kinoerlebnisses ausgelöst wurden, drangen tief ins Innere des Kinobesuchers/der Kinobesucherin. Der Aufsatz entstand zwar während der Anfänge des Kinos, hat aber aufgrund der sehr grundlegenden Überlegungen zum Kino an Aktualität bis heute kaum eingebüßt.

4.4. Béla Balázs: Das Kino als „soziale Tatsache“¹⁹¹

Béla Balázs wurde 1884 in Szeged/Ungarn als Herbert Bauer geboren. Er war als Dramatiker, Lyriker, Essayist, Drehbuchautor, Filmkritiker und -theoretiker tätig. Auch praktisch war er an der Entstehung einiger Filme in unterschiedlichen Bereichen beteiligt. Er lebte und wirkte unter anderem in Budapest, Wien und Berlin. Ungarn verließ er 1919 aufgrund der politischen Situation rund um Béla Kuhn. Ab 1922 schrieb er Kritiken für die Wiener Tageszeitung *Der Tag*, womit er die Grundlage für sein erstes filmtheoretisches Buch schuf.¹⁹² 1924 veröffentlichte er eben jenes Buch, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, das heute als erstes folgenreiches Buch zur Filmtheorie angesehen wird. Helmut H. Diederichs schrieb über Balázs:

„[...] der ungarische Lyriker und Dramatiker, der Schüler Simmels und der Lebensphilosophie, der katholische Mystiker jüdischer Herkunft, der Drehbuchautor und Filmpraktiker, der Märchenerzähler und Romancier, der kommunistische Aktivist, der marxistische Filmpublizist, der sozialistische Filminternationalist, der Klassiker der formästhetischen Filmtheorie.“¹⁹³

In diesem Wechselspiel zwischen Theorie und Praxis seiner Arbeit entstand 1922 der Artikel *Kinokritik!* in der Zeitung *Der Tag*. Darin fragte er danach, wieso es in Wien keine Kinokritik gäbe, wo doch das Kino die „Kunst des Volkes“¹⁹⁴ sei. „Das Kino ist die Kunst, die Poesie, die Phantasie des Volkes geworden, ein ausschlaggebendes Element der Volkskultur.“¹⁹⁵ Balázs bezog seinen Aufsatz, genau wie Hofmannsthal, vorrangig auf die städtische Bevölkerung. Laut Balázs übernahm das Kino jene Funktion, die früher das Volkslied oder das Volksmärchen innehatten. Kino war eine „soziale Tatsache“¹⁹⁶ geworden, was allein durch die große Anzahl an Lichtspieltheatern und die täglichen Vorstellungen belegt schien, und deswegen durfte das Kino in zukünftigen Darstellungen zur Kultur nicht mehr unberücksichtigt bleiben. Er übte mit seinem Aufsatz nicht nur

¹⁹¹ Balázs, Béla (1922). *Kinokritik!* In: Diederichs, Helmut u.a. (Hrsg.) (1982). *Balázs, Bela. Schriften zum Film. Bd.I. Kritiken und Aufsätze 1922-1926.* Budapest: Carl Hanser, S. 149.

¹⁹² Vgl. Diederichs, Helmut H. (1998). a.a.O. S. 34.

¹⁹³ Diederichs, Helmut H. (2001). Nachwort ‘Ihr müßt erst etwas von guter Filmkunst verstehen‘ Béla Balázs als Filmtheoretiker und Medienpädagoge. In: Balázs, Béla (1924). *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 115.

¹⁹⁴ Balázs, Béla (1922). a.a.O. S. 149.

¹⁹⁵ Ebenda.

¹⁹⁶ Ebenda.

Kritik an „berufenen Kunstrichtern“¹⁹⁷, die sich für das Kino nicht zuständig fühlten oder „ihre feinen Nasen rümpfen“¹⁹⁸, sondern wollte gleichzeitig mit dem Vorurteil vieler aufräumen, dass das Kino keine künstlerischen und ästhetischen Qualitäten hätte und verglich die Tragweite des Kinos mit der Erfindung des Buchdrucks:

„Vor allem ist aber der Film eine von Grund aus [sic!] neue Kunst einer anhebenden neuen Kultur. Mag sie vielleicht in ihren Anfängen noch zu unzulänglich sein, sie verdient wohl unsere ganz besondere Aufmerksamkeit. Ein Ausdrucksmittel des Geistes, das durch die grenzenlose Verbreitbarkeit seiner Technik so allgemein und so tief auf die Menschheit einwirken muß, hat sicherlich eine ähnliche Bedeutung wie seinerzeit die technische Erfindung Gutenbergs.“¹⁹⁹

Balázs widmete sich der Frage, was die Faszination Kino beim Publikum im Saal ausmache:

„Die vielen Millionen Menschen, die allabendlich dasitzen und Bildern, *wortlosen Bildern*, zusehen, welche menschliche Gefühle und Gedanken darstellen, diese vielen Millionen Menschen sind dabei, eine neue Sprache zu lernen; die längst vergessene, *jetzt neu entstehende (und zwar internationale) Sprache der mimischen Ausdrucksbewegung*.“²⁰⁰

Balázs bezog sich, wie Hofmannsthal, auf den Stummfilm und betonte demnach immer wieder das visuelle Element der neuen Kinokultur. Er ging sogar soweit, die Überlegung anzustellen, ob das Kino nicht der Ausgangspunkt für eine neue visuelle Kultur sein könnte. Für Balázs schuf der Film „neue geistige Formen“²⁰¹ für die Gesellschaft. Er erkannte in dem neuen Medium viele Möglichkeiten, die nicht zu unterschätzen waren und derer sich vor allem auch die Kritik annehmen musste. „Die Resultate dieser Kunst mögen bis heute noch so problematisch sein, ihre Möglichkeiten sind unermeßlich. Und vielleicht hängt dabei viel von einer ernsten, sachgemäßen, eindringlichen Kritik ab.“²⁰² Damit sprach er den Zusammenhang zwischen Film als bedeutende Kunst für die Gesellschaft und der Filmkritik an. Nach Balázs durfte die Kritik die neuen Entwicklungen keinesfalls ignorieren, sondern sollte sich diesen annehmen und an der Weiterentwicklung auch mitwirken. Die Bedeutung der Kritik für die Zukunft der Filmkunst wurde deutlich ausgesprochen.

¹⁹⁷ Ebenda.

¹⁹⁸ Ebenda.

¹⁹⁹ Balázs, Béla (1922). a.a.O. S. 150.

²⁰⁰ Ebenda.

²⁰¹ Ebenda.

²⁰² Balázs, Béla (1922). a.a.O. S. 151.

4.5. Siegfried Kracauer: Der Filmkritiker als Gesellschaftskritiker

Siegfried Kracauer wurde am 8. Februar 1889 in Frankfurt am Main geboren.²⁰³ Er stammte aus einer kleinbürgerlichen Familie, erfuhr aber eine sehr gute Ausbildung. Nachdem er 1907 sein Abitur machte, schrieb er sich an der *Großherzoglichen Technischen Hochschule zu Darmstadt* ein, ging jedoch kurz darauf nach Berlin, um dort neben technischen Fächern auch noch Philosophiekurse besuchen zu können – unter anderem bei Georg Simmel.²⁰⁴ 1911 schloss er seine Ausbildung zum Diplomingenieur ab und sammelte erste berufliche Erfahrung in einem Atelier zweier Architekten. Nach dem Ersten Weltkrieg war es schwer, Arbeit zu finden und Kracauer ging unterschiedlichen Tätigkeiten nach, bis er schließlich 1920 zur Zeitung kam. 1921 wurde er Feuilletonredakteur der *Frankfurter Zeitung*.²⁰⁵ Kracauer vereinte zahlreiche Tätigkeiten und Fähigkeiten in seiner Person, wurde jedoch oft auf eine davon reduziert. Gertrud Koch fasste diese oft vorgenommene Einschränkung gut zusammen, wenn sie schrieb: „Kracauer existiert entweder als Filmtheoretiker oder als entfernter Verwandter der Frankfurter Schule, entweder als Publizist oder als Philosoph, entweder als Essayist oder als Romancier.“²⁰⁶ Er selbst bezeichnete sich als „Kulturphilosophen, oder auch Soziologen, und als einen Poet dazu [...]“²⁰⁷ und erklärte einmal im Rahmen eines Vorwortes zu einem Buch: „Was den Film betrifft, so war er mir immer nur ein Hobby, ein Mittel, um gewisse soziologische und philosophische Aussagen zu machen“²⁰⁸. „Mehr oder minder von Anbeginn seiner Zeit bei der ‘Frankfurter Zeitung’ hat er Filmkritiken geschrieben, doch systematische Form nahm diese Tätigkeit erst ab Mitte der zwanziger Jahre an.“²⁰⁹ In dieser Zeit übernahm Benno Reifenberg die Leitung des Feuilletons und Kracauer sicherte sich das Filmressort der Zeitung. 1947 vereinte er die „Summe seiner kritischen Erfahrungen“²¹⁰ in dem Werk *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*.

In zahlreichen Aufsätzen zum Thema Filmkritik wird bis heute Bezug auf einen der wohl berühmtesten Sätze Siegfried Kracauers genommen: „Kurzum, der Filmkritiker von Rang

²⁰³ Vgl. Brodersen, Momme (2001). Siegfried Kracauer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 7.

²⁰⁴ Vgl. Brodersen, Momme (2001). a.a.O. S. 17.

²⁰⁵ Vgl. Koch, Gertrud. (1996). Kracauer zur Einführung. Hamburg: Junius, S. 17.

²⁰⁶ Koch, Gertrud (1996). a.a.O. S. 11.

²⁰⁷ Belke/Renz (1988). o.A. zit. nach Koch, Gertrud (1996). a.a.O. S. 11f.

²⁰⁸ Ebenda.

²⁰⁹ Brodersen, Momme (2001). a.a.O. S. 55.

²¹⁰ Diederichs, Helmut H. (1998). a.a.O. S. 34.

ist nur als Gesellschaftskritiker denkbar²¹¹. Er prägte diesen oft zitierten Satz 1932 im Rahmen eines Aufsatzes für die Tagung der Lichtspieltheater-BesitzerInnen in Frankfurt. In dem Text mit dem Titel *Über die Aufgabe des Filmkritikers* setzte er sich mit dem Film, den er als Ware „innerhalb der kapitalistischen Wirtschaft“²¹² ansah, auseinander und vor allem auch damit, wie die Filmkritik auf diesen zu reagieren hatte. Unabhängig von der Diskussion, ob ein Film als durchschnittlich oder als Kunstwerk eingestuft wurde, sah er es als essenziell an, dass die FilmkritikerInnen nicht unberücksichtigt ließen, welche „außerordentlich wichtige gesellschaftliche Funktionen“ die Filme ausübten. Kracauer schätzte die Wirkung durchschnittlicher, scheinbar inhaltloser Filme als sehr stark ein, da bei diesen seiner Meinung nach die „soziale Bedeutung“²¹³ wesentlich mehr ins Gewicht fiel als bei anderen. Filme, die vorrangig der Unterhaltung und Zerstreuung dienten, schienen nur oberflächlich betrachtet tendenzlos, was aber nicht ausschloß, dass sie bestimmte „soziale Interessen“²¹⁴ enthielten und vermittelten. Er rechtfertigte diese Ansicht damit, dass sich die FilmproduzentInnen schließlich am Publikum und seinen Bedürfnissen orientieren müssten, um wirtschaftlichen Erfolg mit den Filmen verzeichnen zu können. Der Filmkritiker/die Filmkritikerin musste also laut Kracauer „jene sozialen Absichten, die sich oft sehr verborgen in den Durchschnittsfilmen geltend machen“ erkennen und schließlich aufzeigen. Dadurch sollte neben dem Aufdecken von sozialen Aspekten des Films auch das Gesellschaftsbild, das die Filme mitprägte, aufgegriffen werden, und es galt die Wirklichkeit im Film „mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu konfrontieren“²¹⁵.

Er hob dadurch die gesellschaftliche Bedeutung der Filme hervor, was er schon in dem im März 1928 verfassten Aufsatz *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino* andeutete, als er schrieb:

„Die Filme sind der Spiegel der bestehenden Gesellschaft. [...] Ja, die Filme für die niedere Bevölkerung sind noch bürgerlicher als die für das bessere Publikum; gerade weil es bei ihnen gilt, gefährliche Perspektiven anzudeuten, ohne sie zu eröffnen, und die achtbare Gesinnung auf den Zehenspitzen einzuschmuggeln.“²¹⁶

²¹¹ Kracauer, Siegfried (1932). *Über die Aufgabe des Filmkritikers*. In: Witte, Karsten (Hrsg.) (1974). *Kracauer, Siegfried. Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 11.

²¹² Kracauer, Siegfried (1932). a.a.O. S. 9.

²¹³ Kracauer, Siegfried (1932). a.a.O. S. 10.

²¹⁴ Ebenda.

²¹⁵ Ebenda.

²¹⁶ Kracauer, Siegfried (1928). *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino*. In: Kracauer, Siegfried (1963). *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 279.

Die RegisseurInnen, ProduzentInnen und alle anderen am Film beteiligten Personen – und damit schlussendlich der Film selbst – können der Gesellschaft, in der und für die der Film entstand, nicht entkommen, denn „der Film muß sie spiegeln, ob er will, oder nicht“²¹⁷. Kracauer ging in seinen Überlegungen sogar noch einen Schritt weiter und betonte, dass, je unwahrscheinlicher die Filme die Wirklichkeit darstellten, sie umso mehr über die bestehende Gesellschaft aussagten und „desto deutlicher scheint in ihnen der geheime Mechanismus der Gesellschaft wider“²¹⁸. All die Themen, die die Filme aufgriffen, spiegelten die Träume und Phantasien des Publikums und damit in weiterer Folge der Gesellschaft wider, von Kracauer als „die *Tagträume der Gesellschaft*, in denen ihre eigentliche Realität zum Vorschein kommt, ihre sonst unterdrückten Wünsche sich gestalten“²¹⁹ bezeichnet. Um etwas über die Gesellschaft zu erfahren, müsse man bloß die Filmprodukte ihrer Zeit näher betrachten, denn in ihnen gibt es eine „begrenzte Zahl typischer Motive immer wieder“²²⁰, die aufzeigen, wie sich die Gesellschaft gerne selbst sehen würde. „Der Inbegriff der Filmmotive ist zugleich die Summe der gesellschaftlichen Ideologien, die durch die Deutung dieser Motive entzaubert werden.“²²¹

1932 fasste er die Aufgabe des Filmkritikers/der Filmkritikerin schlussendlich so zusammen: „Seine Mission ist: die in den Durchschnittsfilmen versteckten sozialen Vorstellungen und Ideologien zu enthüllen und durch diese Enthüllungen den Einfluß der Filme selber überall dort, wo es nottut, zu brechen.“ Kracauers Herangehensweise an den Film und damit auch an die Filmkritik war stark an einer soziologischen Analyse orientiert, wobei er ästhetische Aspekte deswegen nicht vollkommen ausblendete. Der Zusammenhang von Gesellschaft und Film war ganz zentral bei ihm und so prägte er mit seiner Sichtweise einen ganz neuen Kritik-Begriff auf den viele KritikerInnen beziehungsweise TheoretikerInnen nach ihm noch Bezug nahmen und zum Teil heute noch nehmen. Die Rezeption und Interpretation von Kracauers Konzept der soziologischen Filmkritik ist bis heute keine einheitliche, denn verschiedene Ansätze wurden und werden ausgehend von ihm weiterverfolgt.

Die soziologisch orientierte Filmkritik fand zu Kracauers Zeit vor allem im Feuilleton der *Frankfurter Zeitung* statt- in einer Zeit als Filmkritik langsam begann, ein eigenständiges

²¹⁷ Kracauer, Siegfried (1928). a.a.O. S. 280.

²¹⁸ Ebenda.

²¹⁹ Ebenda.

²²⁰ Kracauer, Siegfried (1928). a.a.O. S. 282.

²²¹ Ebenda.

Genre zu werden.²²² „Der Film wurde als Produkt der kapitalistischen Bewußtseinsindustrie behandelt – die Kritik blieb aber durch die genaue Nachzeichnung des Wahrgenommen eng mit dem Produkt verhaftet und so zugleich Zeugnis einer ästhetischen Erfahrung.“²²³ Während diese Sichtweise sehr wohl betonte, dass Kracauer ästhetische Aspekte berücksichtigt hatte, kritisierte Karl Prümm in seinem Aufsatz *Filmkritik als Medientransfer*, dass Kracauer durch seine Forderungen an die KritikerInnen „die Subjektivität des Kritikers auf jene aufdeckend-analytische Funktion einengt und vor allem [...] jene Dichotomie von Kunst und Unkunst auf fatale Weise zementiert“²²⁴. Die von Kracauer angedeutete Unterscheidung von künstlerisch wertvollen und künstlerisch gehaltlosen Filmen wurde also kritisch gesehen, da diese Sichtweise laut Prümm ästhetische Aspekte bei vielen Filmen ausblende.

Kracauer versuchte durch seinen Ansatz aufzuzeigen, dass in vielen Filmen auch versteckte Gehalte zu finden sind und er sah die Arbeit des Kritikers/der Kritikerin als „eine Art Übersetzungsleistung“²²⁵ an, um diese seiner Meinung nach gesellschaftlich relevanten Inhalte aufzuzeigen und wenn notwendig auch zu bekämpfen. Sein soziologischer Ansatz verfolgte vor allem auch die Idee, ideologische Inhalte und Gehalte in Filmen aufzuspüren und für das Publikum sichtbar zu machen. Gesellschaftspolitische Dimensionen des Films, die natürlich auch schon vor Kracauer erkannt wurden, rückten so noch mehr in den Mittelpunkt der Betrachtungen und die Verantwortlichkeit von FilmkritikerInnen wurde deutlicher gemacht. Die Menschen, die ins Kino gehen, sind Teil der Gesellschaft, in der sie leben und repräsentieren damit die Gesellschaft und ihre Bedürfnisse und Vorstellungen. Michael Krause fasste dies ganz gut zusammen, wenn er schrieb: „Der Schritt vom Kinopublikum zur Gesellschaft schien Kracauer kein großer mehr zu sein.“²²⁶ Die Verwobenheit von Filmen und den Menschen, die sie sehen, sah Kracauer als ganz zentral an, weswegen in weiterer Folge auch die Filmkritik dies nicht unbeachtet lassen durfte. Der „kulturelle Gebrauchswert“²²⁷ der Filme interessierte ihn und „wie sie bei der Ausformung gesellschaftlicher Ideen wirksam wurden unabhängig von

²²² Vgl. Thommen, Daniel (1996). Der Gesellschaftskritiker als Filmkritiker. In: Volk, Andreas (Hrsg.) (1996). Siegfried Kracauer. Zum Werk des Romanciers, Feuilletonisten, Architekten, Filmwissenschaftlers und Soziologen. Zürich: Seismo, S. 185.

²²³ Ebenda.

²²⁴ Prümm, Karl (1990). Filmkritik als Medientransfer. Grundprobleme des Schreibens über Filme. In: Grob, Norbert; Karl Prümm (Hrsg.) (1990). Die Macht der Filmkritik. Positionen und Kontroversen. München: edition text + kritik, S. 22.

²²⁵ Thommen, Daniel (1996). a.a.O. S. 186.

²²⁶ Krause, Michael (1997). a.a.O. S. 35.

