

So erklärt es sich auch, daß «La Chinoise» unter den neueren Filmen Godards derjenige ist, hinter dessen Materie der Autor am entschiedensten sich zurückziehen scheint — und zugleich derjenige, dessen Teile er peinlicher dem Arrangement unterwirft, als er es in anderen Filmen getan hat, etwa in «Deux ou trois choses», wo er seiner gefilmten Wirklichkeit und seinen Figuren so sehr mißtraut, daß er sie unablässig mit der eigenen Flüsterstimme dozierend, kommentierend, insinuerend bedrängt.

Tatsächlich ist die Erbarmungslosigkeit, mit der Godard das Handeln und Sprechen von Personen in überlangen Einstellungen der Kamera preisgibt, in «La Chinoise» am weitesten fortgeschritten, und einigermassen abstrus wirkt es, wenn Handke sich ausgerechnet von diesem Film inspiriert fühlt, den falschen Allgemeinplatz vom «verspielten», «individualistischen» Godard zu wiederholen. Aber natürlich ist es richtig, daß man die vorgefundene Realität nicht betrachten kann ohne den Hintergrund, vor den sie gestellt, ohne den Bildausschnitt, in den sie hineingesetzt ist: erst aus dem Arrangement der Personen mit ihrer Umgebung (Plakate, Farbflächen, Fotos, Schriftzeichen) konstituiert sich die hier gemeinte Realität. Handkes Assoziation einer Reportage, «fürs Farbfernsehen gemacht», ist so irrig nicht; nur bleibt unerfindlich, was daran «verspielte Methode» sein soll. In der Tat fristet die revolutionäre Elite ihr Dasein an der Peripherie einer Farbfernseh-Kultur; die von ihr entwickelte Monomanie der Abstraktion verhält sich kontrovers zu einer Welt, die in Werbespots, Schlagzeilen und Farblecksen sich äußert. Allerdings zeigt Godard auch, wie selbst in das Ghetto der reinen Analyse der mondäne Primitivismus der Pop- und Comic-Kultur, den die herrschende Ideologie als Revolutionsersatz anbietet, in Form von Symbolen und Abkürzungen eingedrungen ist: die rote Mao-Bibel, das Malcolm-X-Plakat, die Ummonterung von «Esso Extra» zu «Napalm Extra» markieren auf das genaueste die Grenze zwischen revolutionärem Bewußtsein und jener angepaßten Aufsässigkeit, die von den Boutiquen ausgestattet wird.

Ernst Wendt hat gründlich dargelegt, wie gegen die gewalttätige Sinnlichkeit solcher «Umwelt» revolutionäre Theorie und diskursive Methode sich zu behaupten haben. Godards Kamera notiert die Kontroverse scheinbar unparteilich; aber des Autors Verzweiflung über die Ausweglosigkeit der Lage ist offensichtlich. «La Chinoise» ist, in einem sehr vertrackten Sinn, ein Agitationsfilm — aber einer ohne Hoffnung: Produkt einer Zeit, in der Agitation, nicht anders als das Geschichtenerzählen, unmöglich geworden ist.

Klaus Kreimeier  
Film 3/68  
S. 32

## Kritische Kritik der Kritik

### Über Antonioni, Bunuel, Warhol und den italienischen Western

Das Thema hat die Redaktion selbst aufgeworfen: die Gefahr, daß die theoretische Diskussion mit der Entwicklung der Filmmacher nicht Schritt halte und «es an der Zeit sei, das Vokabular kritisch zu überprüfen». Doch die beschworene und leidige Situation steht schon längst an, denn die Filmkritik heute unterscheidet sich in nichts von der vor zehn Jahren. Heute wie damals bewegt sie sich fast ausschließlich auf der Ebene des etablierten Kunstfilms, ist neuen Tendenzen gegenüber unsicher, daher abwartend und hängt überlange am einmal Erarbeiteten.

Die aktuelle Filmszene liefert genügend Beispiele.

1) Was vor Jahren mit Bergman geschah, wiederholt sich heute mit Hitparaden wie Bunuel und Antonioni.

