

Traditionslinien und Geschichte der Medienkritik

Joan Kristin Bleicher

Im aktuellen Ensemble der Kulturkritik gewinnt die Fernsehkritik an Bedeutung gegenüber der etablierten Literatur-, Theater- und Filmkritik. Diese Entwicklung reagiert auf die wachsende Bedeutung der Massenmedien innerhalb des Kultursystems. Parallel zur bisherigen historischen Entwicklung der Massenmedien stieg der Einfluss von Medienästhetik und -angeboten auf etablierte kulturelle Ausdrucksformen, wie etwa Literatur und Theater (vgl. hierzu auch Hörisch 1999). Die bisherige Kulturgeschichte wurde von einer kritischen Beobachtung ihrer jeweiligen Entwicklungen und Angebote begleitet. In den unterschiedlichen Traditionslinien der Kulturkritik wechselten das Selbstverständnis der Kritiker, ihre Wertungskriterien und Zielsetzungen der Beschäftigung mit den Produkten. Doch es lassen sich auch Kontinuitäten erkennen. Die anlassbezogene Beschreibung aktueller Angebotsinnovationen wie etwa Neuerscheinungen von Romanen ging einher mit einer Beurteilung der Qualität von Form und Inhalt. Qualitätskriterien wie thematische und formale Innovation und die Vielschichtigkeit von Bedeutungen sind bis heute in allen Bereichen der Kulturkritik erhalten.

Mit dem Entstehen der elektronisch verbreiteten Massenmedien setzte sich diese Form der kritischen Begleitung auch bei den Medienangeboten fort. Medien werden in der publizistischen Kritik ähnlich behandelt wie die bisherigen kulturellen Angebote Literatur oder Theater vergleichbar behandelt. Die Bezeichnung Medienkultur verweist auf diese mittlerweile entstandene enge Wechselwirkung von Kultur- und Medienangeboten und ihre Funktionen, etwa für die Selbstbeobachtung und Selbstreflexion von Gesellschaften (vgl. Kellner 1995). Die Fernsehkritik nutzt Beschreibungsmodelle und Wertungskonzepte, die in der bisherigen Traditionslinie der Kunst-, Literatur-, Theater- und Filmkritik entwickelt wurden. Der folgende Untersuchungsteil stellt verschiedene Einflüsse aus diesen Traditionslinien der Kulturkritik auf die Fernsehkritik vor. Beispielsweise finden sich im Bereich der Kunstkritik grundlegende Möglichkeiten der Beurteilung und Beschreibung für die visuelle Vermittlungsebene von Film und Fernsehen. Die folgende Beschreibung unterschiedlicher exemplarischer Modelle des Selbstverständnisses von Kritikern, Wertungskriterien und Formen der kritischen Auseinandersetzung aus verschiedenen Traditionslinien der Kulturkritik soll diese Einflüsse auf die aktuelle Medienkritik verdeutlichen.

Zur historischen Entwicklung des Selbstverständnisses und der Wertungskriterien von Kritik

Die Wertungskriterien von Kritiken stehen im engen Zusammenhang mit dem Selbstverständnis der Kritik, das sich in unterschiedlichen Konzepten formaler und inhaltlicher Idealvorstellungen manifestiert. Im Verlauf der Kulturgeschichte entwickelten die Kritiker unterschiedliche Idealvorstellungen von ihrem Gegenstand, die in engem Zusammenhang mit unterschiedlichen Wirkungsinteressen stehen. So kam die Bewertung von Kunstwerken den historisch jeweils unterschiedlichen Orientierungsinteressen des kulturellen Systems entgegen. Die humanistische Kritik des 16. Jahrhunderts konzentrierte sich zunächst noch auf ein sehr begrenztes Themenspektrum und befasste sich beispielsweise mit der Frage nach der Echtheit von Texten. Damit wurde auch die Frage nach der Urheberschaft des Produkts gestellt. Erst die klare Identifizierung eines Autors ermöglichte die spätere Adressierung der Kritik an die für die Produktion Verantwortlichen.

1580 setzte sich Scaliger mit dem Gesetzmäßigen der Kunst auseinander und entwarf sein eigenes Modell einer Kritik als Poetik. Seine klar definierten formalen Ordnungsmuster bildeten die Grundlage der Zuordnung und Bewertung der künstlerischen Produktion. Es entstand ein normatives Idealmodell der formalen und inhaltlichen Gestaltung von Kunst für die Beurteilung des einzelnen Kunstwerkes (Scaliger 1994). Auch für den Bereich der Theaterkritik entstanden im 16. Jahrhundert Idealmodelle des Dramas, an denen aktuelle Produktionen gemessen wurden. Dieses Verfahren kennzeichnet bis heute die Sendungskritik des Fernsehens.

Im 17. Jahrhundert umfasste die Literaturkritik neben den Buchbesprechungen auch das gesamte System literarischer Theoriebildung. Kritiker setzten sich mit allgemeinen Funktionen und Erscheinungsformen der Literatur auseinander und stellten Bezüge der aktuellen Inhalte von Texten zu Texten der Literaturgeschichte her. Diese Wechselwirkung zwischen aktuellem gesellschaftlichen Kontext und der medieninternen Bedeutung findet sich auch in gegenwärtigen Formen der Fernsehkritik.

Kritik wurde im 17. Jahrhundert ebenfalls als ein Verfahren der Aneignung von Kunst angesehen, in dessen Zentrum die Thematisierung des Wahrnehmungs- und Wirkungsprozesses stand. Dieser Themenschwerpunkt der Verknüpfung von Beschreibungen des Sendungsinhalts, der formalen Vermittlung und der Wirkung findet sich auch in den untersuchten Kritiken zu Unterhaltungssendungen und publizistischen Formaten (vgl. d. Verf., Kap. 6 in diesem Band).