²²⁷ Ebenda.

der künstlerischen Qualität, die er nur den wenigsten attestierte²²⁸. Kracauer forderte mit seinem Ansatz auch erstmals Kriterien zur Beurteilung des Kinos, welche mit denen der Soziologie heute vergleichbar sind.²²⁹ Dass er den weiteren Verlauf des filmkritischen Schaffens enorm geprägt hat, macht ein Blick in die vorhandene Literatur und die filmkritischen Schriften schnell deutlich. Was die zentralen Aspekte seiner Arbeit ausmachte, fasste Theodor W. Adorno anlässlich Kracauers' Tod 1966 so zusammen:

„Er (hat) die Filmkritik in Deutschland erst aufs Niveau gebracht, indem er den Film als Chiffre gesellschaftlicher Tendenzen, von Gedankenkontrolle und ideologischer Beherrschung las. (...) Seine Art den Film zu betrachten, ist längst anonym geworden, die gleichsam selbstverständliche Voraussetzung aller Reflexion über das Medium.“²³⁰

Gertrud Koch kritisierte, dass dieses Urteil Adornos andere TheoretikerInnen, die genauso um die Filmkritik bemüht waren, wie beispielsweise Kurt Pinthus, Hans Siemens oder Willy Haas, ausblende.²³¹

Karsten Visarius kritisiert aus heutiger Perspektive, dass Kracauers berühmter Satz oft so gelesen wird, dass „Filme als Bild oder Spiegel gesellschaftlicher Verhältnisse verstanden werden müssten“²³², was seiner Meinung nach nicht das war, was Kracauer ausdrücken wollte. Vielmehr sei es bei Kracauer darum gegangen, „das, was in Filmen als gesellschaftliche Konvention und Schablone zur künstlerischen Intention stilisiert worden war, von der intentionslosen, unmetaphysischen Operation des Kamerablicks“²³³ zu unterscheiden. Das „unwillkürliche Sichtbarwerden machte für Kracauer den Rang des Films im 20. Jahrhundert und das Kernmotiv für eine entschieden nicht naive, unnatürliche Filmlektüre und Filmkritik aus“²³⁴, so Visarius.

Wie auch immer nun Kracauers berühmter Satz gelesen und interpretiert wurde und wird – seine Aussagen zur Filmkritik prägten ganze Generationen nach ihm in ihrer Arbeit als KritikerInnen und bis heute wird immer wieder Bezug auf ihn genommen.

²²⁸ Ebenda.

²²⁹ Vgl. Ebenda.

²³⁰ Adorno, Theodor W. (FAZ 01.12.1966). Siegfried Kracauer ist tot. zit. nach Heller, Heinz B. (1990). Massenkultur und ästhetische Urteilskraft. Zur Geschichte und Funktion der deutschen Filmkritik vor 1933. In: Grob, Norbert. Karl Prümm (1990). a.a.O. S. 25.

²³¹ Vgl. Koch, Gertrud (1996). a.a.O. S. 55f.

²³² Visarius, Karsten (1998). Die Allgegenwart des Filmischen. In: Schenk, Irmbert (Hrsg.) (1998). Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven. Marburg: Schüren, S. 20.

²³³ Ebenda.

²³⁴ Ebenda.

4.6. Die Zeitschrift *Filmkritik*

Von einer (Weiter-)Entwicklung der Filmkritik während des Zweiten Weltkrieges kann nicht gesprochen werden, da Filmkritik als solche verboten war und nur noch so genannte *Filmbetrachtungen* „als eine Art inhaltlicher Bericht mit der Übernahme propagandistisch vorgegebener Prädikate und Bewertungen“²³⁵ stattfanden. Was jedoch durchaus zu berücksichtigen ist, ist die Tatsache, dass sich der Film während des NS-Regimes als sehr machtvoll Instrument bestätigte, das sowohl für positive als auch – wie sich in dieser Zeit deutlich zeigte – negative Zwecke zum Einsatz kommen kann. Die Macht, die hinter dem noch sehr jungen Medium stand, das vor allem zu Propagandazwecken eingesetzt wurde, zeigte sich damit deutlicher als jemals zuvor.

In den fünfziger und sechziger Jahren gab es wieder Entwicklungsströme, die zum Teil sehr stark auf den bisher vorgestellten Konzepten von Filmkritik aufbauten. Das Medium Film war nach den Erfahrungen, die die Menschen während des Zweiten Weltkrieges gemacht hatten, nicht das Beliebteste, einerseits, weil nun vielen bewusst war, wie mächtig es sein konnte und andererseits, weil man nicht wusste, wie man mit der Vergangenheit umgehen sollte beziehungsweise sich ein Großteil der Gesellschaft nicht damit auseinandersetzen wollte. Der Film wurde von vielen „nicht des Ranges von Kultur [...] für würdig gefunden“²³⁶, sondern eher als zur Unterhaltung und zum Teil auch zur Verdummung des Volkes dienendes Medium angesehen. Doch trotz alledem setzten sich viele auch für den Film und das Kino ein. Vor allem die Film-Club-Bewegung, die auf Drängen der Besatzungsmächte entstand, beschäftigte sich mit dem Film und setzte sich kritisch mit dem Medium und dessen Wirkkraft auseinander. Zahlreiche Zeitschriften wurden herausgegeben, in denen ganz unterschiedliche Ansätze verfolgt wurden. So entstand 1956 die Zeitschrift *film 56* unter der Leitung des Redakteurs Enno Patalas. „Die Zeitschrift tritt an mit dem programmatischen Untertitel ‘Internationale Zeitschrift für Filmkunst und Gesellschaft‘.“²³⁷ In einer Programmatik der Zeitschrift erklärten die Autoren Patalas, Kotulla und Gregor, dass es ihnen vor allem um die „Aufhellung des ideologischen Charakters der Filmproduktion“²³⁸ ging. Die Beteiligten machten von Anfang an deutlich, dass es um den Versuch ging, „Film- und Gesellschaftskritik zusammenzubringen und dies auch mit einem kämpferisch-pädagogischen Impetus in der

²³⁵ Schenk, Irmbert (1998). a.a.O. S. 53.

²³⁶ Schenk, Irmbert (1998). a.a.O. S. 44.

²³⁷ Schenk, Irmbert (1998). a.a.O. S. 47.

²³⁸ o.A. film 56, Heft 1 (Januar, 1956). zit. nach Schenk, Irmbert (1998). a.a.O. S. 49.

Auseinandersetzung um das Medium Film zu verbinden²³⁹. Nach einigen Problemen siedelte die Redaktion von *film 56* nach München um. Ab Jänner 1957 erschien dort die Zeitschrift *Filmkritik*, die sich bis in das Jahr 1984 hielt. Eine Identifikation mit den Schriften Walter Benjamins wurde gleich in der ersten Ausgabe hervorgehoben und damit wurde auch „massive Kritik an der herkömmlichen ‘feuilletonistischen Filmkritik‘“²⁴⁰ geübt. Neben Referenzen auf Benjamin nahmen die AutorInnen auch immer wieder Bezug auf die Dialektik der Aufklärung oder Kracauers berühmten bereits zitierten Aufsatz zur Filmkritik von 1932. Die Ausrichtung der Zeitschrift ging also ganz stark in Richtung Frankfurter Schule – gesellschaftstheoretisch wie filmtheoretisch orientierten sich die AutorInnen an den Schriften Adornos und Horkheimers²⁴¹:

„Das Verständnis von Filmkritik als Bestandteil von Gesellschaftskritik, insbesondere von Ideologiekritik, und die Qualität der entsprechenden Ausarbeitungen erheben die Zeitschrift in den Rang einer allgemeinen Kulturzeitschrift der zweiten Hälfte der 50er Jahre.“²⁴²

Die zu dem Zeitpunkt gängige Filmkritik im Feuilleton wurde als nicht mehr zeitgemäß angesehen:

„Nichts ist so überholt wie die feuilletonistische Kunstkritik, die Eindrücke und Einfälle notiert, statt Strukturen nachzuweisen, die beschreibt, statt zu interpretieren, die ‘feiert‘ und ‘verreißt‘, statt den Leser zur rechten Einsicht zu führen, die den Film ‘nur als Film‘ sehen will, statt im gesellschaftlichen Zusammenhang, die den ‘Intentionen des Künstlers nachspürt‘, statt Forderungen zu stellen. Sie vertraut dem vorgeformten Geschmack und reserviert den Geist für die Erfindung schicker Bonmots.“²⁴³

Es ging den HerausgeberInnen der Zeitschrift also ganz klar darum, Filme nicht nur als solche zu betrachten, sondern diese auch theoretisch und kritisch einzubetten und vor allem den gesellschaftlichen Kontext mit zu reflektieren. Film wurde „als Ausdruck der Zeitströmungen“²⁴⁴ verstanden und die Filmkritik bearbeitete neben dem Film diese Strömungen auch immer mit. Vor allem die Gesellschaft wurde kritisch betrachtet, da diese für die jeweiligen Bedingungen sorgte, unter denen ein Film entstand. Ästhetische und künstlerische Aspekte sollten genauso wie soziale und politische Faktoren in die Filmkritik einfließen und die Sensibilität der KinobesucherInnen schärfen. Auch der Zusammenhang

²³⁹ o.A. *film 56*, Heft 1 (Januar, 1956). a.a.O. S. 48.

²⁴⁰ o.A. *film 56*, Heft 1 (Januar, 1956). a.a.O. S. 49.

²⁴¹ Theodor W. Adorno und Max Horkheimer gelten als die wichtigsten Vertreter der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule. 1939-1944 entstand das zentrale Werk „Dialektik der Aufklärung“. Weiterführende Informationen beispielsweise unter: [http://de.wikipedia.org/wiki/Dialektik_der_Aufkl%C3%A4rung; Zugriff: 30.03.2014].

²⁴² o.A. *film 56*, Heft 1 (Januar, 1956). a.a.O. S. 50f.

²⁴³ o.A. *Filmkritik* (1/57, 1) zit. nach Schenk, Irmbert (1998). S. 51.

²⁴⁴ a.A. *Filmkritik* (1/57, 1) .a.a.O. S. 54.

von gesellschaftlichen und ästhetischen Aspekten und ob und wie sich die beiden Bereiche gegenseitig beeinflussten, wurde im Rahmen der Zeitschrift reflektiert.

Mitte der sechziger Jahre entfachte schließlich ein Streit innerhalb der Redaktion der Zeitschrift *Filmkritik*, der sich rund um „die Veränderung der politischen Linken zur ästhetisch-linken Filmkritik abzeichnet“²⁴⁵. Zwischen 1964 und 1969 wurde schließlich eine Kontroverse zwischen den MitarbeiterInnen ausgetragen. Es ging dabei um neue Zugänge zur Filmkritik, die in Opposition zu den Grundgedanken der Zeitschrift bis zu jenem Zeitpunkt standen.

Im Jahr 1966 erschien ein Plädoyer für die *Ästhetische Linke*, verfasst von Enno Patalas. Er markierte mit diesem Text einen Richtungswechsel der Zeitschrift. Patalas wollte weg von „der idealistischen Ideologiekritik der Gründergruppe“²⁴⁶ und hin zu einer „materialistisch orientierten Film- und Filmkritiktheorie“²⁴⁷. Er und jene, die sich ihm angeschlossen hatten, waren der Meinung, dass eine so stark soziologisch orientierte Filmkritik, wie sie bisher hauptsächlich in der Zeitschrift stattgefunden hatte, nicht mehr ausreichte. Dieser so genannten *Ästhetischen Linken* ging es vor allem um „die Bereitschaft, Prozessen mehr Beachtung zu schenken als Resultaten“²⁴⁸. Enno Patalas und weitere, wie beispielsweise Frieda Grafe, Helmut Färber oder Herbert Linder, orientierten sich in ihren Kritiken schon zuvor an den dann festgeschriebenen neuen Maßstäben. Auslöser waren vor allem die Filme der *Nouvelle Vague*, anhand derer versucht wurde, eine neue Form der Kritik zu entwickeln beziehungsweise die alten Maßstäbe der Zeitschrift hinter sich zu lassen. „Der Schwerpunkt wird so immer mehr auf die filmische Konstitution des fiktiven Imaginären gelegt, infrage gestellt werden der Abbildcharakter des Films und später auch die Bezugsetzung auf die äußere Wirklichkeit als Kriterium von Filmkritik.“²⁴⁹

²⁴⁵ Ebenda.

²⁴⁶ Lenssen, Claudia. (1990). Der Streit um die politische und die ästhetische Linke in der Zeitschrift *Filmkritik*. Ein Beitrag zu einer Kontroverse in den sechziger Jahren. In: Grob, Norbert & Prümm, Karl (1990). a.a.O. S. 64.

²⁴⁷ Ebenda.

²⁴⁸ Patalas, Enno (1966). o.A. zit. nach Schenk, Irmbert (1998). a.a.O. S. 58.

²⁴⁹ Schenk, Irmbert (1998). a.a.O. S. 59.

In einer Kritik Frieda Grafes formulierte diese schon 1965 recht gut, worum es ihr bei einer neuen Form von Kritik ging:

„Der Kommentar, die Zitate, die differentielle Darstellung vergleichbarer Szenen, das langsame Abfahren übergroßer Werbeschriften, die korrigierten Sprachklischees, die Sex- und Crime-Geschichten aus den Wortspielereien [...] bilden eine Art Metafilm, der den Film als dargestellte Realität von gelebter Realität absetzt, indem er über ihn spricht, ihn aber dadurch gleichzeitig mit unserer Wirklichkeit verknüpft, weil er von uns erwartet, daß wir die beiden Realitäten in Beziehung setzen.“²⁵⁰

In Opposition zu derartigen Aussagen der Ästhetischen Linken entstanden immer mehr Gegenkritiken und auch längere Aufsätze. Vor allem Patalas' Plädoyer von 1966 heizte den methodischen Streit an.

So entgegnete Ulrich Gregor, dass die Zeitschrift, wie ja von der Ästhetischen Linken kritisiert worden war, bis dahin keineswegs nur soziologisch orientiert gewesen sei und dass die Filme der *Nouvelle Vague* nicht der einzig gültige Maßstab für Filmkritik werden dürften.²⁵¹ Auch Theodor Kotulla, ebenfalls zu den Gründervätern der Zeitschrift zu zählen, verteidigte seinen Standpunkt und sprach von einer „bedenklich ideologiekritischen Askese“²⁵² der Ästhetischen Linken. Er meinte auch, dass sich niemand Ideologien entziehen könne, denn das würde lediglich den Blick „auf die Dinge um uns, auf den Film sowohl als auf die gesamte übrige Realität“²⁵³ verschleiern. Die Ästhetischen Linken setzten sich trotz aller Gegenargumente durch. Damit „zerfällt nicht nur die [...] frühere gesellschafts- und kulturkritische Kraft der Zeitschrift, sondern auch deren Funktion als Diskussionsforum für Filmästhetik, Filmtheorie und Praxis der Filmkritik“²⁵⁴. Die Zeitschrift, die sich also zuerst ganz in der Tradition von Kracauer und seinen VorläuferInnen bewegte, wendete sich in dieser Zeit von jenem explizit gesellschaftskritischen Anspruch ab und ging neue Wege. Trotzdem waren die Diskussionen innerhalb und rund um die Zeitschrift *Filmkritik* essenziell für die weitere Entwicklung einer gesellschaftskritischen Filmkritik und sorgten immer wieder für Debatten.

²⁵⁰ Grafe, Frieda (Filmkritik/1956). o.A. zit. nach Schenk, Irmbert (1998). S. 59.

²⁵¹ Vgl. Schenk, Irmbert (1998). a.a.O. S. 63.

²⁵² Kotulla, Theodor (Filmkritik 12/1966). o.A. zit. nach Schenk, Irmbert (1998). a.a.O. S. 64.

²⁵³ Ebenda.

²⁵⁴ Schenk, Irmbert (1998). a.a.O. S. 66.

4.7. Status quo: aktuelle Positionen zur Lage der Filmkritik

4.7.1. KritikerInnen im Diskurs

2006 baten die HerausgeberInnen der Filmzeitschrift *Revolver* deutsche KritikerInnen, Beiträge zum Thema Filmkritik zu verfassen, die den Status quo der Filmkritik einerseits beschreiben und die andererseits die persönliche Bedeutung des Kinos jedes/jeder Einzelnen darlegen. Parallel dazu fanden Diskussionen statt, die schriftlich festgehalten und in einer Spezialausgabe des *Revolver* publiziert wurden. Einige der Beiträge greifen den Zusammenhang zwischen Filmkritik und Gesellschaft(-skritik) explizit auf, was deutlich macht, dass die Thematik bis heute an Aktualität wenig eingebüßt hat. Auch wenn die Debatten zurückgehen und schriftliche Reflexionen zum Thema seltener werden, so wird es trotz allem noch von KritikerInnen aufgegriffen – zumindest, wenn man, wie die HerausgeberInnen von *Revolver*, konkret danach fragt. In einem kurzen Vorwort fassen sie die Stimmung der Beiträge so zusammen:

„Gemeinsam ist den Beiträgen eine gewisse Skepsis. Von einer Blüte deutscher Filmkritik ist nicht die Rede. Ein freier, vielstimmiger Diskurs über das Kino scheint kaum stattzufinden. Der Explosion filmbezogener Texte steht eine immer aggressivere Einmischung des Marketings gegenüber – und zugleich scheint der ‘Markt‘ immun gegen Gift und Feuer des Feuilletons.“²⁵⁵

Film wird als *soziale Kunst* verstanden, weswegen der Zustand der Kritik alle etwas angehe. Christoph Hochhäusler schreibt gleich zu Beginn seiner Auseinandersetzung, worum es dem Kritiker/der Kritikerin eigentlich gehen müsse, nämlich „grössere Perspektiven herzustellen, die dann auch ins Gesellschaftliche gehen“²⁵⁶. Kritiken, die gesellschaftliche Aspekte mit einfließen lassen, sind seiner Meinung nach auch selbstbewusster als solche Kritiken, die lediglich die Befindlichkeiten des Kritikers/der Kritikerin im Kino beschreiben. Für Hochhäusler ist vor allem Kritik wichtig, die in der „grossen Öffentlichkeit stattfindet, eine Kritik also, an der viele partizipieren, eben nicht nur Filminteressierte, sondern auch andere Milieus“²⁵⁷. Und er fasst zusammen: „Nur eine solche Kritik kann Kriterien herstellen, kann einen Horizont formulieren, kann herausfordern. Kann eine Streitkultur letztlich sein.“²⁵⁸

²⁵⁵ Börner, Jens u.a. (Hrsg.) (2006). *Revolver*. Heft 14, 6/06. S. 5.

²⁵⁶ Börner, Jens u.a. (Hrsg.) (2006). a.a.O. S. 10.

²⁵⁷ Börner, Jens u.a. (Hrsg.) (2006). a.a.O. S. 28.

²⁵⁸ Ebenda.

Die KritikerInnen, die in diesem Heft zu Wort kamen, sind sich einig, dass vor allem durch das Internet große Mengen an Texten entstehen, die sich - in welcher Form auch immer – kritisch mit Filmen auseinandersetzen.