Am Beginn Ihres künstlerischen Niederganges stoßen sie auf internationale Popularität. Am Höhepunkt Ihrer Anerkennung geht die kritische Distanz ihnen gegenüber verloren.

Antonionis eklatantes Scheitern am Thema von «Blow up» macht seine Attitüden als Kunstkniffe durchschaubar, die verärgern. Seine stilisierten Konstruktionen zerbrechen, lassen ihr hohles Pathos erkennen. Nicht nur seinen Pop-Protagonisten sondern auch seine Kritiker legt Antonioni mit sinistrem Mordgeschehen und einem Tennisball metaphysisch aufs Kreuz. Der Sprung geht tief, seine bisherigen Filme seit «Il Grido» (1958) werden neu betrachtet werden müssen.

Die kritische Distanz, die bei Bergman mit «Das siebente Siegel» (1956) hätte eintreten können, wäre bei Bunuel spätestens mit «Belle de Jour» fällig gewesen. Die dilettantische Inszenierung dieses Films und seine metaphysische Doppelbödigkeit bewirkten nicht, daß Bunuels Filme seit «Suzana la perverse» (1950) neu gemessen worden wären, hinderten vielmehr auch nicht, daß dem Meister die Top-Plätze aller Hitparaden sicher blieben.

2) Wiewohl es erfreulich ist, daß die Filmkritik der Bundesrepublik mittlerweile die ästhetische Position der «Cahiers du Cinéma» Ende der 50er Jahre erreicht hat (Hawks, Losey, Ford, Lang gelten noch immer ausführliche Exegesen, wenn nicht überhaupt die von gestern übernommen werden), so ist dennoch der Abstand zwischen Kritik und gegenwärtiger Produktion ein Dezenium, welcher Abstand eben bewirken kann, daß «El Dorado» «der Western dieses Jahrzehnts» zu werden vermag. Das bedeutet, daß der Kritiker am neuen Western nur mehr die alten Werte entdecken wird, bzw. nur mehr Western alten Stils gelten läßt.

So ist es natürlich, daß der italienische Western als parasitäres Stiefkind des amerikanischen verstanden wird. Georg Alexander liefert Beispiele («Film» 12/67) für derartige Positionen, wenn er sagt: «Die Konvention garantiert Autonomie selbst gegenüber der Wirklichkeit des historischen Abschnitts». Indem er den Western als abgeschlossenes und historisch klassifiziertes Genre, d. h. als pure Konvention definiert, übersieht er die Entwicklung des Genres, die sich in den letzten Jahren nicht mehr in Amerika sondern in Italien vollzogen hat.

Wohl ist der Western als Genre zeitlos, dennoch ist er jeweils der Gegenwart applizierbar. Der italienische Western reflektiert daher auf vollendete Weise die Zustände der gegenwärtigen italienischen Gesellschaft. Nicht «El Dorado», dieses dürre entleerte Alterswerk, sondern «Töte Django» ist der Western der letzten Jahre.

3) Wenn selbst im Bereich des Industriellen Spielfilms die Kritiker zeitgenössische Tendenzen nicht bewältigen, versagen sie zumeist bei Filmen erst recht, die den fixierten Rahmen verlassen: Off-Kino, Experimentalfilm, Underground. Die Ratlosigkeit nimmt hier Formen der Hilflosigkeit an, denn es fehlen hier noch etablierte Wertmaßstäbe. So kommt es, daß Markopoulos und Brakhage ungeschoren davonkommen, während Warhols «Harlot» als «eher ein gut geglückter filmischer Ulk» (Ulrich Gregor in Filmkritik 12/67) abgetan wird.