Eine weitere Traditionslinie der Kulturkritik ist die Bewertung von Qualität. Herbert Jherings beschrieb diese Wertung im engen Zusammenhang mit der Thematisierung von Wahrnehmungsprozessen:

„Kritik ist der innere Zwang, sich mit dem Gesetzmäßigen einer Kunst auseinander zu setzen. Kritik ist Erlebnis des Kunstwerks nach seinen Elementen und deshalb die automatische Bestätigung der produktiven, die automatische Zurückweisung der unproduktiven Elemente“ (Jhering 1923). René Welleks New Criticism Modell widmet sich ausschließlich der detaillierten Analyse des literarischen Textes selbst und lehnt dabei die Berücksichtigung biographischer und sozialer Kontexte ab. In dieser Sichtweise bleibt die kritische Beschäftigung mit dem Gegenstand frei von der Einbindung in allgemeine Zusammenhänge (Wellek, Austin 1995). Dieses Beurteilungsmodell findet sich in vielen Sendungskritiken der überregionalen Tageszeitungen wieder, die sich auf Darstellungsprinzipien und die Themenbehandlung beschränken, jedoch allgemeine zeithistorische Kontexte aussparen. Medienangebote werden als Kulturprodukte beurteilt.

1.1 Historische Entwicklung des Modells der Kritik als Orientierungsangebot

Zeit- und kulturhistorische Kontexte lösten Veränderungen der Kritik und ihrer Funktionen aus. Im 18. Jahrhundert verbreiterte sich das Angebot an Kunstprodukten in allen Kulturbereichen. Es war neben dem bisher als Auftraggeber dominierenden Adel ein eigenes bürgerliches Publikum entstanden, das immer größer wurde und neben der Nachfrage nach Kunst auch die Produktion steigerte. Mit dem Überangebot im Bereich der Kunst wuchs auch das Interesse an Orientierung durch die kritische Bewertung des Angebotenen. Kritik hielt „zu ihrem Objekt analytische Distanz, bevorzugt die klare transparente Beweisführung und gelangt zu einem abgeschlossenen und endgültigen Urteil“ (Prümm 1990, 20). Der Kritiker etablierte sich als Kunstrichter. Heinz B. Heller beschreibt den Typus des Kunstrichters im 18. Jahrhundert wie folgt:

„Allein durch die Autorität besonderer Sachkenntnisse ausgewiesen, ohne jedoch prinzipiell etwas anderes zu sein als ein Privatmann unter allen übrigen zum Publikum versammelten Privatleuten, verstand er seine Rolle – so Habermas – als 'Mandatar des Publikums und als dessen Pädagoge zugleich': als Anwalt des Publikums gegenüber den Kunstproduzenten ebenso wie als Erzieher des Publikums, wenn er als Experte gegen Dogma, Mode und schlechten Geschmack der schlecht Unterrichteten argumentierte.“ (Heller 1993, 12)

Es entstand die doppelte Adressierung der Kritik, die sich einerseits an die Produzenten der Kunst und andererseits an die Rezipienten der Kunst richtete.

1.2 *Zum Modell der Personalunion aus Autor und Kritiker*

Eine Aufwertung zu einer zentralen Instanz innerhalb der künstlerischen Produktion erfuhr die Kritik im Zeitalter der Romantik. Das heute bei den Lesern und in vielen Rezensionen weit verbreitete Verständnis vom Kritiker als Ratgeber und Lenker der künstlerischen Produktion, aber auch das in einigen Texten erkennbare Selbstverständnis des Fernsehkritikers als Ratgeber der Fernsehfilmproduktion hat hier ein historisches Vorbild. Diese Rolle der Kritiker entsprach in der Epoche der Romantik den Ängsten vor einer Entpoetisierung und Profanisierung des Lebens. Autoren fungierten in Personalunion auch als Kunstrichter, die zwischen Kunst und Unkunst unterschieden und auf diese Weise zum Erhalt der Kultur beitrugen. Ihr Ziel war die Steigerung der Qualität von Kunst. In der Kritik waren Maßstäbe enthalten, die die Bewertung der Literatur bestimmten. Gleichzeitig verstand Friedrich Schlegel die Kritik als eigene Kunstform. Wenn Kritik etwas von Kunst wahrnehmen will, müsse sie selbst Kunst sein. Kritik sei Kenntnis und Selbsterkenntnis des Kunstwerkes und gehöre so selbst der Kunst an.

Schlegels Kritik zu Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ gilt aus heutiger Sicht als exemplarisch für die besondere Ausrichtung der romantischen Literaturkritik. Die Rezension verbindet die direkte Auseinandersetzung mit Goethes Roman mit allgemeinen Reflexionen über die Ästhetik und mögliche Funktion von Literatur. Die Kritik des einzelnen Textes wird in den Kontext allgemeiner ästhetischer und wirkungstheoretischer Fragestellungen eingebunden. Eine vergleichbare Kontextbildung findet sich auch in Sendungskritiken zu Fernsehfilmen. Neben Friedrich Schlegel verbanden auch die Vertreter der mit der Romantik konkurrierenden Klassik, Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller, die Autoren- und Kritikertätigkeit. Mit dieser Form der Personalunion aus Produzent und Kritiker entstand die Vorstellung, der Kritiker müsse selbst produziert haben, um das jeweilige Produkt angemessen beurteilen zu können.

1.3 *Die Integration der Kritik in den Journalismus*

Nach der von Romantik und Klassik praktizierten Personalunion aus Autoren und Kritikern wurde im literarischen System des Vormärz die Kritik aus dem Bereich interner kultureller Konzeptionen und Debatten ausgegliedert und in die Publizistik integriert. Die Wertung verließ das interne System der Kultur mit dem Ziel der Qualitätssteigerung der künstlerischen Produktion und richtete sich noch deutlicher als bislang an ein allgemeines Publikum, das nicht unbedingt zu den Konsumenten von Kultur zählte,

sondern vielmehr erst zur Nutzung von Kunst motiviert werden musste.