Georg Seeßlen setzt sich in seinem Beitrag *Filmkritik* mit der Frage auseinander, was Filmkritik alles sein kann beziehungsweise ist und vor allem, was sie nicht ist. Gleich zu Beginn seines Aufsatzes stellt er einen direkten Bezug zu Kracauers bereits erwähntem, viel zitiertem Satz her, wenn er festhält:

„Der Satz lastet schwer auf uns, dass eine ‘Filmkritik von Rang‘ nur möglich sei, wenn sie zugleich auch Gesellschaftskritik ist. Man hat ihn wahlweise variiert, ignoriert, exekutiert oder zu erfüllen versucht, und es blieb, so oder so, ein gewaltiger Rest Unbehagen.“²⁵⁹

Für Seeßlen stellt die Gesellschaft ein hochkomplexes System dar, „das Erklärungen, Widerstand und Kritik zu verarbeiten versteht“²⁶⁰. Er begreift Gesellschaftskritik als einen schon etwas „vernutzten Begriff“²⁶¹, der mit „ideologischer Besserwisserei“ assoziiert wird. „Gesellschaftskritik, da gibt es wahrlich genug Beispiele in der Geschichte unseres Metiers, ist auch ein beliebtes Mittel, schlecht zu sehen. Schlecht Sehen ist für die Filmkritik so verheerend wie schlecht Malen für die bildende Kunst [...].“²⁶² Seeßlen reflektiert über die aktuelle Sinnhaftigkeit von Kracauers berühmtem Satz – der ja aus den dreißiger Jahren stammt und somit möglicherweise in der heutigen Zeit an Bedeutung verloren hat: „Vielleicht also gehört der Satz zu einer anderen Zeit mit anderen Methoden und anderen Begriffen. Natürlich ist es mal wieder nicht so leicht.“²⁶³

Für Seeßlen existiert allerdings ein viel grundlegenderes Problem, nämlich, dass es so etwas wie den Beruf des Filmkritikers/der Filmkritikerin seiner Meinung nach nicht (mehr) gibt. Für ihn gibt es nur die Filme an sich, die Medien, die das Publikum in Bezug auf diese Filme beraten und schließlich noch bestimmte Absichten, Methoden und Stilistiken, die von den Medien angewendet werden, um diese Aufgabe zu erfüllen. Aus diesen drei Bereichen entsteht nach Seeßlen eine „politische Ökonomie der Filmkritik“²⁶⁴. Diese sieht er vor allem dadurch begründet, dass sich die Filmkritik nicht selbst reflektieren kann. Gleichzeitig fließen weitere Interessen in jede Kritik mit ein – sei es von den ProduzentInnen, den Medien oder vom Publikum – von allen Seiten werden bestimmte

²⁵⁹ Seeßlen, Georg (2006). *Filmkritik*. Revolver. Heft 14. a.a.O. S. 46.

²⁶⁰ Ebenda.

²⁶¹ Ebenda.

²⁶² Ebenda.

²⁶³ Ebenda.

²⁶⁴ Seeßlen, Georg (2006). a.a.O. S. 47.

Interessen vertreten, die die Filmkritik in irgendeiner Form, wenn auch oft unbewusst, beeinflussen. „Der Weg von der Filmkritik zur Gesellschaftskritik müsste also mitten durch die eigene politische Ökonomie führen.“²⁶⁵ Seeßlens Meinung nach muss sich das System Filmkritik zu allererst einmal selbst politisch aufklären, um überhaupt ein Instrument gesellschaftlicher Kritik werden zu können. Er stößt sich schon an der Bezeichnung „Filmkritik von Rang“, was er als „Utopie eines Diskurses, der freier ist als die Wirklichkeit“ bezeichnet. Für ihn existiert Filmkritik als solche nicht, sondern es gibt:

„[...] Konsumentenberatung, es gibt Spezialistenwissen, es gibt das Einschreiben des Filmischen in bestimmte kulturelle Milieus, es gibt den Film-Journalismus in allen Farben [...], es gibt Filmkritik im Tendenzbetrieb, eine Filmkritik der Leidenschaft und eine der Wissenschaft, eine des Handwerks und eine der Philosophie, Interpretationshilfe und Identitätsstiftung, und es gibt die nomadischen Texte, die sich gerne durch die Diskurse bewegen, ohne sich von dem einen oder anderen einfangen zu lassen.“²⁶⁶

Mit Letzterem meint Seeßlen die Filmkritik des Feuilletons, der es seiner Meinung nach vor allem darum geht, einen „größeren Zusammenhang“ herzustellen. Für Seeßlen ist klar, dass der berühmte Satz Kracauers vor allem in der Kritik des Feuilletons zu wirken beginnt, denn sobald Zusammenhänge hergestellt werden, „begegnen sich wieder die Bilder und die Gesellschaften, die sie hervorgebracht haben“²⁶⁷.

Die Aufgabe der Filmkritik sei es, für eine „Form von Ausgleich und Versöhnung widersprüchlicher Konzepte der Bildproduktion“ zu sorgen und damit alle Arten von Filmen in irgendeiner Weise verständlich zu machen. Durch die scheinbare „Herstellung eines Konsens“²⁶⁸ sorgt die Kritik dafür, dass die Gesellschaft das Gefühl hat, „‘all das‘ mehr oder weniger unter Kontrolle“²⁶⁹ zu haben.

Seeßlen verweist in seinen Ausführungen immer wieder darauf, dass sich die Bedingungen der Filmkritik seit Kracauer beträchtlich verändert haben. Schon allein die vielen Interessen, die heute mit einfließen, wenn der Kritiker/die Kritikerin arbeitet, zeigen, welchem Druck die KritikerInnen ausgesetzt sind, vor allem einem ökonomischen. Während zu Kracauers Lebzeiten viele sowohl in der Filmpraxis als auch in der Filmtheorie und -kritik tätig waren und davon leben konnten, ist die Filmkritik heute häufig nur eine Nebentätigkeit vieler JournalistInnen. Selbst jenen, die im Feuilleton nach dem einen oder anderen übergeordneten Zusammenhang suchen, bleibt der ökonomische

²⁶⁵ Seeßlen, Georg (2006). a.a.O. S. 48.

²⁶⁶ Seeßlen, Georg (2006). a.a.O. S. 49f.

²⁶⁷ Seeßlen, Georg (2006). a.a.O. S. 50.

²⁶⁸ Seeßlen, Georg (2006). a.a.O. S. 51.

²⁶⁹ Ebenda.

Druck nicht verborgen. Seeßlen verbirgt seinen Unmut gegenüber der gegenwärtigen Situation der Filmkritik nicht:

„Der ‘Filmkritiker von Rang‘ produziert heute [...]. Jedes Kritiker-Leben wird zum strategischen Spiel ums ökonomische und moralische Überleben [...]. Das geht auf Dauer nicht gut. Eine Kultur, die auf eine Filmkritik von Rang Wert legte, müsste auch für deren Produzenten, den Autor, sorgen. Autorinnen und Autoren von Filmkritik aber sind in ihrer Position konsequent abgewertet worden: sie sind das schwächste Glied in der Kette, die ohnehin nicht mehr viel hält. Von ihrem ökonomischen Desaster ganz abgesehen, sind die Autoren auch nicht mehr in der Lage, den Schüben der Versimpelung und des Mainstreaming (die Leser wollen es halt so) zu widerstehen.“²⁷⁰

Kracauers Vorstellungen von Filmkritik lassen sich unter den beschriebenen Bedingungen so gut wie unmöglich umsetzen, denn wenn die Filmkritik ums Überleben kämpfen muss, wird sie sich darüber hinausgehenden Zusammenhängen und Fragestellungen überhaupt nicht mehr widmen können.

Natürlich greift Seeßlen nicht nur die negativen Seiten der aktuellen Lage auf. Der Autor betont auch, dass die Arbeit sehr viel mit Lust und Neugier zu tun hat, danach zu fragen, wie Film eigentlich funktioniert. Als ein zentrales Motiv des Metiers sieht er die Frage danach, wie sich Menschen durch „die filmische Organisation der Bilder“ die Welt aneignen und auch umgekehrt, wie die Welt durch diese Bilder Besitz von den Menschen ergreift. Er gesteht sich jedoch ein, dass es neben dieser für ihn fundamentalen Frage auch „die konkreten Fragen nach der Praxis der Film-Bilder in einer Gesellschaft“²⁷¹ gibt. „Nach Ideologie, Propaganda, Subversion, Biographie, Lust, Bestätigung, Werbung, die Frage, kurz gesagt, danach, warum die Bilder sich unter unseren Bedingungen so und nicht anders bewegen.“²⁷²

Seeßlen greift damit erneut einen Zusammenhang auf, der – wie der Einblick in die Geschichte der Filmkritik gezeigt hat – ganz essenziell ist, nämlich die enge Verwobenheit von Film und Gesellschaft. Die Frage nach der Macht der Bilder stellt sich Seeßlen ebenso, wie schon viele vor ihm. Für ihn ist jeder Satz einer Filmkritik politisch, und zwar deswegen, weil jeder Satz „Modell und Abbild von Kommunikationsvorgängen“²⁷³ und damit auch Modell und Abbild der Gesellschaft ist. Der Kritiker/die Kritikerin muss eine politische Beziehung zum Text, zum Film, aber auch zum Rezipienten/zur Rezipientin haben – das heißt, es gilt, die LeserInnen der Filmkritik zu respektieren und diese nicht zu

²⁷⁰ Seeßlen, Georg (2006). a.a.O. S. 52.

²⁷¹ Seeßlen, Georg (2006). a.a.O. S. 55.

²⁷² Ebenda.

²⁷³ Seeßlen, Georg (2006). a.a.O. S. 58.

bevormunden. Schließlich kommt auch Seeßlen zu einem Fazit, das sich ganz eindeutig wieder auf Kracauers Grundidee beziehen lässt und somit den Bogen zum Beginn seines Aufsatzes spannt:

„Eine Filmkritik ist eine kommunikative Praxis, deshalb Politik, und deshalb braucht man an die Sache mit der Gesellschaft gar nicht erst zu erinnern. Wenn man das Bild ohne die Gesellschaft sieht, ist man, was Kritik anbelangt stumm, wenn man aber Gesellschaft ohne das Bild ansieht, ist man blind. [...] Filmkritik ‘von Rang’ wäre der ewigwährende Versuch, die Verhältnisse zwischen Blick und Bild, zwischen Produktion und Rezeption, zwischen der Ideologie und dem Traum, zwischen Autor und Publikum, zwischen Erfahrung und Diskurs – zu demokratisieren.“²⁷⁴

In dieser sehr aktuellen Abhandlung wird deutlich gemacht, dass die Gesellschaft eigentlich immer mitgedacht wird, wenn ein Film betrachtet, beschrieben, reflektiert und kritisiert wird. Das Konzept der Filmkritik als Gesellschaftskritik wird zur Selbstverständlichkeit. Gleichzeitig bietet der etwas triste Blick auf die KritikerInnenlandschaft einen Einblick in die Arbeitsbedingungen von KritikerInnen bis heute, die alles andere als ideal sind, um gesellschaftskritischen Reflexionen einen konkreten Raum zu geben.

Auch Katja Nicodemus verweist in ihrem *Revolver*-Beitrag *Auf der anderen Seite*²⁷⁵ auf die starke Kraft des Marketings, die das Urteil vieler KritikerInnen beeinflusst. Das Einwirken der Marketingseite ist immer stark abhängig vom Budget, das einem Film zur Verfügung steht – je mehr Geld vorhanden ist, desto mehr wird ein Film auch in der Öffentlichkeit gepusht. Die FilmjournalistInnen müssen hier mitziehen, denn wer nicht über den Film berichtet, ist nicht *up to date*. Dabei spielt es dann oft keine Rolle mehr, wie gut oder schlecht ein Film von der Kritik aufgenommen wird. Filme mit extrem hohem Marketingbudget sind Teil der heutigen Kino- und Populärkultur und als solche wiederum Teil einer Entwicklung in der Gesellschaft, die natürlich auch von der Kritik nicht ignoriert werden darf. Die Frage ist daher eher, wie die Kritik mit diesen Filmen umgeht und nicht, ob sie sich überhaupt damit befasst. Es gilt die populärkulturelle Wirkung des Kinos aufzugreifen, in die Kritik einfließen zu lassen und negative wie positive Aspekte und Auswirkungen aufzugreifen. Nicodemus verweist darauf, dass die KritikerInnen immer wieder auf diese Verzerrungen durch ökonomische Aspekte hinweisen sollten, denn das „bedeutet auch, dass die Kritik die Umstände unter in [sic!] denen sie entsteht, hin und

²⁷⁴ Seeßlen, Georg (2006). a.a.O. S. 59.

²⁷⁵ Vgl. Nicodemus, Katja (2006). *Auf der anderen Seite*. *Revolver*. Heft 14. a.a.O. S. 63ff.

wieder mit einer gewissen Angriffslust beschreiben sollte²⁷⁶. Es geht ihr vor allem darum, dem Publikum Prozesse, die dahinter stehen, aufzuzeigen und diese öffentlich zu reflektieren. Vor allem aber sollten KritikerInnen jene Filme möglichst breit besprechen, die ihnen wirklich am Herzen liegen. Denn darüber zu schreiben, „mit aller analytischen Lust und Begeisterung, ist immer noch wichtiger, als auf das Eventgrossdebattenfilmereignis [sic!] der Saison mit dem Kunstrichterstock einzuschlagen [...]“²⁷⁷.

Manfred Hermes kritisiert in seinem Text ein fehlendes „stabiles Publikationsumfeld, das Diskurse oder soziale Zusammenhänge ermöglicht“²⁷⁸ und merkt an, dass immer mehr Kritiken zu so genannten Servicetexten verkommen, die schnell geschrieben werden und immer mehr an Bedeutung verlieren.

Enno Patalas bemängelt das Fehlen einer Reflexion über das Eigentümliche an einem Film, denn damit gehe „die Wahrnehmung wirklicher Autorenqualitäten, in denen das Spezifische des Kinos individuell sich artikuliert“²⁷⁹ verloren. Zu sehr konzentrieren sich die KritikerInnen auf Filme, die ohnehin ein riesiges Marketingbudget haben und einen Verleih im deutschen Sprachraum gefunden haben – was keineswegs eine Selbstverständlichkeit darstellt. Filme, die dieses Glück nicht haben, fallen meist vollkommen unter den Tisch, so Patalas. „Von Walter Benjamins Forderung, das Publikum müsse durch den Kritiker stets Unrecht erhalten, sich aber doch vertreten fühlen, bleibt nur die zweite Hälfte übrig“²⁸⁰, erklärt der Autor und bezieht sich dabei auf die bereits erwähnte Abhandlung Benjamins, *Einbahnstraße* von 1955.

Während Patalas „No more bullshit, please“²⁸¹ fordert, geht Bert Rebhandl in seinem Beitrag *Selbstbeschreibung* einen ganz anderen Weg. Er beschreibt sich selbst und seine Arbeit und stellt damit wieder einen deutlichen Zusammenhang zwischen der KritikerInnentätigkeit und der Gesellschaft beziehungsweise der Öffentlichkeit her:

²⁷⁶ Nicodemus, Katja (2006). a.a.O. S. 65f.

²⁷⁷ Nicodemus, Katja (2006). a.a.O. S. 66f.

²⁷⁸ Hermes, Manfred (2006). Tja. Revolver. Heft. 14. a.a.O. S. 70.

²⁷⁹ Patalas, Enno (2006). Der eingebettete Filmkritiker. Revolver. Heft 14. a.a.O. S. 87.

²⁸⁰ Ebenda.

²⁸¹ Patalas, Enno (2006). a.a.O. S. 89.

„Ich verstehe mich nicht als Filmkritiker. Ich bin Journalist, also Reporter. Ich schreibe über Filme, Bücher, Personen, Kunst, Religion – über Kultur, wenn man so will, über Öffentlichkeit (als Teil von ihr), über Politik. [...] Die Filme über die ich berichtet habe, bilden eine Parallelgeschichte zu meiner eigenen.“²⁸²

Rebhandl hebt hier erneut die enge Verwobenheit zwischen dem Kritiker/der Kritikerin und dem Akt des Kritisierens hervor, zwei Variablen, die untrennbar miteinander verbunden sind.

Rüdiger Suchsland vergleicht die KritikerInnen mit Seismographen. Knapp erklärt er die Aufgabe der Filmkritik: „Wir beschreiben aktuelle Arbeiten, verorten sie im historischen Kontext, schaffen stilistische und intellektuelle Verbindungen. Und wir urteilen.“²⁸³ Ein großes Problem ist aus seiner Sicht, dass heutzutage keiner mehr urteilen kann oder es zumindest nicht wagt. Suchsland spricht sich klar gegen jene KritikerInnen aus, die zu unkritisch über Filme schreiben, weil sie vielleicht den einen oder anderen kennen, der an dessen Entstehung beteiligt war, denn schließlich nützt so eine Kritik niemandem – nicht einmal dem Film selbst. „Es geht manchmal auch um Bewegung. Darum, anderes sichtbar zu machen, sich und dem Film [...] Raum zu verschaffen“²⁸⁴. Er kommt nicht umhin festzustellen, dass man als KritikerIn (fast) immer für denjenigen/diejenige schreibt, der/die einem die Kritik schlussendlich abkauft – sei es eine bestimmte Zeitung oder ein Magazin – die Kritik muss mit dem Publikationsmedium stimmig sein, beziehungsweise dem entsprechen, was die jeweilige Redaktion gerne will und was diese denkt, was das Publikum lesen will. Abgesehen davon sieht er es als einen sehr persönlichen Prozess an, eine Filmkritik zu schreiben, da der Vorgang des Schreibens ein einsamer hinter dem Schreibtisch ist, wo jeder/jede mit seinen/ihren eigenen Blockaden zu kämpfen hat – was laut Suchsland genau auf das Problem hinweist, nämlich „die Nichtexistenz einer Filmkultur im Sinne eines Diskurses über Film, eines Austauschs, der das Persönliche abwerfen und überschreiten, aufheben kann“²⁸⁵. Was er stattdessen zurzeit vorfindet, bezeichnet er als reinen „Befindlichkeitsjournalismus“²⁸⁶, der viel zu subjektiv an die Filme herantritt und eben lediglich beschreibt, was die KritikerInnen im Kino empfinden oder schlichtweg Bewertungen abgibt. Suchsland fasst zusammen, dass Kritik zu üben vor allem heißt, zu unterscheiden, zu analysieren und auch zu streiten. Mehr Selbstbewusstsein

²⁸² Rebhandl, Bert (2006). Selbstbeschreibung. Revolver. Heft 14. a.a.O. S. 92.

²⁸³ Suchsland, Rüdiger (2006). Kann ein Seismograph utopisch sein? Revolver. Heft 14. a.a.O. S. 96.

²⁸⁴ Suchsland, Rüdiger (2006). a.a.O. S. 97.

²⁸⁵ Suchsland, Rüdiger (2006). a.a.O. S. 98.

²⁸⁶ Ebenda.

für die Kritik wünscht er sich für die Zukunft, denn das sei seiner Meinung nach für eine lebendige Filmkultur und einen (gesellschaftlichen) Diskurs notwendig.