Während in den bildenden Künsten die neuesten Kunstrichtungen in der kritischen Auseinandersetzung den Ton angeben, wird im Film das Neueste mit den Werten des Alten gemessen, statt umgekehrt. Neue Filme werden mit der einfach zu vollziehenden Handlung der Etikettierung abgetan, anstatt daß eine analytische Auseinandersetzung nicht nur dem Film sondern auch der Filmkritik neue Impulse gäbe. Kraß verdeutlicht dies das Beispiel Warhols, dessen bedeutende Rolle in der bildenden Kunst von den Kritikern beispiellos gewürdigt wird, während ihn die etablierte

Filmkritik mit dem Etikett des «New American Cinema» versieht und damit abtut. Dabei ist es selbstverständlich, daß nach Warhol Antonioni nicht mehr den selben Rang einnehmen kann, daß Warhol mindestens ebenso wichtig ist wie beispielsweise Losey oder Hitchcock, daß Hollywood durch das «New American Cinema» nicht mehr gleich beurteilt werden kann, daß das Off-Kino auch für das Kino neue Kriterien setzt.

Hans Scheufl Peter Weibel

Otto Preminger

## Morgen ist ein neuer Tag Kino der Emotionen

(Erste Besprechung in Heft 12/67 von Barbe Funk).

Die Filme von Otto Preminger stoßen bei uns weitgehend auf Widerstände. Von «Exodus» über «Sturm über Washington» und «Der Kardinal» bis zu «Morgen ist ein neuer Tag» hat sich bei der Kritik folgendes Beurteilungsschema eingespielt: 1. man reduziert die Filme auf das, was landläufig sehr unpräzise «Inhalt» heißt; 2. man tut so, als würde dieser Inhalt allein durch Worte vermittelt, und läßt die Bilder außer acht, versucht sie weder zu verbalisieren noch ihre Bedeutungen zu ergründen; 3. diesen so aus dem Film herausdestillierten Extrakt, den man für den ganzen Film ausgibt, vergleicht man dann mit der historischen Realität und stellt fest, daß Preminger die Realität simplifiziert, die Gegensätze verharmlost und auf eine oberflächliche Versöhnung umbiegt, um niemand zu nahe zu treten; 4. daraus zieht man die Schlußfolgerung, die Filme Premingers seien oberflächlich, trivial, verfälschend und gefährlich.

Ja, so einfach ist Filmkritik, und flugs ist die Feststellung zur Hand, Preminger sei ein simpler, unbedarfter Mann — die gängige Vorstellung über einen Hollywood-Regisseur.

Nun muß sich unter einer Gruppe von Filmkritikern vor einiger Zeit ein Betriebsunfall zugetragen haben: Howard Hawks wurde plötzlich «entdeckt» — (wurden die jahrelangen Einflüsterungen aus Paris zu übermächtig?). Was nur mögen diese Entdecker angesichts von «Sergeant York» sagen? Dieser große Film von Hawks, gemessen mit den Kriterien, mit denen man Preminger-Filme mißt, müßte zum übelsten und penetrantesten Machwerk werden. Und wenn man erst diese Kriterien, die das Zerrbild einer Filmkritik ergeben, an die Film von Dowshenko und Eisenstein anlegen würde...

Nun ist die amerikanische Art Filme zu machen, eine und die europäische eine andere (akzeptiert man die pauschalen geografischen Einordnungen einmal als Hilfskonstruktionen). Godard und Hawks sind zwei Möglichkeiten des Films — Antonioni und Preminger zwei andere. Einer dieser Selten absolut zu setzen, hieße den Reichtum des Kinos mißachten. Premingers Filme lassen sich nicht auf ihre Fabeln reduzieren. Diese zeigen indertat gesellschaftliche und politische Vorgänge in einer vereinfachenden Weise, indem Preminger sie auf einige Grundkonstellationen zurückführt, ohne dabei jedoch die Gegensätze zu entschärfen und die Situationen zu verfälschen. Am deutlichsten wird das in «Fluß ohne Wiederkehr», wo er das Geschehen auf wenige Fakten und Metaphern beschränkt: der Mann, die Frau, das Kind, der Fluß (des Lebens), die Liebe, die Urbarmachung des Landes, das Geld. Auch in «Morgen ist ein neuer Tag» findet sich diese Reduzierung auf Grundpositionen, ohne daß hierdurch die Situation in den Südstaaten von 1946 verfälscht wird.

Nun liegt die Qualität des Films nicht in seiner Fabel begründet. Preminger arbeitet vorzüglich mit der Ka-