Die Integration der Kulturkritik in die journalistische Publizistik bestimmt noch heute das Angebotspektrum der Literaturkritik.

- Kurzkritiken als Form der Verlagswerbung finden sich in Wochenendbeilagen von Tageszeitungen (kurze Hinweise auf das Genre, kurze Zusammenfassung des Plots) und in Buchzeitungen des Verlegerverbandes ebenso wie
- die ausführliche kritische Auseinandersetzung in überregionalen Tageszeitungen (Porträt des Autors und seiner schriftstellerischen Intentionen, Einordnung des Buches in das bisherige Werk des Autors, Vergleich des Buches mit formal oder inhaltlich gleichartigen Texten, Textstruktur/Handlungsaufbau und seine Probleme, Glaubwürdigkeit der Figurengestaltung, Innovation oder Stereotyp der Sprachverwendung übergeordnete Bedeutungsebene).

Im Überangebot an literarischen Neuerscheinungen kam es seit den siebziger Jahren des letzten Jahrtausends zu einer Renaissance des kulturhistorischen Modells des Kunstrichters, der zwischen Kunst und Trivialität unterscheidet. Mit den Literaturkritikern Marcel Reich-Ranicki und Joachim Kaiser erlebte seit den siebziger Jahren die aus dem 18. Jahrhundert bekannte Funktion des Kritikers als Kunstrichter eine Renaissance. Der Kritiker versteht sich nicht nur als Erzieher des Publikumsgeschmacks, sondern vor allem als Erzieher des Autors. Reich-Ranicki bemerkte zu seinem Verständnis der allgemeinen Aufgabe des Kritikers: „Der Kritiker soll sichten und ordnen, klären und werten, polemisieren und postulieren. (...) Zwei Ziele schweben ihm vor: bessere Bücher und bessere Leser. Mithin ist der Kritiker immer (...) Moralist und Erzieher.“ (FAZ 1976) Seine für ihn charakteristische Polemik nutzte Reich-Ranicki, um Standpunkte deutlich zu machen, eine Schreibhaltung die auch andere Kritiker verwendeten, um den Lesern die Orientierung zu erleichtern. Reich-Ranicki integrierte seine spezifische Form der Polemik im „Literarischen Quartett“ (ZDF) auch wirkungsvoll in das Talkformat des Fernsehens. Im Bereich der Sendungskritik wird dieses Verfahren der Polemik gegen die für Programmtrends Verantwortlichen vorzugsweise mit humoristischen Stilmitteln eingesetzt. Beispielsweise wenden sich Kritiker gegen das neue Format der Gerichtssendungen, indem sie Anklageschriften gegen die verantwortlichen Produzenten publizieren.

2. Die Geschichte der Filmkritik und ihr Einfluss auf die Fernsehkritik

Auch die Filmkritik steht wie die bisher untersuchten Formen der Kulturkritik im Spannungsfeld von internem Diskurs und der massenmedialen Verbreitung. In der Geschichte von Literatur- und Theaterkritik hatten sich Vermittlungskonventionen etabliert, die auch die Filmkritik beeinflussten. So zitierten Literaturkritiker Äußerungen der Autoren zu besonderen Schwierigkeiten im Produktionsprozess eines literarischen Werkes, Filmkritiker hingegen thematisieren die Probleme des Regisseurs im Verlauf der Filmproduktion. Literaturkritiken kombinieren Porträts von Autoren und Regisseuren mit Ausführungen zu grundlegenden formalen und inhaltlichen Charakteristika des jeweils rezensierten Werkes. Thematisiert werden auch allgemeine Entwicklungen im Kulturbereich für die das jeweilige Buch oder der jeweilige Film symptomatisch zu sein scheinen.

In Deutschland entstand die Filmkritik mit der Etablierung des neuen Mediums in festen Präsentationsorten. Damit begann sich der Film als neuer Kulturfaktor zu etablieren, nachdem er vorher auf Jahrmärkten als Form visueller Unterhaltung präsentiert wurde.

1912 veranstaltete die „Erste Internationale Film-Zeitung“ eine Tagung zum Thema „Soll das Filmdrama kritisiert werden?“. Auf dieser Tagung zeichneten sich zwei Publika als Adressaten der Filmkritik ab. Vor allem die am neuen Medium interessierten Schriftsteller wiesen auf Basis ihrer Erfahrungen mit der bisherigen Entwicklung der Literaturkritik auf die Bedeutung der Filmkritik für die künstlerische Entwicklung des Films hin. Sie versuchten mit ihrer Kritik das Expertenpublikum der Filmregisseure und Produzenten zu erreichen. Alfred Mann entwickelte eine Gegenposition, die sich an den Kinobesuchern orientierte. Mann betonte die Funktion, Zuschauer zu einem guten künstlerischen Geschmack zu erziehen. Der Kritiker war aus seiner Sicht gleichzeitig Stellvertreter und Erzieher des Publikums (vgl. Heller 1993). Beide Modelle der Publikumsadressierung finden sich in der aktuellen Fernsehkritik wieder.

Das Überangebot an Filmeinführungen – zeitweilig ca. 500 Premieren von Kurzfilmen pro Woche – erschwerte die Arbeit der Kritiker. Sie stöhnten über die „Kunst der lebenden, singenden, tanzenden, mordenden und wettrennenden Photographie“ (Melcher 1909). Noch heute erscheinen die Fernsehkritiker von der Flut von Sendungsstarts überfordert. Wie zur Zeit der Kunstkritik des 18. Jahrhunderts ging mit der Ausweitung der Angebote ein steigendes Orientierungsbedürfnis einher. Ein Indiz hierfür ist die Zunahme eigener Filmzeitschriften. Bis 1925 entstanden ca. 80 Publikumsblätter für Filminteressierte (siehe dazu Heller 1993, 16). Gleichzeitig etablierte sich die Filmkritik als Ratgeber der Kinobesucher.