Zuletzt äußert Christina Nord in ihrem Beitrag *Der Tiger auf dem Baum*²⁸⁷ die Sorge, dass Filme, die wenig Budget oder keinen Verleih haben, auch niemals besprochen werden können, da niemand Raum dafür gibt, darüber Reflexionen anzustellen. Sie sieht dies als großes Problem an und verortet die Ursache dafür in einem „Strukturwandel der Öffentlichkeit“²⁸⁸, der sich vor allem dadurch kennzeichnet, dass der Eventcharakter heute mehr denn je eine große Rolle spielt und ein Film, der nicht gerade neu im Kino zu sehen ist, diesem Eventprinzip überhaupt nicht entspricht – also auch keine Zeile darüber geschrieben werden darf. Für Nord ist das Kino vor allem ein Ort der Fremderfahrung: „Ins Kino zu gehen und Unvertrautes zu sehen, gehört für mich untrennbar zusammen. Auf der Leinwand vergrößert sich die Welt, vervielfältigen sich die Genüsse und Erkenntnismöglichkeiten.“²⁸⁹ Die Autorin will weg von der einseitigen Sichtweise auf jene Filme, die ohnehin prominent beworben werden, hin zu einer „filmkritischen Reflexion jenseits der Neustarts“²⁹⁰, die also auch anderen, vielleicht schon älteren Filmen Platz einräumt.

Die AutorInnen sind sich recht einig darüber, dass die Filmkritik im Jahr 2006 nicht unbedingt das ist, was unter idealtypischer filmkritischer Reflexion zu verstehen ist. Die Macht des Marketings und damit der ökonomische Zwang scheinen stärker denn je Einfluss auszuüben. Gegenentwürfe zu einer solchen marketingdominierten Kritik existieren zwar, angewandt werden sie aber offenbar zu selten. Geht es nach den AutorInnen der vorgestellten Beiträge geschieht dies aus verschiedenen Gründen, wie Feigheit, Unwissenheit, ökonomischer Zwang, um nur einige der erwähnten Erklärungen zu nennen. Trotzdem wird deutlich, dass dieser Trend des Marketings hin zum Event, rund um den Kinostart eines Films beispielsweise, sehr viel mit der gesellschaftlichen Entwicklung allgemein zu tun hat und nicht ein Spezifikum der Filmbranche darstellt. Das Kino als Teil der Unterhaltungskultur wandelt sich genauso wie die Gesellschaft selbst und diese Veränderungen sollten als wichtiger Teil der Populärkultur keinesfalls ausgeblendet werden. Informationen über die Entstehungsbedingungen eines Films und ökonomische wie marketingtechnische Überlegungen sollten dadurch jedoch auch stärker in die Kritiken mit einbezogen werden, damit die Einflüsse, aber auch die Veränderungen in der

²⁸⁷ Vgl. Nord, Christina (2006). *Der Tiger auf dem Baum*. Revolver. Heft 14. a.a.O. S. 103ff.

²⁸⁸ Nord, Christina (2006). a.a.O. S. 105.

²⁸⁹ Nord, Christina (2006). a.a.O. S. 107.

²⁹⁰ Nord, Christina (2006). a.a.O. S. 110.

Filmkultur offen diskutiert und reflektiert werden können. Bloße Filmbeschreibungen oder Bewertungen, die lediglich Sterne oder Punkte vergeben, um den KonsumentInnen die Entscheidung abzunehmen, was sie sich als nächstes im Kino ansehen, haben in einem echten Diskurs über Film keinen Platz. Denn Filmkritik kann und soll viel weiter gehen. Es scheint, als wären sich die AutorInnen einig darüber, dass Film und Gesellschaft sehr viel miteinander zu tun haben. Das Problem in diesem Diskurs stellen vor allem die Arbeitsbedingungen dar, die ein solches Zusammendenken von Film und Gesellschaft erschweren oder gar unmöglich machen; betrachtet man die derzeitige Situation besonders pessimistisch.

4.7.2. Das Verhältnis von Kunst- und Gesellschaftskritik

Dass der gesellschaftskritische Aspekt von Kunstkritik nicht ganz in Vergessenheit geraten ist, beweist zusätzlich zu den bisher vorgestellten Texten aus *Revolver* ein Symposium, das im Dezember 2010 in Berlin unter dem Motto *Wo stehst du Kollege?* stattfand. Im Rahmen dieses Zusammentreffens wurde vor allem der Frage nach dem Verhältnis von Kunst- und Gesellschaftskritik nachgegangen. In *20 Jahre Texte zur Kunst* wurden die dort abgehandelten Themen schriftlich festgehalten. Auch wenn sich die Texte meist nicht direkt auf den Film und damit die Filmkritik, sondern mehr auf die Kritik Bildender Kunst beziehen, so eignen sie sich doch sehr gut, um aktuelle Positionen von KritikerInnen und AutorInnen zur Thematik aufzuzeigen.

Gleich im Einführungstext betont eine der GründerInnen von *Texte zur Kunst* die starke gesellschaftliche Bedeutung von Kritik, die in einer „wissensbasierten Gesellschaft zu einem Wert an sich wurde“²⁹¹. Seit der Gründung von *Texte zur Kunst* 1990 ging es der Zeitschrift darum, eine Form der Kunstkritik zu fördern, die die Kunst infrage stellen sollte und damit auch sozialkritisch war, „was denn auch eine radikale Infragestellung bestehender gesellschaftlicher Beziehungen, Institutionen und symbolischer Ordnungen“²⁹² nach sich ziehen sollte. Man wollte weg von einer gänzlich subjektiven, hin zu einer methodischen Kritik, was laut der Herausgeberin bis heute nicht ganz gelungen ist. Es gehe vor allem um die öffentliche Diskussion und den Diskurs von Methoden und auch der Kunstkritik an sich.²⁹³

²⁹¹ Graw, Isabella (2001). Zur Einführung. In: Graw, Isabella (Hrsg.). *Texte zur Kunst*. 3/2011, 21. Jahrg, Heft 81, Berlin. S. 39.

²⁹² Graw, Isabella (2001). a.a.O. S. 39.

²⁹³ Vgl. Graw, Isabella (2001). a.a.O. S. 39f.

Vor allem in dem Beitrag *Kunst ohne Kritik?* des Soziologen Luc Boltanski geht es um die Frage, wie das Verhältnis zwischen Kunstwelt und Gesellschaftskritik heute aussieht. Boltanski hebt hervor, dass das Verhältnis zwischen Kunst und Kritik immer davon abhängig ist, aus welcher Perspektive heraus man es betrachtet. Er unterscheidet im Bereich der Kunst zwischen externer und interner Kritik. „Der eine Weg bestand darin, in den Gehalt der Werke Elemente einzuführen, die sich dazu anboten, sie als Kritik an vorherrschenden Normen in der die Werke umgebenden Gesellschaft zu deuten.“²⁹⁴ Diese Form nennt er die externe Kritik, die sich die vorherrschenden Normen der Gesellschaft zum Maßstab nimmt. Die interne Kritik definiert er so: „Der zweite Weg, auf dem eine gesellschaftliche Kritik ins Feld der Kunst gelangen kann besteht darin, nicht die Gesellschaft als Ganze, sondern die Kunstwelt selbst und insbesondere ihre Verfahren der Auswahl und Wertzuschreibungen zu kritisieren.“²⁹⁵ Er meint, beide Formen sind in der heutigen kapitalistischen Gesellschaft nicht mehr möglich, da der Kritik vor allem eines fehlt – genügend Widerstand.²⁹⁶ Kunstwerke werden wie Filme immer mehr zur Marke und völlig losgelöst von den Personen, die diese schaffen, betrachtet, was eine Kritik nahezu sinnlos beziehungsweise wirkungslos macht. Ganz am Ende seines Aufsatzes betont er etwas sehr Zentrales, was auch im Rahmen der filmkritischen Überlegungen schon aufgegriffen wurde, nämlich die starke Bedeutung, die der Kritik für die Weiterentwicklung zukommt: „Kunst, wie die Natur-, Sozial- und Geisteswissenschaften und vor allem das politische Leben der Menschen, kann nur durch fortsetzende Erneuerung lebendig bleiben, und zu dieser Erneuerung trägt ihre Kritik als ein Hauptfaktor bei.“²⁹⁷ Die Existenz jeglicher Kunst wäre ohne eine Kritik dieser gar nicht denkbar und würde über kurz oder lang vermutlich zu einer Art Stillstand führen.

4.7.3. Film(-kritik) nach dem Kino

Von einer ziemlich gewagten These ausgehend, betrachtet Lars Henrik Gass in seinem 2012 erschienen Buch *Film und Kunst nach dem Kino* die Filmkritik. Er spricht von einem „Niedergang des Kinos als dem Ort, an dem Film ausgewertet wurde, industriell wie künstlerisch, und der den Film zu einer eigenständigen gesellschaftlichen Wahrnehmungsform gemacht hat [...]“²⁹⁸. Gass geht es vor allem darum aufzuzeigen, dass „traditionelle Auswertungsorte und damit die architektonischen Räume von Film

²⁹⁴ Boltanski, Luc (2011). *Kunst ohne Kritik?* In: Graw, Isabella (Hrsg.). a.a.O. S. 60.

²⁹⁵ Boltanski, Luc (2011). a.a.O. S. 61.

²⁹⁶ Boltanski, Luc (2001). a.a.O. S. 62.

²⁹⁷ Boltanski, Luc (2001). a.a.O. S. 63.

²⁹⁸ Gass, Lars Henrik (2012). *Film und Kunst nach dem Kino*. Hamburg: Philo Fine Arts, S. 7.

verschwinden“, zusätzlich zu ökonomischen Aspekten, die beim Verschwinden des Kinos seiner Meinung nach eine nicht unbedeutende Rolle spielen. Dass die Kinos im deutschsprachigen Raum weniger werden, ist nicht neu und laut Gass seit den sechziger Jahren spürbar. Aktuell sieht er aber eine Entwicklung, die viel größere Auswirkungen hat:

„Neu ist, dass der Niedergang des Kinos sich zugleich in jener Wahrnehmungsform vollzieht, die der Film ganz dem Kino verdankte, dem Kino als einem mentalen Raum, in dem man eine Wirklichkeit nicht mehr betrachtet, reflektiert oder sich vorstellt, sondern in der Zeit verloren *zur Wahrnehmung gezwungen* ist.“²⁹⁹

Er beschreibt hier das, was schon Hugo von Hofmannsthal und andere bereits erwähnte AutorInnen aufgegriffen haben, nämlich das besondere Erlebnis im Kino und was die spezifischen Rezeptionsbedingungen im Raum Kino ausmachen. Sind diese Bedingungen nicht mehr gegeben, verschwindet laut Gass eine ganz zentrale gesellschaftliche Wahrnehmungsform von der Bildfläche und kann durch nichts Gleichwertiges ersetzt werden. Das „Kino als Auswertungshorizont von Film“³⁰⁰ verliert, ausgelöst durch ökonomische und technologische Veränderungen, aber auch durch Änderungen im Freizeitverhalten unserer Gesellschaft, zunehmend an Relevanz und „die soziale Verabredung, die mit Kino verbunden ist“³⁰¹ wird immer unbedeutender. Schon im Vorwort seines Buches macht Gass deutlich, dass all dies auch Auswirkungen auf die Kritik haben muss, denn: „Der Film strukturiert gesellschaftliche Erfahrung *durch* das Kino. Die Gebrauchsform des Films, wo und wie er gezeigt wird, die spezifische kulturelle Praxis von Film bestimmen die Weise, wie er gesehen wird.“³⁰² Er geht also davon aus, dass es einen erheblichen Unterschied für den filmischen Diskurs macht, ob ein Film nun im Kino, auf dem Fernsehapparat, auf dem Computerbildschirm oder auf einem Festival gezeigt wird. Gass betont immer wieder die gesellschaftliche Bedeutung des Films und vor allem der Institution Kino und geht im Rahmen seiner Thesen davon aus, dass die „aktuellen Veränderungen von Auswertungsformen von Film“³⁰³ ganz zentrale Auswirkungen auf „seine ästhetische Gestalt“³⁰⁴, vor allem aber auch auf „seine gesellschaftliche Bedeutung und seine Wahrnehmungsform“³⁰⁵ haben. Gass prognostiziert eine erhebliche Veränderung der Präsentation und damit der Rezeption von Film: „Der Film wird in dem Moment ein anderer sein, da ich ihn allein zu Hause anschau, statt im

²⁹⁹ Gass, Lars Henrik (2012). a.a.O. S. 7f.

³⁰⁰ Gass, Lars Henrik (2012). a.a.O. S. 8.

³⁰¹ Ebenda.

³⁰² Gass, Lars Henrik (2012). a.a.O. S. 9.

³⁰³ Gass, Lars Henrik (2012). a.a.O. S. 13.

³⁰⁴ Ebenda.

³⁰⁵ Ebenda.

Kino zu einer fremden Wahrnehmung gezwungen zu sein.³⁰⁶ Durch die in unserer Gesellschaft von Ort und Zeit unabhängige Verfügbarkeit der Filme, verändert sich der Film an sich, aber ebenso die Wahrnehmung und damit auch das Verständnis und der Zugang der Kritik. Bei Gass wird erneut der Bezug zu Walter Benjamin hergestellt, wenn er betont, wie Benjamin die hohe gesellschaftliche Bedeutung von Film „in der Zerstreuung des Kinozuschauers“³⁰⁷ erkannte. Gerade dieser kollektive Aspekt fällt aber immer mehr weg. Die Tatsache, mit anderen, meist vorrangig fremden Personen in einem vorgegebenen geschlossenen Raum sitzen zu müssen und für eine gewisse Dauer von der Außenwelt abgeschottet einen Film anzusehen, wird unerheblich, wenn wir immer und überall, mittlerweile sogar am Mobiltelefon, die Möglichkeit haben, Filme zu sehen. In dieser „Privatisierung des Filmkonsums“³⁰⁸ sieht er das absolute Gegenteil von Kino in seiner ursprünglichen Idee und Bedeutung:

„Home Cinema kennt kein Außen, keine Schwellenerfahrung [...]. Die Privatperson ist ein anderes soziales Wesen als der Mensch des Kinos. Sie behandelt den Film, den sie sich zu Hause anschaut, wie alle Dinge, die ihr dort zur Verfügung stehen. Sie ist nicht länger einer fremdartigen Wahrnehmung unterworfen, einem anderen Blick, einem Kollektiv, das einen alternativen Entwurf von Wirklichkeit für diese fremdartige, willkürliche, manchmal auch anstrengende Dauer des Films teilt. [...] Der Mensch des Kinos mag soziobiologisch gesehen das gleiche Wesen sein wie außerhalb des Kinos, nicht in seiner Wahrnehmung.“³⁰⁹

In diesen Ausführungen wird deutlich, dass vor allem die gemeinsame, öffentliche Erfahrung der zentrale Aspekt des Kinos war. Fällt diese spezielle Form der Wahrnehmung weg, so muss sich auch der Blick auf den Film verändern, so die Schlussfolgerung. Es handelt sich um eine „neue Ökonomie des Konsums“³¹⁰, die immer mehr vorherrscht, bei der wir durch die Möglichkeit, jederzeit in die bewegten Bilder einzugreifen, indem wir beispielsweise den Film kurz stoppen, weil das Telefon läutet oder weil wir uns etwas zu essen holen, am Ende einer ganz anderen Wahrnehmung ausgesetzt sind, als dies im Kinosaal der Fall wäre. Gass verweist auf Kafka, der in einem Tagebucheintrag von 1913 seine Erfahrung im Kino aufgreift: „Im Kino gewesen. Geweint.“³¹¹ Im Kino werden den Menschen unterschiedliche Denkweisen oder Arten zu leben aufgezeigt und sie sind quasi

³⁰⁶ Ebenda.

³⁰⁷ Gass, Lars Henrik (2012). a.a.O. S. 19f.

³⁰⁸ Gass, Lars Henrik (2012). a.a.O. S. 22.

³⁰⁹ Gass, Lars Henrik (2012). a.a.O. S. 23.

³¹⁰ Gass, Lars Henrik (2012). a.a.O. S. 33.

³¹¹ Kafka, Franz (1913). o.A. zit. nach Gass, Lars Henrik (2012). a.a.O. S. 34.

zur gemeinsamen Betrachtung gezwungen, denn man ist allein und doch nicht allein, während man im Kinosaal sitzt.³¹²

In der Folge geht Gass näher auf die Situation der Filmkritik in Zusammenhang mit diesen Entwicklungen ein und prophezeit auch dieser nichts Gutes:

„Die Bedeutung der Filmkritik schwindet in gleichem Maße wie das Kino als Auswertungsort von Film. Mit der Privatisierung des Filmkonsums geht der Sinn von Filmkritik verloren; denn Kritik verlangt nach einem Raum, in dem andere das, was man selbst wahrgenommen hat, unter ähnlichen Bedingungen und mehr oder weniger zur gleichen Zeit ebenfalls wahrgenommen haben. [...] Filmkritik verliert in dem Moment ihre gesellschaftliche Notwendigkeit, in dem sich der Film dem Wahrnehmungsmodus einer Freizeitindustrie angleicht, in der alles jederzeit individuell zugänglich ist.“³¹³

Es wird deutlich, dass für Gass der Raum beziehungsweise der Ort Kino mit ganz zentralen Aspekten der Wahrnehmung und der gesellschaftlichen Bedeutung zusammenhängt. Er greift somit aktuelle Entwicklungen auf, bezieht sich aber auch auf bereits, aus der Geschichte der Filmkritik, bekannte Argumentationsmuster. Die Bewertung eines Films ist für ihn nur denkbar „vor dem Hintergrund der Kenntnis aller oder vieler Werke und einer entsprechenden sozialen Interaktion“³¹⁴, die nur durch das Vorhandensein der „Orte des Austauschs“³¹⁵ möglich ist. Gass stellt sogar den direkten Bezug zur Gesellschaftskritik her, wenn er die Entwicklung der Filmwissenschaft in Deutschland bemängelt, die zu einer Medienwissenschaft überging, „die kaum einen Begriff von Film und Kino hat“³¹⁶. „Die Filmwissenschaft, die einer kritischen Filmgeschichtsschreibung die Begriffe bereitstellen müsste, wurde immer akademischer und hat sich immer weiter von einer Praxis der Filmkritik, die einmal auch Gesellschaftskritik war, entfernt.“³¹⁷ Die Blütezeit der Filmkritik sieht er dort, wo das zeitgenössische Filmschaffen noch ernsthaft mitverfolgt wurde und KritikerInnen aktiv Festivals besuchten. Nur wenn das Kino als soziale Praxis erlebt und gelebt wird, ermöglicht dies eine wirkliche Beschäftigung mit Film, wodurch eine Filmkritik erst umsetzbar wird. Spätestens seit Anfang der Neunziger Jahre sind die beiden Bereiche Wissenschaft und Kritik zu stark voneinander getrennt, weshalb eine richtige Auseinandersetzung mit Film auf Basis von filmwissenschaftlichen Theorien gar nicht mehr stattfinden kann. Oft wird der Diskurs über Film an andere Disziplinen abgegeben – beispielsweise an die Kunstgeschichte. Eine Auseinandersetzung mit Film im

³¹² Vgl. Gass, Lars Henrik (2012). a.a.O. S. 35.

³¹³ Gass, Lars Henrik (2012). a.a.O. S. 36.

³¹⁴ Gass, Lars Henrik (2012). a.a.O. S. 56.

³¹⁵ Ebenda.

³¹⁶ Gass, Lars Henrik (2012). a.a.O. S. 59.

³¹⁷ Ebenda.