Kritiken erzielten Aufmerksamkeit für einzelne Sendungsangebote.

Bereits 1913 entwickelte ein Kritiker folgenden Themenkatalog, den er seinen Kollegen zur Beachtung empfahl:

- „1. Zu welcher Art gehört es (= das Filmdrama), d. h. wo liegt sein Hauptwerk (in der Darstellung von Seelenvorgängen, der Wiederbelebung kulturgeschichtlicher Äußerlichkeiten, der Darstellung von Arbeitsverhältnissen, der Verwertung schöner Naturhintergründe, der Erzeugung von Stimmungen, Spiel mit Handlungen, Trick-, Zauber-, Märchenfilm [ursprüngliche Erzählformen; d. Verf.], Tanzdichtung, Humor)?
2. Wie ist das Bild aufnahmetechnisch? a) die Arbeit des 'Operators'? b) die Arbeit des Szenarieregisseurs (Malerische Wirkung, Ausgleich technischer Mängel usw.)? c) die Arbeit des Menschenregisseurs (die allgemeinen Bewegungen besonders der Statisten, Massenverwendung, Begründung) usw.?
3. Wie ist die Arbeit des 'Dichters' (Aufbau, Gehalt, Dramatik, Stilgefühl, Ursachenverkettung, Begründung) usw.?
4. Wie ist das Spiel (besonders der Einzelschauspieler, als kinomimische Kunst betrachtet)?
5. Wie steht's mit der geschichtlichen usw. 'Echtheit' a) äußerliche b) innerliche?
6. Sittlich-erzieherische Gesichtspunkte?
7. Humor (d. h. nicht nur die Verwendung von Komik im engeren Sinne, sondern 'Saft' (Humor) überhaupt, der gleichsam alles mit Lebensfülle und Vielheit durchdringt und das Gefühl der Lebenswahrscheinlichkeit und des Behagens erweckt?)“ (LYNX 1913/14, 81)

Dieser Themenkatalog legte die Beobachtungsperspektiven auf den Film fest. Vergleichbare Themen finden sich in Fernsehkritiken wieder.

Die Schriftsteller sahen im Film eine neue Form des Erzählens, zu deren künstlerischer Weiterentwicklung sie mit ihrer Diskussion beitragen wollten. Kurt Pinthus beschrieb sein Sehvergnügen an der Vielfalt der bewegten Bilder und bemühte wiederholt literaturgeschichtliche Vergleiche bei der Einordnung und Bewertung von Filmen (vgl. Heller 1993). Herbert Jhering kritisierte diese Übernahme literaturspezifischer Maßstäbe für die Beurteilung von Filmen. Aus seiner Sicht lassen sich die Kriterien von Texten nicht auf die Bewertung audiovisueller Produkte übertragen. Die Kritik sollte sich vielmehr den Erfordernissen des Bilds unterordnen, „sie geht vom Gebot der Photographie, von den plastischen Möglichkeiten des Schauspielers aus und löst von den technischen Gesetzen her die tendenziösen und kulturellen Fragen des Films“ (Jhering 1919, 22). Jhering fordert eine Bewertung aller filmischen Darstellungsformen wie Kameraführung und schauspielerische Darstellung als Grundlage der Auseinandersetzung mit den auf gesellschaftliche oder kulturelle Fragestellungen bezogenen Inhalten des Films. Diese Kombination der Bewertung von Darstellungsformen und Themenstellung findet sich sowohl im Bereich der Sendungskritiken zu Fernsehfilmen als auch zu Dokumentationen wieder. So wird beispielsweise anhand der Darstellungsformen in Dokumentationen die Möglichkeit diskutiert, Katastrophen im Fernsehen adäquat zu vermitteln (vgl. Kap. 6).

Die Filmkritik löste sich bald von der bloßen Beschäftigung mit formalen Vermittlungskonventionen. 1920 betonte Carlo von Mierendorff in „Hätte ich das Kino!“ das besondere politische Potenzial des Films: „Aus dem Kino werde eine gewaltige Waffe der Idee. (...) Wer das Kino hat, wird die Welt ausheben“ (zitiert nach Heller 1993, 14). Filmkritiker thematisierten die Produktionszusammenhänge und setzten sich kritisch mit den ersten Konzernbildungen in der Filmindustrie auseinander (UFA). Diese Form der Filmkritik, die ferner Produktionsbedingungen thematisiert, erlebt in den sechziger Jahren und siebziger Jahren ihre Renaissance nicht nur in der Beschäftigung mit dem Film, sondern auch mit dem Fernsehen.

Filmkritiker der zwanziger Jahre waren vom Kunstcharakter des neuen Mediums überzeugt und sahen sich selbst als kritische, aber die Entwicklung des neuen Mediums unterstützende Wegbegleiter. Es stellte sich

„die Frage nach einer angemessenen filmspezifischen Metasprache der Filmkritik: Mit den jeweils imaginierten Potenzialen einer noch ‚werdenden Kunst‘ vor Augen sah sich die Kritik einer Filmpraxis gegenüber, deren ästhetische Eigengesetzlichkeiten als einer autonomen Kunst theoretisch und begrifflich noch zu entwickeln waren. Diese Problemlage, charakteristisch vor allem für die erste Hälfte der zwanziger Jahre, erklärt den vorherrschenden Topos des ‚noch nicht Erreichten‘. Dies erklärt die häufige Gedankenfigur des ‚Anders-als‘ (zumeist in Form des ‚Anders-als-das-Theater‘); dies erklärt aber auch den Widerspruch, der sich oft zwischen abstrakter theoretischer Einsicht und eigener praktischer Urteilsfindung auftrat.“ (Heller 1993, 17)