Rahmen des Kunstdiskurses ist jedoch laut Gass eine ganz andere, als dies im Rahmen einer richtiggehend entwickelten und theoriegeleiteten Filmwissenschaft der Fall sein müsste. „Der Kunstbetrieb entwickelt einen weitgehend affirmativen Diskurs über den Film als Kunstwerk, der den Film enthistorisiert und entkontextualisiert.“³¹⁸ Erneut geht es dem Autor darum aufzuzeigen, dass es nicht egal ist, wie und wo ein Film entstand und wie und wo er präsentiert wird. Gerade die historisch zentrale Aufführungspraxis von Film ist es, die den Film und das Kino und damit auch die Wahrnehmung von Film lange Zeit bestimmten. All das kann nicht einfach ausgeblendet werden im Rahmen der Rezeption von Film – auch wenn dies im Kunstdiskurs häufig passiert. Gass‘ Fazit: „Es ist eben nicht gleichgültig, wie man einen Film sieht [...]“.³¹⁹ Er betont aber auch, dass es nicht notwendig sei, jeden Film, der im Rahmen des Kunstbetriebs gezeigt wird, wie im Kino aufzuführen, es sollte jedoch immer die bestmögliche Variante der Aufführung angestrebt werden. Er meint, dass sich die Gesellschaft zu sehr an die zahlreichen, immer häufiger werdenden, suboptimalen Präsentationsformen von Film gewöhnt hat:

„Film funktioniert nicht wie eine Ausstellung, durch die man rennt und von der man hinterher beim Milchkaffee behauptet, sie gesehen zu haben. Das, was die Kunst niemals am Kino verstanden hat, ist der Zwang zur Wahrnehmung [...]. Der Film zwingt mir eine Wahrnehmung von etwas Anderem und einen Bezug zur Zeit auf durch die *Einstellung, die dauert* [...]“.³²⁰

Diese „physische Unbeweglichkeit, den starren Blick, die Unterwerfung unter die Zeit“³²¹ – all das sind für Gass die zentralen Aspekte, die das Kino zu einer ganz spezifischen und einmaligen Wahrnehmungsform machen.

Festivals sind für ihn von großer Bedeutung, wenn es um die Zukunft des Films im Rahmen einer öffentlichen Präsentation geht. Filmfestivals können noch am ehesten die ursprüngliche Funktion des Kinos übernehmen, so die Meinung des Autors. Eine durchaus als positiv zu wertende Entwicklung, nämlich die Zunahme an Filmfestivals, wird von einem Problem begleitet, nämlich dem „Bedeutungsverlust von Zielmärkten wie Kino und Fernsehen“³²², womit wiederum die zahlreichen Festivals ihre eigentliche Funktion verlieren.

Auch er kritisiert, dass der Film immer mehr zur Ware wird und den Bedingungen eines Marktes gehorcht, der die gesellschaftliche Bedeutung des Kinos, des Films und damit

³¹⁸ Gass, Lars Henrik (2012). a.a.O. S. 63.

³¹⁹ Gass, Lars Henrik (2012). a.a.O. S. 64.

³²⁰ Gass, Lars Henrik (2012). a.a.O. S. 64f.

³²¹ Gass, Lars Henrik (2012). a.a.O. S. 66.

³²² Gass, Lars Henrik (2012). a.a.O. S. 42.

auch der Filmkritik nicht in der Form kennt, wie dies ursprünglich der Fall war. Die spezifischen Rezeptionsbedingungen von Filmen im Kino werden nicht mehr mitgedacht. Gass' gewagte Schlussfolgerung auf der Suche nach neuen Wegen für den Film nach dem Kino ist die folgende:

„Die historisch und gesellschaftlich gesehen einzigartige Erfahrung von Kino kann nur überleben, wenn Kino zu einem Ort wird, wie man ihn heute schon selbstverständlich für die zeitgenössische Kunst erwartet: zu einem Museum, das dem Zugriff des Markts enthoben ist. [...] zu einem temporären Museum der bewegten Bilder, einem Museum des künstlerischen Films, der sozialen und intellektuellen Interaktion. Das Kino wird nur als Museum überleben können.“³²³

Er sieht es als mögliche Strategie zur Rettung des Kinos, Filme im Museum zu zeigen, jedoch in einer neuen Form. „Die Idee eines temporären Museums ist die Konsequenz aus der Krise des Kinos als Auswertungsort für Film und der Tatsache, dass Künstlerfilme und -videos im zeitgenössischen Kunstbetrieb längst noch keine angemessene Form der Aufführung erfahren.“³²⁴ Ziel ist es, mit dem temporären Museum einen „multifunktionalen Ort, der einzig nach künstlerischen Motiven gestaltet wird“³²⁵ zu schaffen. Darunter versteht er einen Raum, der „zugleich Ausstellungsraum, Konzertsaal, Bibliothek, Kino, Café oder Restaurant [...], Künstlerstudio und vieles andere mehr [...]“³²⁶ ist. Wichtig ist ihm auch hervorzuheben, dass das Kino nichts mit Illusion zu tun hat, was dem Film von Anfang an von vielen Seiten immer wieder unterstellt wurde, sondern, dass Film immer gesellschaftliche Realität darstellt:

„Das Kino war eine Wahrnehmungsform, die sich als ästhetische Realität erst dem immobilisierten („passiven“) Zuschauer durch die Suspension äußerer Wirklichkeit erschließt [...]. Das machte es zur einzigen ästhetischen Wahrnehmungsform, die mich für eine bestimmte Zeit zwang, nicht nur etwas anderes zu sehen, sondern etwas Anderes zu sein.“³²⁷

Gass' Lösungsansatz, Film im Museum zu zeigen, weist jedoch ein großes Problem auf, das er auch selbst benennt: Die Wahrnehmung von Film im Kunstbetrieb ist eine ganz andere als seiner Meinung notwendig wäre. Denn diese blendet fast immer die bereits erwähnte historische Aufführungspraxis und auch den (film-)geschichtlichen Kontext komplett aus. Stattdessen hilft man sich mit einer „fragwürdigen Übertragung des bürgerlichen Kunstbegriffs auf den Film als Kunstform“³²⁸ aus, was dem Film

³²³ Gass, Lars Henrik (2012). a.a.O. S. 45.

³²⁴ Gass, Lars Henrik (2012). a.a.O. S. 46.

³²⁵ Gass, Lars Henrik (2012). a.a.O. S. 48.

³²⁶ Gass, Lars Henrik (2012). a.a.O. S. 48f.

³²⁷ Gass, Lars Henrik (2012). a.a.O. S. 68.

³²⁸ Gass, Lars Henrik (2012). a.a.O. S. 75.

beziehungsweise dem Kino in seiner ursprünglichen Idee nicht annähernd gerecht wird. „Überdies beginnt der Film im Kunstbetrieb jenseits des Kinos anderen Konventionen zu entsprechen, ein anderes Publikum zu adressieren und darüber auch seine Gestalt selbst zu verändern“³²⁹, so der Autor. Eine Rettung des Kinos, sofern diese überhaupt möglich ist, wäre nur dann denkbar, wenn wir wieder mehr darauf achten würden, wie Filme gezeigt werden und bei dem, was gezeigt wird, wieder genauer hinsehen würden. Es geht um den „behutsamen Wiederaufbau von Kritik und Kriterien, von Komplexität statt Masse, was sowohl die Projektion als auch den diskursiven Rahmen anbelangt“³³⁰. Der künstlerische Diskurs darf den akademischen Diskurs über Film nicht ausblenden und umgekehrt, und es müssen wieder mehr Filme gesehen werden, denn nur wer viele Filme gesehen hat, kann gute Filme erkennen. Der Autor macht also eine sehr zwiegespaltene Situation des aktuellen Films aus. Einerseits erhalten viele FilmemacherInnen, die davor vielleicht kaum oder gar nicht gezeigt wurden, die Möglichkeit, im Rahmen des Kunstbetriebs ihre Werke zu zeigen. Andererseits wird der Film im Rahmen dieser Rezeption ein anderer und entspricht nicht dem, was ursprünglich unter Kino verstanden wurde. Damit einher geht für Gass auch, dass Filmkritik im ursprünglichen Verständnis ihre Bedeutung verliert, wenn nicht sogar obsolet wird. Denn Film- und Kunstmarkt funktionieren nach ganz unterschiedlichen Gesetzen:

„Die Wertschöpfung findet im Filmmarkt durch Multiplikation, im Kunstmarkt durch Verknappung statt. Während Film hier so viel wie möglich unter allen Umständen gezeigt werden muss, darf er dort nur so wenig wie möglich und nur unter bestimmten Umständen gezeigt werden. Ein Film muss im Kino möglichst häufig gezeigt werden, um sich zu amortisieren. Der Träger des Films, die Kopie hat nur einen Materialwert, keinen ideellen. Auf dem Kunstmarkt hingegen, der immer noch an der Idee des Originals festhält, macht erst die limitierte Edition, das heißt die Exklusivität, eine gewisse Unzugänglichkeit, manchmal bis hin zur Unsichtbarkeit selbst den eigentlichen Wert der Arbeit aus. Wenn Kunst und Film sich also nicht verstehen, so liegt das in erster Linie an ihren vollkommen unterschiedlichen organisierten Systemen.“³³¹

Der Kunst- und der Filmbetrieb unterscheiden sich also in ganz wesentlichen Punkten, weshalb der Film, das Kino und in weiterer Folge auch die Filmkritik nicht mehr in der Form, wie wir sie ursprünglich kennen, existieren können. Gerade die Dauer eines Films ist das, was der Kunstbetrieb so nicht brauchen kann. „Alles ist daher darauf ausgerichtet, dem Film die Dauer zu nehmen – oder genauer: das, was nur die Dauer hervorbringen kann, sie durch den Loop oder die Installation gleichsam *skulptural* und damit im Rahmen

³²⁹ Gass, Lars Henrik (2012). a.a.O. S. 76.

³³⁰ Ebenda.

³³¹ Gass, Lars Henrik (2012). a.a.O. S. 90f.

des Kunstbetriebs verwertbar zu machen.³³² Film ist unter den Bedingungen des Kunstmarktes ganz spezifischen Konventionen ausgesetzt und kann langfristig nicht so funktionieren wie im Kino. Der Film beziehungsweise das Kino kehrt als Skulptur zurück und fügt sich so den Vorgaben des Kunstbetriebs.³³³ Etwas wehmütig fasst der Autor am Ende seines Buches zusammen: „Vielleicht muss man in Kauf nehmen, dass etwas vorbei ist und nicht wiederkommt, damit man neu beginnen kann, aber anders, sei es in der Nische eines Museums, sei es marginalisiert und an ganz wenigen Orten.“³³⁴ Diese sehr aktuelle Abhandlung zum Kino zeigt sehr deutlich die momentan stattfindenden, rasanten Entwicklungen auf und auch, wie stark die Form der Präsentation eines Films auf seine Wahrnehmung wirkt. Gleichzeitig geht aber auch eindeutig hervor, dass diese veränderten Bedingungen zentrale Auswirkungen auf die Filmkritik haben.

4.7.4. Kulturjournalismus in der Krise – Kritik in der Krise?

2012 erschien der von Wolfgang Lamprecht herausgegebene Sammelband *Weißbuch Kulturjournalismus*. Ausgehend von der Frage „Ist der Kulturjournalismus wirklich in der Krise, wie vielerorts in Symposien, Beiträgen, Vorträgen moniert wird?“³³⁵ setzen sich zahlreiche AutorInnen mit den unterschiedlichsten Aspekten des Kulturjournalismus auseinander. So äußert sich auch der bereits weiter oben zitierte Georg Seeßlen erneut zum Thema Filmkritik. Während er sich in seinem erwähnten Aufsatz von 2006 vor allem mit den schlechten Arbeitsbedingungen der KritikerInnen befasste und der Frage nachging, wie unter den herrschenden Bedingungen überhaupt eine Filmkritik als Gesellschaftskritik möglich sein soll, stellt er in seinem aktuellen Beitrag³³⁶ zwei Grundformen der Filmkritik, nämlich die *intellektuelle Filmkritik* und *das Popcorn-Universum* einander gegenüber. Die intellektuelle Filmkritik, so der Autor, „versucht, sich analytisch und unbestechlich zu geben; sie darf beinahe alles, nur nicht langweilig und arrogant sein“³³⁷. Demgegenüber existiert die Popcorn-Kritik. Diese „geht grundsätzlich von einem Dienstleistungscharakter für ein Publikum aus, das ein Grundrecht auf mehr oder weniger unbeschwertes Amüsement hat. Dieses Popcorn-Schreiben darf beinahe alles, nur nicht langweilig und korrupt sein“³³⁸. Seeßlen geht davon aus, dass es immer schon zwei Grundformen von

³³² Gass, Lars Henrik (2012). a.a.O. S. 110.

³³³ Vgl. Ebenda.

³³⁴ Gass, Lars Henrik (2012). a.a.O. S. 130.

³³⁵ Cernko, Willibald (2012). Beobachtungen eines Zeitungslesers. In: Lamprecht, Wolfgang (Hrsg.) (2012). *Weißbuch Kulturjournalismus*. Wien: Löcker, S.11.

³³⁶ Erstmals erschienen 2009 in: *epd Film* 6/2009, S. 16.f.

³³⁷ Seeßlen, Georg (2012). Aliens versus Monsters. Oder: Die intellektuelle Filmkritik und das Popcorn-Universum. In: Lamprecht, Wolfgang (Hrsg.) (2012). a.a.O. S. 503.

³³⁸ Ebenda.

Kritik gegeben hat – wenn auch natürlich unter anderen Begrifflichkeiten. Er führt diese auf die Institution Kino an sich zurück:

„Das Kino ist vor allem deswegen so spannend [...], weil es, egal in welchem Teil der Produktion zwischen Autorenfilm und Blockbuster, immer ein Begegnung ist zwischen Industrie und Ästhetik, Jahrmarkt und Salon, Kunst und Massenkommunikation.“³³⁹

Das Kino bewegt sich laut Seeßlen in einem Spannungsfeld zwischen Unterhaltung auf der einen und intellektuellen Inhalten und ästhetischen Aspekten auf der anderen Seite. Die beiden Formen von Kritik, die er unterscheidet, spiegeln „den Zwiespalt von Industrie und Kunst im Kino“³⁴⁰ wider und zeigen uns auf, wie breit gefächert das Feld ist. „Sowohl die intellektuelle als auch die Popcorn-Kritik treffen sich in der Mitte der publizistischen Öffentlichkeit, sie konkurrieren um die Aufmerksamkeit und Identifizierung der Filmzuschauer, oft im selben Medium, manchmal sogar in ein und demselben Autoren [sic!]“³⁴¹, betont Seeßlen. Seiner Meinung nach sind die beiden Formen von Kritik nirgendwo so stark getrennt, ja man könnte sogar sagen verfeindet, wie in Deutschland. Seeßlen spricht von einem „antiintellektuellen Impuls auf der einen und einem antipopulären Impuls auf der anderen Seite“³⁴². Das heißt die jeweiligen VertreterInnen der einen Form lehnen die jeweils andere Form meist vollkommen ab. Vor allem der intellektuellen Kritik beziehungsweise Personen, die sich lediglich für „künstlerisch und politisch ‘relevante‘ Filme interessieren und die entsprechende Kritik gebrauchen“³⁴³ wirft er vor, mit dieser Sichtweise auf Film und Filmkritik eine „Negation des Popcorn-Universums als Teil unserer Kultur“³⁴⁴ vorzunehmen. Es existiert eine so breite Menge an Filmen, die in so viele verschiedene Kategorien einzuordnen sind und einmal mehr der unterhaltenden oder der intellektuellen Seite zuzuordnen sind. Beide Seiten sind jedoch Teil der heutigen Filmkultur und somit auch ein wichtiger Bestandteil der Kritik. Keine Variante sollte ausgeblendet und damit negiert werden, sondern ein Gesamtbild muss gezeichnet werden. Seeßlen sieht das zentrale Problem bei der ganzen Sache allerdings noch an anderer Stelle: „Denn die wirkliche Konfliktlinie verläuft nicht zwischen intellektueller und Popcorn-Kritik, sondern zwischen Unabhängigkeit und Abhängigkeit. Unabhängigkeit von den ökonomischen Interessen des Betriebes, der Politik, der

³³⁹ Ebenda.

³⁴⁰ Ebenda.

³⁴¹ Ebenda.

³⁴² Seeßlen, Georg (2012). a.a.O. S. 504.

³⁴³ Ebenda.

³⁴⁴ Ebenda.

Medienlandschaft und den Erwartungshaltungen des Publikums.³⁴⁵ Für die Kritik wird diese Problematik der Abhängigkeiten immer mehr zu einer Frage des Überlebens und der Bedeutung. Denn je stärker Kritik von bestimmten Interessen abhängig ist, desto mehr wird diese „nicht nur ideell, sondern auch ökonomisch bedeutungslos“³⁴⁶. Seeßlen zeichnet im Großen und Ganzen ein Bild der aktuellen Kritik, das alles andere als positiv ist. Während er einerseits die Anfeindungen der beiden Formen von Kritik beschreibt, erklärt er andererseits auch, dass sich intellektuelle Kritik und Popcorn-Kritik in vielen Fällen auch immer mehr annähern, was zu einem enormen Qualitätsverlust führt. Eine zukünftige Kritik darf weder davon ausgehen, dass die Popcorn-Kritik und die Filme, die sie behandelt, immer nur dumm sind, noch darf die Popcorn-Kritik Unterhaltung und Ideologie gleichsetzen. Ein Dialog muss stattfinden, der Widerspruch muss thematisiert und damit womöglich sogar aufgehoben werden.³⁴⁷

Mit seinem Beitrag *Seine Empfindung mit Gründen unterstützen. Ein anregendes Wort Lessings zur Kunstkritik* greift der Journalist Edmund Schalkowski Lessings bereits erwähntes Verständnis von (Kunst-)Kritik wieder auf und arbeitet vor allem den Aspekt der Bedeutung von Kunst in Zusammenhang mit ihrem gesellschaftlichen Gehalt heraus. Er interpretiert Lessings Ansatz als eine Art Zwiegespräch zwischen dem Gefühl, das der Gegenstand der Betrachtung auslöst und der Vernunft beziehungsweise dem Verstand, dieses Gefühl rational erklärbar und vor allem formulierbar und damit für andere nachvollziehbar zu machen.³⁴⁸ Lessing forderte, „[...] der Kritiker müsse die Gründe, mit denen er seine Empfindungen rationalisiert, auf die Grundbegriffe des Schönen und Vollkommenen zurückführen“³⁴⁹, was laut Schalkowski heute ein gewisses Problem darstellt, da keine allgemeingültige Definition des Schönen und Vollkommenen mehr existierte. Für ihn zeichnen sich heute jedoch deutlich bestimmte Muster in der Argumentation von KritikerInnen ab, die sich seiner Meinung nach auf Folgendes festmachen lassen:

„Sie unterscheiden bei einem ästhetischen Gebilde eine Seite, die sie Form nennen und in der sie die sinnlichen Eigenschaften konzentrieren, von einer anderen, die sie Inhalt nennen und in der sie den geistigen Gehalt lokalisieren, und untersuchen das Spiel der beiden miteinander; sie sprechen bei einem ästhetischen Gebilde von Fiktionalität und betrachten deren Wechselwirkung mit der Realität. Sie befragen den

³⁴⁵ Seeßlen, Georg (2012). a.a.O. S. 505.

³⁴⁶ Ebenda.

³⁴⁷ Vgl. Seeßlen, Georg (2012). a.a.O. S. 505f.

³⁴⁸ Vgl. Schalkowski, Edmund (2012). *Seine Empfindung mit Gründen unterstützen. Ein anregendes Wort Lessings zur Kunstkritik*. In: Lamprecht, Wolfgang (Hrsg.) (2012). a.a.O. S. 50.

³⁴⁹ Schalkowski, Edmund (2012). a.a.O. S. 51.