Bèla Balázs verfolgte das Ziel einer sachverständigen ästhetischen Kritik, die sich allein auf den Film als Kunstwerk richte. Insiderkenntnisse über Produktionshintergründe gehörten aus seiner Sicht nicht in die Kritik (vgl. Heller 1993, 18). Rudolf Arnheim wollte jedem Werk einen Platz im Kunstganzen zuweisen. „Der Filmkritiker sieht die Filmproduktion der ganzen Welt als einheitliche Arbeit, in der jedes einzelne Werk seinen Platz hat“ (Arnheim 1977, 171). Arnheim kritisiert die weitgehende Handlungsorientierung der Filmkritiken in den zwanziger Jahren: „Die Handlung, eine etwaige Tendenz, wird gelobt, getadelt, langweilig oder unterhaltsam, verhetzend oder verdienstlich genannt; ein paar Worte der Zensur für die Darsteller, für den Operateur, eine Verlegenheitsfloskel für den Regisseur – Schluß“ (ebd., 303).

Mit dem wachsenden Einfluss US-amerikanischer Filme wuchs das Bewusstsein für ökonomische Zusammenhänge, aber auch das ideologische Potenzial der filmischen Vermittlung. Richard Lewinsohn begleitet unter dem Pseudonym Morus kritisch den Übergang des mächtigen Hugenberg-Konzerns in einen NS-Einheitskonzern. Mit Frank Aschau, Frank Warschauer aber auch Kurt Tucholsky, Hans Siemsen und Axel Eggebrecht befassten sich in den zwanziger Jahren eine ganze Reihe von Kritikern mit der ideologiebildenden Funktion des Films. Siegfried Kracauer verband

Film- mit Gesellschaftskritik in einer aus der Sicht heutiger Medienwissenschaftler (vgl. Kessler, Levin 1990) nahezu idealtypischen Weise. Er sah den Film als Chiffre gesellschaftlicher Tendenzen. Bis heute hat sich diese Sichtweise der Medienangebote als Chiffren gesellschaftlicher Entwicklungen erhalten.

Im Dritten Reich war Kunstkritik zunächst Sache staatlicher Organe und schließlich ganz verboten. An ihre Stelle trat eine unterstützende Würdigung der jeweiligen Produkte.

2.1 Kontextbildung der Filmkritik

Nach 1945 betonten Kritiker wie Wolfdietrich Schnurre, Hans Helmut Kirst und Gunter Groll angesichts der in den letzten Jahren deutlich gewordenen Gefährdungen des politischen Missbrauchs die moralische Verantwortung der Filmkritiker. Nun gerieten der Bereich der Filmwirkung und damit auch die soziologischen Kontexte in das Zentrum des Interesses.

Viele Filmkritiker der fünfziger Jahre berücksichtigen bei ihrer Wertung auch medienethische Positionen. Gunter Groll befasste sich mit der Darstellung von Werten in den Filmen und verband diese Form der Kritik mit für seine Texte charakteristischen pointierten Beschreibungen (vgl. Heller 1993). Die Beschäftigung mit den Werten von Sendungen ist noch heute ein Kernbereich der Fernsehkritik.

Hans Helmut Prinzler diagnostiziert auf Basis der identifizierbaren Schreibweise etwa von Gunter Groll für die fünfziger Jahre eine zunehmende Individualisierung des kritischen Zugriffs und sieht rückblickend als Leitlinie der damaligen Filmkritik: „Das Bestehen auf einer eigenen Meinung, die nicht objektivierbar sein muß, zieht sich durch alle Selbstreflexionen und veröffentlichten Debatten der Filmkritik der fünfziger Jahre.“ (Prinzler 1990)

Das Meinungsspektrum differenziert sich in den sechziger Jahren weiter aus, da neue Publikationsmöglichkeiten entstanden. Aus der Filmclubbewegung gingen in den sechziger Jahren eigene Filmzeitschriften wie die Verbandszeitschrift „filmforum“, die eher politisch linksorientierte Zeitung „film 56“¹ und ihre Nachfolgerin „Filmkritik“ hervor. Die Kritiken dieser Zeitschrift folgen aus der Perspektive der Redaktion einer programmatischen Zielrichtung, die bereits im ersten Heft des Jahres 1957 formuliert wurde:

„Filmkritik sollte versuchen, den Blick des ansprechbaren Kinogängers zu schärfen – im Künstlerischen: für ästhetische Strukturen und Bauformen, in denen allein (und nicht im ‚wahren Gefühl‘) das Genie des Künstlers sich kundgibt; im Gesellschaftlichen: für

1 Die Zeitung musste nach dem Weggang des Publizistikprofessors Walter Hagemann in die DDR eingestellt werden.

soziale und politische Leitbilder, in denen, bewußt oder unbewußt, der Geist der Zeit sich ausspricht und sich selbst bestätigt. Die Kritik sollte die gesellschaftlichen Mechanismen im Zustandekommen und in der Wirkung von Filmen durchleuchten, die möglichen positiven Fälle, in denen Filme zur sozialen Selbsterkenntnis beitragen, feststellen, und die negativen, in denen politische Beschränktheit gefördert und verewigt wird, denunzieren.“ (Lenssen 1990, 69)

Als Utopie galt die wechselseitige Veränderung von Filmen und Zuschauern als Folge der Kritik. In dieser Utopie kehrt das Ideal der Literaturkritik wieder, sowohl zur Verbesserung der Textproduktion als auch zur ästhetischen Erziehung der Leser beizutragen. Es zeigt sich, dass die Adressierung eines doppelten Publikums zu den Kontinuitäten im Bereich der Kulturkritik gehört, die sich ebenfalls im Bereich der Fernsehkritik wiederfindet.