ästhetischen Gegenstand nach der in ihm verkörperten künstlerischen Leistung, danach, ob der Künstler die professionellen Standards des Genres bedient oder missachtet. Und sie analysieren das ästhetische Gebilde hinsichtlich seiner Erkenntniskapazität, seiner Fähigkeit, ein realistisches Bild von Zeit und Wirklichkeit zu zeichnen.³⁵⁰

Ob beabsichtigt oder nicht, löst er unweigerlich die Assoziation von Kracauers berühmtem Satz aus, wenn er schließlich schreibt:

„Meine Behauptung leitet sich aus dieser Beobachtung ab: Dass sich alle Kritiker von Rang bei ihrem kritischen Geschäft einer ähnlichen Begrifflichkeit bedienen, ist nicht zufällig; es folgt einer gewissen Notwendigkeit; die sich für jeden ergibt, der ein ästhetisches Gebilde ästhetisch kritisieren will. Dabei beziehen sich alle, mehr oder weniger bewusst, auf Fragmente eines Begriffs des Ästhetischen.“³⁵¹

Der Autor macht nicht deutlich, was genau er unter Kunstkritik versteht und auf welche Art von Kunst er sich bezieht, er greift Beispiele aus unterschiedlichen Genres auf. Sein Blick auf die Kriterien von Kritik, mögen sich diese nun auf eine Oper, ein Bild oder auch auf einen Film beziehen, macht etwas sehr Wertvolles deutlich – nämlich das nach wie vor ein Grundkonsens über bestimmte Aspekte herrscht beziehungsweise herrschen muss, damit eine kritische Reflexion denkbar ist. Seine Überlegungen sind sowohl auf Werke der bildenden Kunst als auch auf filmische Produktionen anwendbar – sie alle sind ästhetische Gegenstände, die in irgendeiner Form betrachtet und auch kritisiert werden (müssen). Auch hier wird wieder die Frage von Realität aufgegriffen und inwiefern Produkte ästhetischen Schaffens unsere Realität abbilden. „Kunstwerken entspricht weder in der Wirklichkeit noch in der Idealität ein Referent, sie lassen erscheinen, was es sonst nirgendwo gibt“³⁵², so der Autor, der Kunstwerke in einem Utopia angesiedelt sieht. „Von diesem Utopia blicken sie auf die Welt der Tatsachen wie die der Wünsche und Visionen der Menschen, zustimmend oder ablehnend, sympathisierend oder kritisch.“³⁵³ Wiederum wird deutlich, dass ein Kunstwerk immer etwas mit der gesellschaftlichen Realität zu tun hat.

³⁵⁰ Schalkowski, Edmund (2012). a.a.O. S. 52.

³⁵¹ Ebenda.

³⁵² Schalkowski, Edmund (2012). a.a.O. S. 54.

³⁵³ Ebenda.

Die Reflexionen, die ein Künstler/eine Künstlerin bewusst oder unbewusst anstellt, fließen somit in das Endprodukt ein, dem immer etwas von der Gesellschaft innewohnt:

„Wenn das Kunstwerk, Form und Fiktion aufs Äußerste reflektierend, eine Idee sinnlich erscheinen lässt, dann ist dies, eine konkrete, mit Geschichte und Gesellschaft vollgesogene Idee; eine Idee, die in dieser Gesellschaft nur unter diesen gesellschaftlichen Bedingungen artikuliert werden kann und die umgekehrt etwas von diesen gesellschaftlichen Bedingungen ausdrückt. Kunst spricht also von uns, vom Stand des Bewusstseins und der Wirklichkeit, rührt an den Nerv der Zeit, in der wir leben. Dies ist die Schicht in Kunstwerken, in denen sie ihre Zeit in der Substanz erfassen, die tektonischen Verschiebungen in der Tiefe der Gesellschaft und der menschlichen Herzen widerspiegeln, unterhalb der wechselnden Moden und des sich verändernden Geschmacks, unterhalb der Oberfläche des Zeitgeists: ihr Wahrheitsgehalt.“³⁵⁴

Schalkowski beschreibt hier erneut das, was im Rahmen der vorliegenden Arbeit bereits in Kapitel 4.1. deutlich gemacht wurde: Kunstwerke weisen uns oft verborgene, aber auch ganz eindeutig sichtbare Aspekte der gesellschaftlichen Realität hin und schaffen häufig auch Möglichkeitsräume, zeigen also Entwürfe oder andere, oft ganz neue Perspektiven und Blickwinkel auf gesellschaftliche Aspekte auf. Das Zusammenspiel von Form und Fiktion und die Reflexion dieses Zusammenspiels ist genau das, was in einer angemessenen, an einem Begriff des Ästhetischen orientierten Kritik seiner Meinung nach heute zentral aufgegriffen werden muss. Nur auf diese Weise ist es laut Schalkowski möglich, die Empfindungen auch mit Argumenten und konkreten Gründen zu stützen, was bis heute, nicht an Bedeutung und Wichtigkeit verloren hat.

Sigrun Matthiesen reflektiert in ihrem Beitrag *Prominent ignoriert. Das schwierige Verhältnis von Kulturjournalismus und Alltagskultur* den Umgang mit populärkulturellen Phänomenen im Feuilleton. Sie beschreibt eine ihrer Meinung nach schon lange Zeit andauernde negative Grundhaltung des Feuilletons gegenüber populärkulturellen Themen, wozu mitunter auch der Film gehört, vor allem wenn dieser kommerzieller Natur ist. Eine mangelnde Thematisierung sieht sie aber als schweren Fehler an, denn damit blende man wichtige Aspekte aktueller gesellschaftlicher Entwicklungen aus. Findet doch eine Auseinandersetzung (außerhalb des Feuilletons) statt, dann ist diese meist an „außer-kulturellen Dimensionen“³⁵⁵ festgemacht. „Durch eine solche Berichterstattung, die populärkulturelle Ereignisse in aller Regel nicht in einen kulturellen Kontext stellt, wird den LeserInnen die Möglichkeit verschlossen, sich ein eigenes Urteil über den kulturellen

³⁵⁴ Schalkowski, Edmund (2012). a.a.O. S. 57f.

³⁵⁵ Matthiesen, Sigrun (2012). *Prominent ignoriert. Das schwierige Verhältnis von Kulturjournalismus und Alltagskultur*. Überarbeitete und aktualisierte Fassung. In: Lamprecht, Wolfgang (Hrsg.) (2012). a.a.O. S. 99.

Wert oder Unwert des jeweiligen Ereignisses zu bilden“³⁵⁶, so die Kritik der Autorin. Damit wird das Feuilleton den LeserInnen und deren gesellschaftlicher Realität nicht gerecht. Sie bemängelt, dass viele populärkulturelle Erscheinungen schon im Vorfeld abgetan werden und eine wirkliche Auseinandersetzung gar nicht stattfindet, weil man mit vorgefertigten Meinungen (nicht) an sie herantritt. „Nicht die kritische Grundhaltung ist also aufzugeben, sondern die pauschale, vorseilende Abwertung bestimmter kultureller Bereiche gegenüber anderen.“³⁵⁷ Die Autorin fordert außerdem, dass die KritikerInnen sich „nicht auf die klassische Aufführungs- und Werkrezension beschränken“³⁵⁸, sondern auch neuen Formen Raum geben und damit „Ereignisse in den gesellschaftlichen Rahmen“³⁵⁹ einordnen, aus dem heraus sie entstehen.

Explizit auf die Kunstkritik bezieht sich Hanno Rauterberg in seinem Beitrag *Die Feigheit der Kritiker ruiniert die Kunst* und spricht sehr deutlich aus, was von einem Kritiker/einer Kritikerin heutzutage zu erwarten ist: Aussagen, die sich nicht nur auf die Kunstkritik umlegen lassen. Rauterberg prognostiziert (Kunst-)KritikerInnen nichts Gutes, wenn diese weiterhin das „Urteil scheuen“³⁶⁰ und die Grenzen der Kritik nicht neu ausgelotet werden. Der Stil der KritikerInnen muss seiner Meinung nach unverwechselbar, also einzigartig sein, denn nur dann ist eine Kritik auch wirklich glaubwürdig. Der Autor setzt sich auch für neue, klar formulierte Regeln beziehungsweise eine Art Ehrenkodex ein, denn ein Kritiker/eine Kritikerin, der/die beispielsweise im Rahmen einer Ausstellungseröffnung spricht, wird nicht mehr als souverän oder unabhängig angesehen und verliert damit seine/ihre Funktion.³⁶¹ Diese Problematik ist auch im Rahmen der Filmkritik präsent – FilmkritikerInnen werden auch hier eingeladen, einleitende Worte zu sprechen, Vorwörter zu verfassen oder ähnliches. „Die Kritik braucht einen klar umrissenen Schutzraum, gerade weil sie vielen Einflüssen ausgesetzt ist.“³⁶² Auch Rauterberg betont wieder den schon erwähnten etymologischen Zusammenhang zwischen den Wörtern Kritik und Krise: „Kritik heißt, etwas in eine Krise zu versetzen, es dem Unbefragten [sic!] zu entreißen, um es besser begreifen zu können. Jeder Kritiker muss die Krise suchen, eine Krise, die nicht nur die Dinge der Kunst einschließt, sondern auch die eigene Betrachtung, das eigene

³⁵⁶ Ebenda.

³⁵⁷ Matthiesen, Sigrun (2012). a.a.O. S. 103.

³⁵⁸ Ebenda.

³⁵⁹ Ebenda.

³⁶⁰ Rauterberg, Hanno (2004). Die Feigheit der Kritiker ruiniert die Kunst. In: Lamprecht, Wolfgang (Hrsg.) (2012). a.a.O. S. 186.

³⁶¹ Vgl. Rauterberg, Hanno (2004). a.a.O. S. 187.

³⁶² Ebenda.

Empfinden.³⁶³ Der Autor macht deutlich, dass viele KritikerInnen richtiggehend Angst vor der Kritik haben. Sie fürchten ein Urteil, vor allem ein vernichtendes, abzugeben. Dabei sei genau das sehr wichtig für ein mündiges Publikum von heute: „Kritiker müssen Katalysatoren sein, die Streitpunkte benennen, Thesen formulieren, Themen eingrenzen, sodass überhaupt eine Basis breiter Verständigung entstehen kann.“³⁶⁴ In diesem Beitrag wird deutlich, was von Beginn der (Film-)Kritik an immer wieder betont wurde – nämlich dass eine Unparteilichkeit oder Unverbindlichkeit weder der Kritik selbst noch dem zu kritisierenden Gegenstand nutzt. Rauterbergs Lösung ist scheinbar einfach: „Ein guter Kritiker darf weder Mildtäter noch Scharfrichtiger sein [...]. Er soll nicht Bedeutung verordnen, sondern Bedeutungsräume öffnen [...]. Doch nur eine Kritik, die sich kritisieren lässt, sollte sich Kritik nennen dürfen.“³⁶⁵ Eine sinnvolle Kritik von heute sollte also klare Maßstäbe haben und diese auch immer mit reflektieren. Ein Urteil ist – wie schon bei Lessing – gefordert, doch das mündige, reflexive Publikum von heute weiß, dass ein solches Urteil nicht endgültig ist und nur zur weiteren Reflexion anregen soll.

4.7.5. Autonome Kritik als „interne essayistische Kritik“³⁶⁶

Der bereits zu Beginn der Arbeit kurz zitierte Harry Lehmann beleuchtet in seinem 2012 erschienen Buch *Autonome Kunstkritik* ganz zentrale aktuelle Entwicklungen im Bereich der Kritik. Er kritisiert, dass das aktuelle Verständnis von (Kunst-)Kritik (Lehmann summiert unter diesem Begriff mehr als nur die Bildende Kunst) keine innovative Kraft für die Kunst darstellt und „eindeutig den Massenmedien und nicht dem Kunstsystem zuzuordnen ist“³⁶⁷. Diese Entwicklung führt er auf Termindruck und den Zwang, möglichst verständlich für möglichst viele Menschen zu schreiben, zurück – ein bekanntes Problem. Auch die Wissenschaft sieht Lehmann nicht als legitime Disziplin an, um Aufgaben einer sinnvollen Kunstkritik zu übernehmen, was von Literatur-, Musik- und Kunstwissenschaften zum Teil aber übernommen wird. Er spricht sich für eine „systemimmanente Kunstkritik, die konstitutiv für die Gegenwartskunst ist und nicht bloß reaktiv agiert“³⁶⁸ aus, da dies für die Kunst und ihre Weiterentwicklung von großem Vorteil wäre. Ihm ist klar, dass jedem Kunstwerk handelt es sich nun um ein Werk der Bildenden Künste, ein literarisches Werk oder einen Film etwas innewohnt, das nicht auszusprechen ist. Seiner Meinung nach ist aber gerade die „Versprachlichung avancierter

³⁶³ Ebenda.

³⁶⁴ Rauterberg, Hanno (2004). a.a.O. S. 189.

³⁶⁵ Ebenda.

³⁶⁶ Lehmann, Harry (2012). a.a.O. S. 25.

³⁶⁷ Lehmann, Harry (2012). a.a.O. S. 15.

³⁶⁸ Ebenda.

Kunst³⁶⁹ genau das, was heute die „Bedingung ihrer Erfahrbarkeit“³⁷⁰ ausmacht. Nur auf diese Weise, kann das „Wertevakuum“³⁷¹, in dem wir uns seiner Meinung nach aktuell befinden, aufgelöst werden. Eigenständigkeit und Autonomie sieht er als die zentralen Voraussetzungen der immanenten Kunstkritik an.³⁷² Auch er bemängelt das oft fehlende konkrete Urteil, was die Kritik an sich obsolet mache: „Sobald solche starken Gesichtspunkte wie Neuheit, Materialfortschritt, Wahrheitsbezug oder Gesellschaftskritik ihre Attraktionskraft verlieren und aufhören, als Kristallisationskerne ästhetischer Urteile zu wirken, verwandeln sie sich in reine Geschmacksurteile [...]“³⁷³ Er setzt sich nicht für eine externe Kritik im Feuilleton ein, sondern spricht von einer internen essayistischen Kritik, die „die Innenwelt des vor ihr liegenden Werkes“³⁷⁴ erschließt und damit „exemplarisch einen Weltbezug“³⁷⁵ herstellt.

Welche Funktion Kunst und deren Kritik in gesellschaftlicher Hinsicht heute noch haben kann oder soll, benennt er relativ klar:

„Das kritische Potential der Kunst entfaltet sich heute nicht länger in einer unmittelbaren Realitätskritik, sondern liegt vielmehr im Entwurf alternativer Wirklichkeitswahrnehmung. Nur in totalitären Gesellschaften, welche den Freiraum für das Entstehen von Protestbewegungen einschränken, fällt der Kunst wieder die vormoderne Stellvertreterrolle zu, Gesellschaftskritik zu üben. In einer modernen, sich verändernden Welt gibt es einen stetigen Bedarf nach problemscharfen Selbstbeschreibungen der Gesellschaft [...]. Das Kunstwerk, die Werkgruppe oder eine bestimmte Kunstrichtung erzeugen punktuelle Gegenwelten der Beobachtung [...]“³⁷⁶

Lehmann geht es darum, dass die immanente Kunstkritik eine „sprachliche Brücke aus dem Zentrum des kulturellen Selbstverständnisses hin zu dem exzentrischen Beobachtungsposten“³⁷⁷ schlägt und damit erst einen Perspektivenwechsel für das Publikum ermöglicht.

³⁶⁹ Lehmann, Harry (2012). a.a.O. S. 17.

³⁷⁰ Ebenda.

³⁷¹ Lehmann, Harry (2012). a.a.O. S. 18.

³⁷² Vgl. Ebenda.

³⁷³ Lehmann, Harry (2012). a.a.O. S. 23.

³⁷⁴ Lehmann, Harry (2012). a.a.O. S. 25.

³⁷⁵ Ebenda.

³⁷⁶ Lehmann, Harry (2012). a.a.O. S. 27f.

³⁷⁷ Lehmann, Harry (2012). a.a.O. S. 28.

4.7.6. Postkinematografie: Kritik als Vermittlungsarbeit und Kino als sozialer Ort³⁷⁸

Auch in dem 2013 erschienen Band *Postkinematografie. Der Film im digitalen Zeitalter* setzt man sich mit der Bedeutung des Kinos beziehungsweise den veränderten Rahmenbedingungen des Films und den damit nach sich bringenden Auswirkungen für die Filmkritik auseinander. Kein anderer als Georg Seeßlen kommt auch hier wieder zu Wort, wenn er in der Einleitung zum Buch schreibt:

„Für eine gewisse Zeit erschienen der Film und das Kino, das Bewegungsbild und die mehr oder weniger prächtig dekorierte Black Box so füreinander geschaffen, als könne eines ohne das andere nicht existieren. [...] Dieser Pachtvertrag wird schon lange nicht mehr besonders streng ausgelegt [...]. Das Filmische taucht überall auf, manchmal auch dort, wo man es gar nicht erwartet hätte, inmitten dessen, was Hegel wohl die ‘gewöhnliche Wirklichkeit‘ genannt hätte. Aber auch das Kino öffnet sich anderen medialen Ereignissen, Public Viewings von Sportereignissen, Opernübertragungen, sogar audiovisuellen Kunstausstellungen, Live-Performances und so weiter.“³⁷⁹

Das klassische Kinoerlebnis in der Form, wie es einmal existierte und für die „audiovisuelle Sozialisation“³⁸⁰ zahlreicher Generationen gesorgt hat, existiert so nicht mehr – zumindest nicht mehr primär. Die Vorstellung von einer Art magischem Kinopalast, wie sie der eine oder andere vielleicht noch im Kopf hat und dabei in nostalgischen Erinnerungen schwelgt, ist heute nicht mehr greifbar. Seeßlen spricht von einem „Sterben des Kinos und damit auch ein wenig des Kinematographischen (wenn wir darunter verstehen, dass Filme nicht nur auf eine besondere Art entstehen und präsentiert werden, sondern auch auf eine besondere Art wirken, in den Köpfen und in den Körpern der Zuschauer [...])“³⁸¹ und greift damit erneut die spezielle Wirkung und den Stellenwert des Kinos als Ort auf. Dadurch, dass das Kino nicht mehr Kino allein ist, sondern heute eine ganz neue, vielfältige Bedeutung bekommen hat und auch der Film in neue Gefilde vorgedrungen ist – besonders in den Kunstbereich – hat dies selbstverständlich auch Auswirkungen auf die Filmkritik:

„Wenn die architektonische, mythische und soziale Einheit von Film und Kino nicht mehr als selbstverständlich gegeben ist, die Beziehung nicht einmal mehr hegemonial wirkt, dann muss sich auch das Schreiben über das Audiovisuelle ändern. Möglicherweise nicht nur, was die Sujets anbelangt, sondern auch was Methode und Stil betrifft. Gewisse traditionelle Codes und Dramaturgien der Filmkritik verlieren

³⁷⁸ Vgl. Bethke, Patrick (2013). Von einem, der auszog, Globalisierung zu lernen. Der Film verlässt die Kinos. In: Seeßlen, Georg/Sucher Bernd C. (Hrsg.) (2013). *Postkinematografie. Der Film im digitalen Zeitalter*. Berlin: Bertz + Fischer, S. 17ff.

³⁷⁹ Seeßlen, Georg (2013). *Jenseits des Kinos, diesseits des Filmischen*. Einleitung. In: Seeßlen, Georg/Sucher Bernd C. (Hrsg.) (2013). a.a.O. S. 8.

³⁸⁰ Seeßlen, Georg (2013). a.a.O. S. 9.

³⁸¹ Ebenda.

ihre Zuverlässigkeit. Der wunderbare, überschaubare, geordnete und topografierte Raum eines Filmes in einem Kino muss verlassen werden; man begibt sich in unübersichtliches Gelände. Das Schreiben wird gewagter, persönlicher auch.³⁸²

Während in den bisher besprochenen Abhandlungen vor allem der Raum Kino stark in den Mittelpunkt gerückt wurde, greift Seeblen in seiner Einleitung auch noch einen anderen, seiner Meinung nach nicht unbedeutenden Aspekt auf, der mit dem *Verschwinden* des Kinos einhergeht, nämlich das Verschwinden des Kinematografen: „Die mechanischen Maschinen, die feste Gestalt, einen Raum und einen Ort brauchen, die zu bewegen ungeheuren Aufwand benötigt und die eine gleichsam fordistische Arbeitsteilung beim Herstellen wie beim Konsumieren verlangen.“³⁸³ Er zieht hier den Vergleich zum ältesten Film der Gebrüder Lumière aus dem Jahre 1895, der Arbeiter beim Verlassen der Fabrik zeigt – eine Beziehung zwischen Kino und Fabrik, die über ein Jahrhundert lang anhielt und nun beinahe ganz vorbei zu sein scheint. Das Kino diente viele Jahre als Pause „zwischen Arbeit und Freizeit, Fabrik- und Familiengefängnis, und es musste, um diesem Auftrag gerecht zu werden, genügend von beidem enthalten. Kino war die Versöhnung von Fabrik und Familie [...]“³⁸⁴. Dieses mechanische Moment existiert kaum noch im Zeitalter der Digitalisierung, einem Zeitalter der ständigen Verfügbarkeit von Filmen. Die „Gemeinsamkeit des kinematografischen Erlebens“³⁸⁵ fällt nun in den meisten Fällen weg, womit die Filmkritik unter gänzlich neuen Bedingungen entsteht. Sobald der Film das Kino verlassen hat beziehungsweise zumindest weit über das Kino hinaus wahrgenommen wird, gilt es diese neuen Räume von Film zu identifizieren und sich auch im Schreiben über Film mit diesen zu befassen. Sei es nun die Kunstszene, in die der Film Einzug gehalten hat oder auch ein gänzlich anderes Feld. Die KritikerInnen von heute müssen sich dem stellen und *Vermittlungsarbeit* – ein Begriff den Seeblen für Kritik vorschlägt – leisten. Im Rahmen dieser Vermittlungsarbeit geht es vor allem darum herauszuarbeiten, wohin sich der Film und das Filmbild außerhalb des Kinos bewegen, welche öffentlichen, aber auch privaten Räume damit erreicht werden und welche Auswirkungen das haben kann.³⁸⁶ „Mit anderen Worten: Es interessiert uns eine weitere Bewegung des Bildes, die Bewegung im (sozialen und semantischen) Raum.“³⁸⁷ Der lange existente „audiovisuelle Mythos“³⁸⁸, der eine Einheit versprach und zwischen Öffentlichem und Privatem deutlich

³⁸² Ebenda.

³⁸³ Seeblen, Georg (2013). a.a.O. S. 10.

³⁸⁴ Seeblen, Georg (2013). a.a.O. S. 11.

³⁸⁵ Ebenda.

³⁸⁶ Vgl. Seeblen, Georg (2013). a.a.O. S. 13.

³⁸⁷ Seeblen, Georg (2013). a.a.O. S. 14.

³⁸⁸ Ebenda.

unterschied, lässt sich heute nicht mehr eindeutig ausmachen. „Die Wege zwischen dem individuellen Erleben und dem sozialen Diskurs werden verschlungener und abenteuerlicher. Schreiben in diesen Feldern ist prekärer und abenteuerlicher.“³⁸⁹ Seeßlen geht auch darauf ein, was die veränderten Bedingungen für die Filmkritik heute ausmachen: „Denn anders als eine traditionelle Filmkritik hat es der Text nicht mehr mit *einem* Gegenüber zu tun.“³⁹⁰ Es wird immer schwieriger zu sagen, ob zwei Personen tatsächlich denselben Film gesehen haben, wenn die Rezeptionsweisen und -möglichkeiten so unterschiedlich und vielfältig sind. Jeder/jede Einzelne ist Teil eines Kollektivs und „in einer Konzeption von Publikum, das sich mit der Entwicklung der Kunst im 18. Jahrhundert herausbildete, als konzentriertes, organisiertes, Körper und Kommunikation mindestens auf Standby dimmendes, selbstbewusstes und diszipliniertes Gruppenereignis, in dem vor allem eines wirkt [...]: Aufmerksamkeit.“³⁹¹ Davon kann heute (oft) nicht mehr die Rede sein – Filme, die über den Computer gestreamt, zwischendurch gestoppt, vielleicht sogar mit tagelanger Pause dazwischen angesehen werden, können nicht auf die gleiche Weise wahrgenommen werden, wie ein Kinofilm in der klassischen, eben beschriebenen Kinosituation. „Das Publikum des Audiovisuellen verlässt ja nicht nur das Kino – oder es benutzt, genauer gesagt, das Kino als eines von vielen Ereignissen der Aufmerksamkeit –, es verändert, wer weiß wie radikal, seine eigene Gestalt“³⁹², so Seeßlens Urteil. An die (historischen) KritikerInnenvorbilder wie Kracauer oder Grafe kommt man heute gar nicht mehr heran – und könnte auch gar nicht, selbst wenn man wollte. Denn die Wahrnehmung hat sich gewandelt, der intensive Diskurs und die Debatten, die damals stattfanden, wären heute wahrscheinlich undenkbar.³⁹³ Die Filmkritik von heute muss ihren Blick auf die neuen Entwicklungen ausrichten und diesbezüglich auch schärfen, denn:

„Um dem audiovisuellen Geschehen gerecht zu werden, muss der Blick beweglicher werden; das räumliche Sehen ist nicht nur eine Marotte des Blockbuster-Kinos [...], die Digitalisierung erzeugt nicht nur niedliche oder furchtbare Kinomonster, das Computerspiel ist nicht nur ein Problem für Medienpädagogen. Es verändert sich nicht nur das Sehen, die Geschwindigkeit in der Veränderung des Sehens nimmt zu.“³⁹⁴

Ein neues Schreiben über Filme ist notwendig, ein Schreiben, das nicht in die Kategorie reiner Servicetext oder bloßes Wiederkäuen von PR-Texten fällt. Eine solche Kritik, die

³⁸⁹ Ebenda.

³⁹⁰ Ebenda.

³⁹¹ Ebenda.

³⁹² Seeßlen, Georg (2013). a.a.O. S. 14f

³⁹³ Vgl. Seeßlen, Georg (2013). a.a.O. S. 15.

³⁹⁴ Ebenda.

sich dem Markt völlig ausliefert, macht keinen Sinn und hat schon verloren, bevor sie jemand liest. Ein deutlicher Standpunkt muss wieder her: Seeßlen schlägt die Form des Essays vor „als Versuch aus einer subjektiven, neugierigen und aufklärerischen Position heraus, der sich auch formal keinen Beschränkungen unterwirft“³⁹⁵, um die neu verorteten Filmbilder einzufangen. Damit sei es seiner Meinung nach möglich, die vielen neuen Felder, in die das Filmische vordringt, zu erfassen und eine zeitgemäße Form der Filmkritik umzusetzen. „Es ist ein doppelter Anfang. Der Anfang eines neuen Sehens. Und der Anfang eines neuen Schreibens.“³⁹⁶

Auch Patrick Bethke befasst sich in seinem Buchbeitrag *Von einem, der auszog, Globalisierung zu lernen. Der Film verlässt die Kinos* mit den zahlreichen Feldern, in die der Film vom Kino aus eindringt. Er greift das Thema jedoch von einer gänzlich anderen, viel optimistischeren Perspektive aus auf, als die meisten bisher besprochenen, zeitgenössischen AutorInnen dies tun.

Er bezieht sich dabei auf den Medien- und Kulturtheoretiker Charles R. in der Fußnote steht C. nicht R. Acland, der von einer „Postzelluloid-Kinokultur“³⁹⁷ spricht und dies als Chance für den Film begreift:

„Die grenzenlose Verfügbarkeit von Filmen im Internet sowie die Art des Filmsehens in den modernen Multiplexen, in denen eine seiner Ansicht nach zunehmend kosmopolitische Gesellschaft immer öfter einem einheitlichen Angebot an weltweit gleichzeitig startenden Filmen gegenübersteht, habe eine Art kulturellen Internationalismus entstehen lassen.“³⁹⁸

Bethke schließt sich dieser Ansicht an und stellt fest: „Je weniger man sich der wie auch immer gearteten filmisch-medialen Dauerberieselung entziehen kann, umso mehr geht das Filmische auf in ein weltweit verstandenes Instrumentarium soziokultureller Verhaltenscodes.“³⁹⁹ „Film und filmische Ästhetik sind allgegenwärtig“⁴⁰⁰, was durchaus sehr positiv gewertet werden kann, denn damit nimmt der Film ein breiteres, bisher nie da gewesen großes Feld ein. Geht man auf diese Weise an die Thematik heran, so ist es lediglich das Kino als Ort, das von einem Niedergang betroffen ist, nicht aber das filmische Moment an sich. „Die Digitalisierung sowie die Entwicklung hin zum architektonisch standardisierten Kinomegaplex bedeuten sicherlich einen gewissen Verlust an sinnlicher

³⁹⁵ Seeßlen, Georg (2013). a.a.O. S. 16.

³⁹⁶ Ebenda.

³⁹⁷ Vgl. Acland, Charles R. (2003). *Screen Traffic: Movies, Multiplexes, and Global Culture*. Durham & London: Duke University Press Books. zit. nach Bethke, Patrick (2013). a.a.O. S. 18.

³⁹⁸ Bethke, Patrick (2013). a.a.O. S. 18.

³⁹⁹ Bethke, Patrick (2013). a.a.O. S. 17.

⁴⁰⁰ Ebenda.

Erfahrbarkeit, an Texturalität und Materialität [...]“⁴⁰¹, so Bethke. Er wirft jedoch gleich anschließend die Frage auf, ob diese Veränderungen tatsächlich Auswirkungen auf das Erleben haben: „Wird wirklich der Verlust sinnlicher Erfahrbarkeit beklagt oder doch nur der eines besinnlichen Ambientes?“⁴⁰² Er ist der Meinung, dass sich am Filmemachen an sich nicht viel geändert hat, denn das (technische) Material sei nur ein Hilfsmittel und wäre „das Material des Künstlers so eng an den technischen Fortschritt gekoppelt, hätte sich wohl kaum eine Kunstform länger als 100 Jahre gegen all die neuen Entwicklungen auf dem Gebiet der Materialwissenschaften behaupten können“⁴⁰³. Er fasst seine Überlegungen so zusammen:

„So ist das Ende der Einheit von Filmwerk und Trägermaterial nicht etwa gleichbedeutend mit dem Ende des filmischen Urprinzips aus Aufzeichnung und Wiedergabe. Im Gegenteil: Durch die Loslösung des filmischen Moments aus seinem erzählerischen Kontext und durch das Wegbrechen seiner materiellen Fixierung wird dieses Prinzip auf eine nächste, eine höhere Stufe gehoben. Film funktioniert in erster Linie assoziativ.“⁴⁰⁴

Die unbegrenzte Verfügbarkeit der (filmischen) Bilder sieht Bethke als logische Folge einer langen Entwicklung, denn „filmische Bilder führen seit jeher ein Eigenleben [...] das passende Eigenheim hat ihnen erst das Zeitalter der Postkinematografie geschaffen“⁴⁰⁵. Das Bild an sich steht im Zentrum dieses Verlaufs und die nie dagewesene heutige Fixierung auf Bilder zeigt, dass „das Bild das definierende Element, der Kern allen filmischen Schaffens ist“⁴⁰⁶. Der Film wird immer öfter konsumiert und nicht rezipiert, womit deutlich wird, dass heute immer stärker der „Film als Konsumprodukt vom Film als Kunstwerk“⁴⁰⁷ unterschieden wird – vor allem seitens des Publikums. Bethke beschreibt eine Entwicklung, die einerseits immer mehr große Kinopaläste entstehen und Programmkinos schließen lässt, jedoch gleichzeitig „einen kleinen, vitalen Kern traditionsreicher Lichtspielhäuser mit einem loyalen, kinobegeisterten Publikum, die sich in ihrer Programmgestaltung auf anspruchsvolle Filme konzentrieren“⁴⁰⁸ hervorbringt.

⁴⁰¹ Bethke, Patrick (2013). a.a.O. S. 19.

⁴⁰² Bethke, Patrick (2013). a.a.O. S. 20.

⁴⁰³ Ebenda.

⁴⁰⁴ Bethke, Patrick (2013). a.a.O. S. 21.

⁴⁰⁵ Ebenda.

⁴⁰⁶ Ebenda.

⁴⁰⁷ Bethke, Patrick (2013). a.a.O. S. 22.

⁴⁰⁸ Ebenda.

Durch das Internet erhalten vor allem jene Filme, die es nie in unsere Kinos schaffen, eine Plattform:

„Irgendwann während der letzten 20 Jahre ist der Film erwachsen geworden. Er hat sein behagliches Zuhause, den Kinosaal, für viele ein magischer Ort der Zuflucht, verlassen und ist in die Welt hinausgezogen. Er hat seine Haut, eine dünne Schichte aus Cellulosenitrat, abgestoßen und seine Form dem Fluss der Datenströme angepasst, der wie nichts anderes für die Art der Kommunikation im 21. Jahrhundert steht. Das Kino ist dabei nicht etwa zwischen den Schaltstellen unserer global vernetzten Welt zermahlen worden, es hat sich nur den neuen Bedingungen angepasst. [...] Wohl keine andere Kunstform vermag es, die Situation des Menschen in einer globalisierten Welt treffender zu erfassen als der Film, der durch Montage Zeit und Raum überwinden kann und durch seine assoziative Kraft [...], das Lebensgefühl angesichts einer kaum mehr zu bewältigenden Überreizungsflut adäquat zu reflektieren.“⁴⁰⁹

Lukas Wilhelmi hebt in seinem Aufsatz *Der Kampf um Kühlschrank und Katze. Ein Plädoyer für ein neues Kino, das sich seiner Vorzüge wieder bewusst wird* hervor, dass das Kino trotz der aktuellen Entwicklungen immer die Basis für die Filme im Internet schaffen wird. So genannte Kultfilme entstehen nicht im Internet, sondern im Kino. „Allein im Kino, in seinen sozialen Beschaffenheiten, entsteht ein Gefühl der Besonderheit. [...] Die Institution Kino, allein als Vorstellung, schafft den Zauber, den wir zuweilen voreilig dem Film zuschreiben.“⁴¹⁰ Geht man von diesen Überlegungen aus, so ist das Internet in gewisser Weise auf das Kino angewiesen, denn: „Verspricht das Kino, versprechen seine Filme kein Glück mehr, wird man auch im Internet seine Zeit anders nutzen.“⁴¹¹ Erneut wird das Kino als (magischer) Ort hervorgehoben, jedoch darauf verwiesen, dass die große Debatte rund um das Aussterben ein wenig übertrieben scheint. Wilhelmi stellt einen Bezug zu Marshall McLuhan her, wenn er schreibt:

„Medientheoretiker Marshall McLuhan ist überall: Der Inhalt des Mediums wird durch seine Form bestimmt. Ein Film ist in einem abgedunkelten Raum, auf der Leinwand, ein anderer als auf dem Laptop-Monitor. Und irgendwo in dieser Differenz liegt der Grund für den Zauber, den Rausch und die Romantik. Einmal hat das Kino seinen eigenen, ihm inhärenten Wert. Ins Kino gehen ist ein soziales Ereignis. Man lacht und weint zusammen. Menschen, die alleine ins Kino gehen, sind nicht allein, sie sind einsam. Mit der Freundin, den Freunden, der Familie kauft man Eintrittskarten. Im Internet sitzt man nicht einsam, aber allein vor einem kleinen, nicht selten verstaubten Bildschirm.“⁴¹²

⁴⁰⁹ Bethke, Patrick (2013). a.a.O. S. 23.

⁴¹⁰ Wilhelmi, Lukas (2013). *Der Kampf um Kühlschrank und Katze. Ein Plädoyer für ein neues Kino, das sich seiner Vorzüge wieder bewusst wird*. In: Seeßlen, Georg/Sucher Bernd C. (Hrsg.) (2013). a.a.O. S. 59.

⁴¹¹ Wilhelmi, Lukas (2013). a.a.O. S. 61.

⁴¹² Wilhelmi, Lukas (2013). a.a.O. S. 61f.

Im „wenig kino-euphorischen Deutschland“⁴¹³ ist es für Wilhelmi jedoch geradezu notwendig, dass Filme im Internet rezipiert werden, weil sie es nie oder völlig unerwartet oft erst viel später in die deutschen Kinos schaffen. „Das Angebot ist reichhaltig. Das Internet ist eine Option. [...] Ja, da wird das Internet zu einer ernst zu nehmenden Alternative zu einigen Euro Importgebühren und Wartezeit auf die DVD.“⁴¹⁴ Er schlägt vor, dass die (deutschen) Kinos an ihrem Auftreten arbeiten, damit diese irgendwann wie eine Bar vom Publikum wahrgenommen werden und man beginnt sich mit *seinem Kino* verbunden zu fühlen: „Wenn es Kinos schaffen würden, in ihrem Programm, in ihrer Außendarstellung und in ihrem Dasein als kulturformende Subjekte stärker zu bestehen, könnten wieder mehr Menschen für ‘ihr’ Kino begeistert werden.“⁴¹⁵ Erst wenn der Kinobesuch wieder ein Akt „sozialer Teilhabe“⁴¹⁶ wird, werden wieder mehr Menschen ins Kino gehen als dies aktuell der Fall ist, so die Meinung des Autors. Weiters kritisiert er die FilmemacherInnen selbst und deren Mangel an Risikobereitschaft. „Das Klischee ist vielleicht älter als die Filmwirtschaft selbst: Filmproduktionen sind ängstlich und risikoscheu geworden.“⁴¹⁷ Immer öfter werden bewährte Erzählstrategien eingesetzt, „Wendungen sind mit der Stoppuhr vorauszusagen, und der Soundtrack diktiert, wann was zu empfinden ist“⁴¹⁸. Mit dieser Strategie erzeugt die Filmindustrie laut Wilhelmi eine Erwartungshaltung beim Publikum, die dem Kino auf lange Sicht gesehen nur schaden kann. Denn die Neugier auf Unbekanntes, Neues, Ungewohntes wird auf diese Weise zerstört – womit die schlechten Prognosen vom Ende des Kinos womöglich doch eines Tages Realität werden könnten. Man müsse „der Erzählung, also der Suche nach der Seele des Kinos, wieder ihre Bedeutsamkeit und/oder eine neue Bedeutsamkeit“⁴¹⁹ geben.

⁴¹³ Wilhelmi, Lukas (2013). a.a.O. S. 57.

⁴¹⁴ Ebenda.

⁴¹⁵ Wilhelmi, Lukas (2013). a.a.O. S. 62.

⁴¹⁶ Wilhelmi, Lukas (2013). a.a.O. S. 63

⁴¹⁷ Ebenda.