2.2 *Die Politisierung der Filmkritik in den sechziger Jahren*

Die für die späten fünfziger und die sechziger Jahre einflussreichen Kritiker Enno Patalas, Theodor Kotulla, Ulrich Gregor, aber auch Heinz Ungureit lösten sich zunehmend von der bisherigen Dominanz der ästhetischen und moralischen Wertung. Sie wollten den Film von seiner bisherigen Bindung an das politische Bewusstsein kleinbürgerlicher Massen befreien. In den sechziger Jahren befassten sich ihre Rezensionen in der Filmkritik aus ideologiekritischer Perspektive mit dem Verhältnis von Anspruch und Wirklichkeit. Die filmische Repräsentation wurde kritisch mit den dargestellten Wirklichkeitsausschnitten verglichen.

Seit den sechziger Jahren existierten verschiedene Auffassungen des kritischen Zugriffs nebeneinander. Zunehmend begann dabei auch die sich neu an den Hochschulen etablierende Filmwissenschaft an Einfluss zu gewinnen. Der Filmsoziologe I. C. Jarvie versuchte durch die Rückbindung der Filmkritik an die kritische Tradition der Wissenschaft eine Objektivierung zu erreichen. Zur Vorgehensweise dieser Rückbindung schreibt Jarvie:

„Auch in der Filmkritik sollte man vorgehen wie in der Wissenschaft – zur Lösung bestimmte Theorien aufstellen, sie diskutieren und möglicherweise sogar widerlegen. Man sollte Interpretationen und Werturteile unterbreiten, sie mit Argumenten kräftigen, dann auf Kritik und Gegenargumente hören und sich bemühen, daraus zu lernen.“ (Jarvie 1974, 186)

Der Filmkritiker Herbert Linder versuchte schließlich, diese unterschiedlichen Auffassungen miteinander zu verknüpfen und begriff Filme, Kritik und Wissenschaft als verschiedene Aggregatzustände derselben Sache. Doch sein Fazit „Ein Film ist ein Pflug, mit dem ich mich umgrabe, die Kritik ist das Protokoll dieser Begegnung“ (zitiert nach Lenssen 1990, 75) nahm spätere Formen der subjektiven Filmkritik aus den

achtziger Jahren vorweg.

Frieda Grafe verfolgte andere Intentionen, indem sie nach spezifisch filmischen Verfahren der Filmkritik suchte. Sie stellte die filmtheoretische Frage, welche Sprache für die Kritik geeignet ist, und befasste sich in vielen Kritiken implizit mit dem grundsätzlichen Übersetzungsproblem von der visuellen Vermittlung des Films zur sprachlichen Auseinandersetzung der Kritik (vgl. hierzu Schenk 1998, 59). Sie versucht dieses Problem zu lösen, indem sie jeweils die charakteristischen Vermittlungsstrukturen (Kameraführung, Szenenstruktur) eines Films herausarbeitet. Das Übersetzungsproblem bleibt auch bei der Auseinandersetzung mit dem audiovisuellen Medium Fernsehen virulent.

Die allgemeine Politisierung der Gesellschaft in den frühen siebziger Jahren schlug sich in den Positionen der Filmkritik nieder. „Kurzum, der Filmkritiker von Rang ist nur als Gesellschaftskritiker denkbar“ stellte die Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten 1978 bei einer Tagung in Anlehnung an das fast gleichlautende Zitat von Kracauer fest. Diese Politisierung der Kritik wurde in den achtziger Jahren zunehmend von subjektiven Bewertungsformen abgelöst. Karsten Witte sieht in der Filmkritik der neunziger Jahre ein Phänomen des Übergangs.

„Wie die allgemeine Kulturkritik erleidet sie einen durchgreifenden Paradigmenwechsel. Nicht länger gilt die generelle Kritik der Aufklärung und den von ihr hervorgebrachten Mythen. Vielmehr übt sich die neue Filmkritik in der Feier eines Mythos ohne Aufklärung. War im umfassenden Sinne der Kritiker alten Schlags ein Zirkulationsagent mit ästhetischer Kompetenz, so ist der Idealtypus des neuen Kritikers ein Ich-Agent mit der Kompetenz eines Augenliebhabers. Im Maße, wie sich die akademisch-universitäre Filmkritik professionalisiert, wird die Tageskritik der Mietköpfe der Medien amateurhaft.“ (Witte zitiert nach Grob, Prümm 1990, 161)

Das Berufsbild des Kritikers erscheint folglich unklar. Klaus Eder fasst ironisch zusammen: „Filmkritiker ist, wer sich als solcher erklärt“ (Eder 1978, 2). Ein vergleichsweise unklares Berufsbild kennzeichnet auch den Fernsehkritiker (vgl. dazu Engels, Teil 2 dieses Bandes).

2.3 *Zum Wirkungsaspekt der Filmkritik*

Vergleichbar der Literatur- und Theaterkritik ist auch in der Filmkritik die Intention der Steuerung des Sehverhaltens und der pädagogischen Schulung des Kinobesuchers erkennbar. Helmut H. Diederichs führt den Zeitaspekt ein und bemerkt:

„Die Frage nach dem Effekt, nach dem Einfluß der Filmkritik hat in Bezug auf ihren kinointeressierten Leser einen kurzfristigen und einen längerfristigen Aspekt. Kurzfristig erfüllt die einzelne Filmkritik eine Informations- und Beratungsfunktion vor dem Kinobesuch, wird sie als Entscheidungshilfe für oder gegen die kritisierten Filme genutzt. Dies

dürfte noch immer die wichtigste individuelle und gesellschaftliche Funktion der Filmkritik sein. (...) Längerfristig kommt der Filmkritik eine Bildungsfunktion in dem Sinne zu, daß der Leser angeregt und zunehmend in den Stand gesetzt wird, selbst Filme zu kritisieren, selbst ästhetische u. a. Urteile zu fällen und zu begründen. Unabhängig von ihrer Beratungs- und Bildungsfunktion hat die Filmkritik aber auch eine Unterhaltungsfunktion, wird der Leser stets ansprechend anspruchsvolle, kurzweilig kommentierende und fesselnd analysierende Filmkritiken vorziehen, in denen ohne Scheu polemisiert und geurteilt wird.“ (Diederichs 1986, 22)

Klaus Eder betont den besonderen Einfluss und die besondere Verantwortung des Kritikers: „Filmkritik heißt, Verantwortung zu übernehmen für einzelne Filme; Verantwortung auch für ihre Kinokarriere“ (Eder 1978, 4 f.). Hier deutet sich die Bedeutung der Filmkritik als Werbeplattform für Filmunternehmen an.

Wilmont Haacke unterscheidet drei zeitliche Phasen der Filmkritik mit jeweils unterschiedlichen Verwertungsfunktionen:

„Die ‚Phase der Werbung‘ vor Erscheinen des Films, die als ‚Gegenform substanzhafter Kritik‘ anzusehen sei, die ‚Phase der Wertung‘, ob ein Film ‚ein Machwerk oder ein Kunstwerk‘ sei, durch ernsthafte Kritiken in führenden Zeitungen, in kulturpolitischen und in allgemeinbildenden Zeitschriften von Rang; schließlich die ‚Phase der Würdigung‘ eines Films als ‚künstlerische Leistung‘, als Summe der bejahenden Beurteilungen, die ihm während seines Laufens von der namhaften zeitgenössischen Kritik zuteil geworden seien.“ (Haacke 1962)

Eine übergreifende Betrachtung von unterschiedlichen Bereichen der Kulturkritik lässt derzeit die Tendenz erkennen, die kritische Dimension der Texte durch Serviceangebote und unterhaltungsorientierte, beispielsweise anekdotische, Schreibweisen zu ersetzen.

3. Zur Geschichte der Fernsehkritik

In der NS-Zeit wurden traditionelle Formen der Kulturkritik durch neue Formen der beschreibenden Würdigung von Kunst ersetzt. In diesem Kontext entwickelte sich eine eigenständige Form einer weniger kritischen als beobachtenden Beschäftigung mit dem neuen Medium Fernsehen, die sich an den damaligen Formen der Kunstbeschreibung orientierte. Seit 1935 wurde in Deutschland ein Fernsehprogramm ausgestrahlt. Die Fernsehkritik der NS-Zeit zeigt im Rückblick deutliche Parallelen zur frühen Filmkritik. Beide fungieren als eine begleitende Beschreibung des jeweiligen Produkts, die die ästhetische Verbesserung und die Durchsetzung des neuen Mediums erleichtern sollte.

Eine vergleichbare Form der Fernsehkritik setzte beim Nachkriegsfernsehen sehr früh ein. Kritiker wie Kurt Wagenführ und Gerhard Eckert, die

schon das Fernsehen im Dritten Reich publizistisch begleitet, verstanden sich als „Kollaborateure“ (Hickethier 1994) der Programmverantwortlichen und somit als Wegbegleiter und als Förderer des neuen Mediums. Wagenführ und Eckert kritisierten u. a. in der Zeitschrift „Fernseh-Informationen“ ganze Programmabende, die in der Frühphase meistens einen begrenzten Zeitraum von ca. zwei Stunden umfassten und unterbreiteten Vorschläge für die künftige Programmgestaltung. Ihre persönlichen Seheindrücke waren als Beschreibungen von Beobachtungen in den Kritiken enthalten.

Bereits Ende der vierziger Jahren entstanden kritische Rundfunkzeitschriften, die auch Fernsehkritiken integrierten. Mit dem wachsenden Einfluss des Fernsehens in der Medienlandschaft wurden Fernsehkritiken in Tageszeitungen integriert. Viele Kritiker besaßen in dieser Zeit keine medienwissenschaftliche Ausbildung. In Emil Dovifat's „Handbuch der Publizistik“ (1969) entwarf Wilmont Haacke das Idealbild eines Fernsehkritikers, das mit der damaligen Wirklichkeit wenig zu tun hatte:

„Wer kann die Fernsehkritik ausüben, wer will sie formulieren, wer soll sie schreiben? Menschen, die von jeher zur Kritik berufen waren, weil sie künstlerisches Gefühl, Respekt vor dem schöpferischen Werk, ordnendes Sehen und publizistisches Bemerkens, mehr oder minder angeboren - mitbringen. Außer diesen Gaben bedarf es einer gründlichen Schulung in Literatur, Geschichte, bildender Kunst, Publizistik und endlich einer Passion für Theater, Film, Tanz und die anderen Ausdruckskünste. Dazu kommt eine genaue Kenntnis der Fernsehtechnik und ihrer Möglichkeiten.“ (Haacke 1969, 242)

Parallel zu dieser Betonung der künstlerischen Aspekte der Fernsehkritik durch Haacke (1969) fand eine wachsende Politisierung der Kritik statt. Mit der kritischen Begleitung der Entwicklung politischer Magazine, etwa in der Rubrik „Politik im Fernsehen“, wurde das Medium selbst als „politisches Beeinflussungsmittel“ (Hickethier 1994, 153) thematisiert. Ein Forum erhielt diese Form der Kritik vor allem in den kirchlichen Fachkorrespondenzen wie „epd Kirche und Rundfunk“. Das Verfahren der kritischen Beschäftigung mit Form und Inhalt begann sich mit Ansätzen der politischen Aufklärung zu vermischen.