⁴¹⁸ Wilhelmi, Lukas (2013). a.a.O. S. 65.

⁴¹⁹ Wilhelmi, Lukas (2013). a.a.O. S. 70.

5. Ausblick

Der Blick in die Geschichte der Filmkritik hat gezeigt, dass gesellschaftliche Aspekte von Beginn an wahrgenommen und von den AutorInnen, die sich mit der Filmkritik näher befassten, auch mit einbezogen wurden. Der Bogen, der bis zu aktuellen Debatten gespannt wurde, machte deutlich, dass vor allem in den jüngeren Texten zu Kino, Film und Filmkritik vorrangig das Kino als solches in seiner Bedeutung und seinem Bedeutungswandel und -verlust behandelt wird. Das Kino wird häufig zu einem magischen Raum oder Ort stilisiert und pessimistisch blicken vielen AutorInnen einer düsteren Kinozukunft entgegen. Doch genau hier lässt sich wieder auf den Beginn der Arbeit und die Definition der Begrifflichkeiten verweisen. Kritik und Krise sind nicht nur wortverwandt, sondern wie sich zeigte, in Theorie und Praxis immer (wieder) in einem Naheverhältnis. Die sich stetig und vor allem rasant wandelnden Bedingungen von Film und Kino hatten und werden auch in Zukunft immer Auswirkungen auf die Filmkritik haben. Sie schaffen bis heute den optimalen Nährboden, um gesellschaftliche Reflexionen mit einfließen zu lassen.

Die vorliegende Arbeit soll deutlich machen, dass es notwendig ist und auch weiterhin nötig sein wird, im Rahmen der Filmkritik weit über den Tellerrand zu blicken. Die Filmkritik sollte nie nur eine reine Filmbesprechung oder Meinungsäußerung eines Kritikers/einer Kritikerin sein. Die vielen theoretischen Ansätze haben gezeigt, dass Film und Filmkritik mehr sind als bloße Rezeption – wo und wie auch immer diese nun stattfindet. Gerade die räumlichen Bedingungen und welche Auswirkungen diese auf die Wahrnehmung und damit die Kritik von Filmen haben, sind einer spannender Aspekt, den es noch genauer von filmwissenschaftlicher Seite zu beleuchten gilt.

Optimistisch möchte ich in die Zukunft blicken und hoffe, dass das Kinoerlebnis wieder mehr ins Zentrum des kritischen Diskurses rückt, und vor allem auch die neuen Wege, die der Film geht, nicht ausgeblendet oder (als schlecht) abgetan werden. Ob jeder Filmkritik gesellschaftskritische Elemente inhärent sind, konnte, ausgehend von den theoretischen Konzepten, zwar im Rahmen der Arbeit nicht eindeutig beantwortet werden, es wurde aber deutlich, dass dies von TheoretikerInnen und KritikerInnen von jeher angestrebt wurde und hoffentlich auch in Zukunft angestrebt wird. Dabei muss, wenn der Filmkritik auch weiterhin gesellschaftskritische Bedeutung beigemessen werden soll, soziologischen Überlegungen, räumlichen Gegebenheiten und den sich stetig verändernden Bedingungen in den filmkritischen Auseinandersetzungen ein weit größerer Raum gegeben werden als

dies bisher der Fall war. Ich hoffe, es ist mir mit der Arbeit gelungen, dazu beizutragen, wieder ein (positives) Bewusstsein für die Filmkritik und ihre gesellschaftliche und gesellschaftskritische Bedeutung zu schaffen.

6. Literaturverzeichnis

6.1. Quellen

Anz, Thomas/Baasner, Rainer (Hrsg.) (2004). Literaturkritik. Geschichte. Theorie. Praxis. München: C.H. Beck.

Balázs, Béla (1922). Kinokritik! In: Diederichs, Helmut u.a. (Hrsg.) (1982). Balázs, Bela. Schriften zum Film. Bd. I. Kritiken und Aufsätze 1922-1926. Budapest: Carl Hanser.

Barthes, Roland (1963/64). Was ist Kritik? In: Barthes, Roland (2006). Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bazin, André (1958). Überlegungen zur Kritik. In: Eder, Klaus (Hrsg.) (1981). André Bazin. Filmkritiken als Filmgeschichte. Arbeitshefte Film Hanser 7. München/Wien: Carl Hanser.

Benjamin, Walter (1955). Einbahnstraße. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bethke, Patrick (2013). Von einem der auszog, Globalisierung zu lernen. Der Film verlässt die Kinos. In: Seeblen, Georg/Sucher, Bernd C. (Hrsg.) (2013). Postkinematografie. Der Film im digitalen Zeitalter. Berlin: Bertz + Fischer.

Bode, Peter M. (1968). Die Stellung der Kunstkritik heute – ihre Chance und ihre Krise. In: Fietzek, Gerti/Glasmeier, Michael (Hrsg.) (2001). Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens. München: F. Bruckmann.

Boltanski, Luc (2011). Kunst ohne Kritik? In: Graw, Isabella (Hrsg.). Texte zur Kunst. 3/2011, 21. Jahrg, Heft 81, Berlin.

Börner, Jens u.a. (Hrsg.) (2006). Revolver. Heft 14, 6/06.

Brodersen, Momme (2001). Siegfried Kracauer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Büch, Björn (2007). Filmkritik und Filmbewertung. Manipulierte Filmkritiken und der Einfluss auf die Bewertung von Spielfilmen. Saarbrücken: VDM.

Cernko, Willibald (2012). Beobachtungen eines Zeitungslesers. In: Lamprecht, Wolfgang (Hrsg.) (2012). Weißbuch Kulturjournalismus. Wien: Löcker.

Cooke, Maeve (2009). Zur Rationalität der Gesellschaftskritik. In: Jaeggi Rahel/Wesche, Tilo (Hrsg.) (2009). Was ist Kritik? Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Diederichs, Helmut H. (1998). Über Kinotheater-Kritik, Kino-Theaterkritik, ästhetische und soziologische Filmkritik. Historische Aspekte der deutschsprachigen Filmkritik bis 1933 (unter besonderer Berücksichtigung des Films „Die Frau im Mond“. In: Schenk, Irmbert (Hrsg.) (1998). Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven. Marburg: Schüren.

Diederichs, Helmut H. (2001). Nachwort „Ihr müßt erst etwas von guter Filmkunst verstehen“ Béla Balázs als Filmtheoretiker und Medienpädagoge. In: Balázs, Béla (1924?) Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Dresdner, Albert (1915). Einleitung. In: Fietzek, Gerti/Glasmeier, Michael (Hrsg.) (2001). Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens. München: F. Bruckmann.

Fietzek, Gerti/Glasmeier, Michael (Hrsg.) (2001). Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens. München: F. Bruckmann.

Gass, Lars Henrik (2012). Film und Kunst nach dem Kino. Hamburg: Philo Fine Arts.

Gebhardt, Peter (Hrsg.) (1980). Literaturkritik und Literarische Wertung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Gottschlich, Maximilian (1999). Die Welt ist, wie wir sie denken. NY/Wien: Springer.

Graw, Isabella (2011). Zur Einführung. In: Graw, Isabella (Hrsg.). Texte zur Kunst. 3/2011, 21. Jahrg, Heft 81, Berlin.

Graw, Isabella (Hrsg.). Texte zur Kunst. 3/2011, 21. Jahrg., Heft 81, Berlin.

Grob, Norbert & Prümm, Karl (Hrsg.) (1990). Die Macht der Filmkritik. Positionen und Kontroversen. München: edition text + kritik.

Heller, Heinz-B. (1990). Massenkultur und ästhetische Urteilskraft. Zur Geschichte und Funktion der deutschen Filmkritik vor 1933. In: Grob, Norbert/Prümm, Karl (Hrsg.) (1990). Die Macht der Filmkritik. Positionen und Kontroversen. München: edition text + kritik.

Heller, Heinz-B. (1993). Geschichte und Filmkritik~~Filmkritik und Geschichte.~~ In: Ernst, Gustav/ Haberl, Georg/Schlemmer, Gottfried (Hrsg.) (1993). Film Kritik Schreiben. Wien: Europa Verlag.

Hermes, Manfred (2006). Tja. Revolver. Heft 14, 6/06.

Hofmannsthal, Hugo von (1921). Der Ersatz für die Träume. In: Schoeller, Bernd (Hrsg.) (1979). Hugo von Hofmannsthal. Reden und Aufsätze II 1914-1924. Frankfurt am Main: Fischer.

Ihering, Herbert (1923). Filme und Filmkritik. Berliner Börsen-Courier, Nr. 249, 31.5.1923. In: Aurich, Wolf/Jacobsen, Wolfgang (Hrsg.) (2011). München: edition text+kritik.

Jaeggi, Rahel/Wesche, Tilo (Hrsg.) (2009). Was ist Kritik? Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Jarvie, Ian C. (1974). Film und Gesellschaft. Struktur und Funktion der Filmindustrie. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag.

Koch, Gertrud. (1996). Kracauer zur Einführung. Hamburg: Junius.

Kracauer, Siegfried (1928). Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino. In: Kracauer, Siegfried (1963). Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kracauer, Siegfried (1932). Über die Aufgabe des Filmkritikers. In: Witte, Karsten (Hrsg.) (1974). Kracauer, Siegfried. Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Krause, Michael (1997). Nach dem Sündenfall der Filmkritik? Eine Bestandsaufnahme aktueller österreichischer Filmkritik am Beispiel der Arbeitsmaximen heimischer Tageszeitungs-Filmkritiker. Wien: Dipl. Arbeit.

Kreimeier, Klaus (1990). Narrenschiff im Bildersturm. In: Filmkritik und Öffentlichkeit. Arnoldshainer Protokolle 1/92.

Lamprecht, Wolfgang (Hrsg.) (2012). Weißbuch Kulturjournalismus. Wien: Löcker.

Lehmann, Harry (2012). Zehn Thesen zur Kunstkritik. In: Lehmann, Harry (Hrsg.) (2012). Autonome Kunstkritik. Berlin: Kulturverlag Kadmos.

Lenssen, Claudia (1990). Der Streit um die politische und die ästhetische Linke in der Zeitschrift Filmkritik. Ein Beitrag zu einer Kontroverse in den sechziger Jahren. In: Grob, Norbert/Prümm, Karl (1990). Die Macht der Filmkritik. Positionen und Kontroversen. München: edition text + kritik.

Lessing, Gotthold Ephraim (o.A.). Der Rezensent braucht nicht besser machen zu können, was er tadelt. In: Lessing, Gotthold Ephraim (1959). Gesammelte Werke. Zweiter Band. München: Carl Hanser.

Lessing, Gotthold Ephraim (o.A.). Sechzehnter Brief. In: Lessing, Gotthold Ephraim (1959). Gesammelte Werke. Zweiter Band. München: Carl Hanser.

Lessing, Gotthold Ephraim (o.A.). Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Erster Teil. In: Lessing, Gotthold Ephraim (1959). Gesammelte Werke. Zweiter Band. München: Carl Hanser.

Mai, Manfred/Winter, Rainer (Hrsg.) (2006). Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge. Köln: Herbert von Halem.

Mai, Manfred/Winter, Rainer (2006a). Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Soziologie und Film. In: Mai, Manfred/Winter, Rainer (2006) (Hrsg.). Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge. Köln: Herbert von Halem.

Mai, Manfred (2006). Künstlerische Autonomie und soziokulturelle Einbindung. Das Verhältnis von Film und Gesellschaft. In: Mai, Manfred/Winter, Rainer (2006) (Hrsg.). Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge. Köln: Herbert von Halem.

Matthiesen, Sigrun (2012). Prominent ignoriert. Das schwierige Verhältnis von Kulturjournalismus und Alltagskultur. Überarbeitete und aktualisierte Fassung. In: Lamprecht, Wolfgang (Hrsg.) (2012). Weißbuch Kulturjournalismus. Wien: Löcker.

Mayer, Mathias (1993). Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart/Weimar: Metzler.

Nicodemus, Katja (2006). Auf der anderen Seite. Revolver. Heft 14, 6/06.

Nord, Christina (2006). Der Tiger auf dem Baum. Revolver. Heft 14, 6/06.

Patalas, Enno (2006). Der eingebettete Filmkritiker. Revolver. Heft 14, 6/06.

Prümm, Karl (1990). Filmkritik als Medientransfer. Grundprobleme des Schreibens über Filme. In: Grob, Norbert/ Prümm, Karl (Hrsg.) (1990). Die Macht der Filmkritik. Positionen und Kontroversen. München: edition text + kritik.

Rauterberg, Hanno (2004). Die Feigheit der Kritiker ruiniert die Kunst. In: Lamprecht, Wolfgang (Hrsg.) (2012). Weißbuch Kulturjournalismus. Wien: Löcker.

Rebhandl, Bert (2006). Selbstbeschreibung. Revolver. Heft 14, 6/06.

Rosa, Hartmut (2009). Kritik der Zeitverhältnisse. Beschleunigung und Entfremdung als Schlüsselbegriffe der Sozialkritik. In: Jaeggi Rahel/Wesche, Tilo (Hrsg.) (2009). Was ist Kritik? Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Schalkowski, Edmund (2012). Seine Empfindungen mit Gründen unterstützen. Ein anregendes Wort Lessings zur Kunstkritik. In: Lamprecht, Wolfgang (Hrsg.) (2012). Weißbuch Kulturjournalismus. Wien: Löcker.

Schenk, Irmbert (1998). “Politische Linke“ versus “Ästhetische Linke“. Zum Richtungsstreit der Zeitschrift „Filmkritik“ in den 60er Jahren. In: Schenk, Irmbert (Hrsg.) (1998). Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven. Marburg: Schüren.

Schoeller, Bernd (Hrsg.) (1979). Hugo von Hofmannsthal. Reden und Aufsätze II 1914-1924. Frankfurt am Main: Fischer.

Seeblen, Georg (2006). Filmkritik. Revolver. Heft 14, 6/06.

Seeblen, Georg (2012). Aliens versus Monsters. Oder: Die intellektuelle Filmkritik und das Popcorn-Universum. In: Lamprecht, Wolfgang (Hrsg.) (2012). Weißbuch Kulturjournalismus. Wien: Löcker.

Seeblen, Georg/Sucher, Bernd C. (Hrsg.) (2013). Postkinematografie. Der Film im digitalen Zeitalter. Berlin: Bertz + Fischer.

Seeblen, Georg (2013a). Jenseits des Kinos, diesseits des Filmischen. Einleitung: In: Seeblen, Georg/Sucher, Bernd C. (Hrsg.) (2013). Postkinematografie. Der Film im digitalen Zeitalter. Berlin: Bertz + Fischer.

Seppmann, Werner (2000). Das Ende der Gesellschaftskritik? Die “Postmoderne“ als Realität und Ideologie. Köln: PapyRossa.

Steiner, Uwe (2000). Kritik. In: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut (Hrsg.). Benjamins Begriffe. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Suchsland, Rüdiger (2006). Kann ein Seismograph utopisch sein? Revolver. Heft 14, 6/06.

Thommen, Daniel (1996). Der Gesellschaftskritiker als Filmkritiker. In: Volk, Andreas (Hrsg.) (1996). Siegfried Kracauer. Zum Werk des Romanciers, Feuilletonisten, Architekten, Filmwissenschaftlers und Soziologen. Zürich: Seismo.

Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (1985). Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. VI. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Visarius, Karsten (1998). Die Allgegenwart des Filmischen. In: Schenk, Irmbert (Hrsg.) (1998). Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven. Marburg: Schüren.

Wilhelmi, Lukas (2013). Der Kampf um Kühlschrank und Katze. Ein Plädoyer für ein neues Kino, das sich seiner Vorzüge wieder bewusst wird. In: Seeßlen, Georg/Sucher, Bernd C. (Hrsg.) (2013). Postkinematografie. Der Film im digitalen Zeitalter. Berlin: Bertz + Fischer.

Witte, Karsten (Hrsg.) (1974). Kracauer, Siegfried. Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Wuss, Peter (1990). Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konzepte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms. Berlin: Henschel.

6.2. Lexika

Brockhaus Enzyklopädie (1990). in 24 Bd., 19. Aufl., Bd. 8, Kir-Lag. Mannheim: F.A. Brockhaus.

Brockhaus Enzyklopädie (1990). in 24 Bd., 19. Aufl., Bd. 12, Kir-Lag. Mannheim: F.A. Brockhaus.

Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. (2001). Bd.7. 3. Aufl. Mannheim: Dudenverlag.

7. Anhang

7.1. Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Fragestellung, ob Filmkritik immer auch Gesellschaftskritik ist beziehungsweise sein muss. Von Beginn der Filmkritik an wurden filmtheoretische und gesellschaftskritische Überlegungen in Zusammenhang gebracht, was anhand zahlreicher theoretischer Abhandlungen deutlich gemacht wird. Nach Klärung der Begrifflichkeiten werden Literatur- und Kunstkritik als Basis für die späteren Entwicklungen der Filmkritik vorgestellt. Unterschiedliche Definitionsansätze werden aufgezeigt, bevor die Anfänge der Filmkritik dargestellt und ihre Entwicklung, vor allem im deutschsprachigen Raum, beschrieben wird. Schwerpunkt der Arbeit bilden die theoretischen Schriften von FilmtheoretikerInnen wie PraktikerInnen aber auch LiteratInnen oder WissenschaftlerInnen in der Auseinandersetzung mit Filmkritik und Kino. Der Raum Kino, der mit zahlreichen Bedeutungen aufgeladen ist, taucht hierbei immer wieder als zentraler Aspekt bei der Betrachtung von Film auf. Der Bogen wird von den Anfängen der Filmkritik bis zu aktuellen filmtheoretischen Diskursen gespannt und historische Perspektiven mit gegenwärtigen Sichtweisen auf die Filmkritik in Beziehung gesetzt.

7.2. Lebenslauf

Persönliche Daten

Name Meixner Astrid, Bakk. phil.

geboren am 13.03.1986 in Wien

Staatsbürgerschaft Österreich

Ausbildung

seit Oktober 2009

Magisterstudium Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

Oktober 2006-September 2009

Bakkalaureatsstudium der Publizistik- und
Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien

seit Oktober 2004

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der
Universität Wien

15. Juni 2004

Reifeprüfung

1996 -2004

Joseph Haydn-Realgymnasium in Wien

1992 -1996

Volksschule in Wien

Berufliche Erfahrung

2011 – Mai 2013

Assistenz der Chefredaktion der Kulturzeitschrift k2-kultur in
centrope & Mitarbeit als freie Redakteurin

seit August 2010

Assistenz Medienbetreuung und Webmanagement bei Stalzer &
Partner GmbH

Oktober – Dezember 2009

Redaktion/Lektorat des heimfest.at Extrablatt

Mai 2009 – 2012

regelmäßige Mitarbeit an der Firmenzeitung für FuessAudioVision
& Wiener Fotoschule

August 2008

Praktikum in der Redaktion Kultur/Wissenschaft/Bildung der Austria
Presse Agentur (APA)

Juli 2007

Medienpraktikantin bei der Kinderuni Wien; Mitarbeit an der
Zeitung der Kinderuni Wien Die Kinderuni am Kongress

November 2006 – Dezember 2009

Mitarbeit als Redakteurin im Verein zur Unterstützung des europäischen Films (<http://www.filmnews.at>)

Oktober 2005

Moderation der primetime der 9. wienvideo&filmtage in Wien

August 2005

Mitglied des Auswahlkomitees der Filme für die 9. wienvideo&filmtage & Festivalprogrammierung