„Fernsehkritik verstand sich als Bewußtseinskritik: Sie suchte in den Produkten das von herrschenden gesellschaftlichen Gruppen erwünschte Bewußtsein herauszuarbeiten und durch die sprachliche Formulierung des in den Serien zumeist nichtsprachlich Artikulierten dessen Strukturen bewußt zu machen und damit in ihrer Wirkung aufzuheben.“ (ebd., 159)

Ziel dieser Form der Kritik war es, mit der Beschreibung von Form und Inhalt der Sendungsangebote, auch die für den Zuschauer nicht unbedingt direkt erkennbaren ideologischen Zusatzbedeutungen offen zu legen.

Die Medienfachdienste „Kirche und Rundfunk“ und „Funk-Korrespondenz“ ermöglichten durch die Ausweitung ihrer fernsehkritischen Artikel den Anstieg der Medienkritik in den Tageszeitungen der sechziger Jahre

(vgl. hierzu ebd., 114). Auch Wochenzeitungen, wie das „Sonntagsblatt“, begannen ihre kritische Beschäftigung mit dem Medium, die bis heute andauert. Es entstanden neben der Beschäftigung mit der Fernsehästhetik, etwa in den Kritiken von Walter Jens, auch frühe Formen der heutigen Formatkritik, in der Fernsehkritiker sich mit der Entwicklung bestimmter Fernsehgenres befassten (vgl. ebd., 115). Des Weiteren begann die Werkschau von Regisseuren innerhalb der kritischen Beschäftigung mit einzelnen Fernsehfilmen an Bedeutung zu gewinnen.

Im Rahmen des Erweiterungsprozesses der Fernsehkritik betrachteten Kritiker das Fernsehen aus neuen Blickwinkeln und beschrieben es beispielsweise als Spiegel der Gesellschaft. Diese Perspektive findet sich noch heute als Kontext der Kritik, etwa von Dokumentationen (vgl. hierzu d. Verf., Kap. 6 in diesem Band). In den sechziger Jahren stieg ferner das Interesse an dem Themenkomplex der politischen Einflussnahme auf das Fernsehen, der noch heute einen Schwerpunkt in der Beschäftigung mit publizistischen Sendungen bildet (vgl. Kap. 6). Hickethier diagnostiziert im Bereich der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Medium in den sechziger Jahren eine Aufwertung des Kritikbegriffs,

„der eine grundlegende Analyse mit einschloss. Kritik wurde in einem der Philosophie entlehnten Verständnis als eine umfassende Erkenntnis verstanden, dabei weniger am Kantschen und mehr am Marxschen Kritikverständnis ausgerichtet. Davon profitiert die publizistische Medienkritik, weil sich die Theorie des Fernsehens als ‚Kritik des Fernsehens‘ verstand, dabei durchaus das Programm und seine Erscheinungsformen einbezog. Da so emphatisch die Kritik des Fernsehens gefordert war, sah sich die Fernsehkritik als publizistische Programmkritik ihrerseits genötigt, grundsätzlicher und vor allem ausführlicher als bis dahin üblich mit dem Fernsehen auseinanderzusetzen.“ (Hickethier 1994, 155)

In den siebziger Jahren begann sich die Kritik auch mit impliziten Bedeutungen der Fernsehsendungen auseinander zu setzen. Damals war im Unterschied zur gegenwärtigen Kritik diese Beschäftigung noch deutlich politisch motiviert. Knut Hickethier bemerkt rückblickend: „Fernsehkritik verstand sich als Bewußtseinskritik: Sie suchte in den Produkten das von herrschenden gesellschaftlichen Gruppen erwünschte Bewußtsein herauszuarbeiten und durch die sprachliche Formulierung des in den Serien zumeist nichtsprachlich Artikulierten dessen Strukturierung bewußt zu machen und damit in ihrer Wirkung aufzuheben.“ (Hickethier 1994, 159) Parallel zu diesem Verfahren begannen die Kritiker, sich mehr mit den politischen und ökonomischen Kontexten des Fernsehens zu befassen. Insbesondere die von der SZ publizierten Kritiken setzten „auf ein Verständnis von Fernsehen, das in ihm einen Schnittpunkt verschiedener kultureller, politischer, ökonomischer und sozialer Bewegungen und Entwicklungen sah, auf die man auch mit einer Vielfalt von publizistischen Formen und Darstellungsweisen reagieren musste.“ (ebd., 171) Diese Beschreibung des

Fernsehens im Kontext unterschiedlicher Einflüsse findet sich auch in den heutigen Kritiken, etwa im Unterhaltungsbereich.

In der Fernsehkritik der achtziger Jahre setzte sich schrittweise die Form der Vorkritik durch, die im heutigen Angebotsspektrum vor allem Orientierungs- und Ratgeberfunktionen für die Zuschauer übernimmt. Bei den Kritikern wuchs die Skepsis gegenüber den Einflussmöglichkeiten der Fernsehkritik insgesamt. Veränderte Formen, wie z. B. die Kritik einzelner Programmparten und die Beschreibung von Strukturen der Programmveränderung, sollten der Diagnose eigener Einflusslosigkeit entgegenwirken. Dennoch verstärkte sich das Krisenbewusstsein mit dem Aufkommen der kommerziellen Anbieter ab 1984. Man suchte nach Konzepten, die neue Programmflut bewältigen zu können. Das Interesse richtete sich in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre auf die an den kommerziellen Sendeanstalten beteiligten Unternehmen und ihre Strategien.

Das Angebotsspektrum der Fernsehkritik differenziert sich in den neunziger Jahren parallel zum Angebot der unterschiedlichen Sendeanstalten weiter aus. In Zeiten der steigenden Bedeutung internationaler Sendungsformate der neunziger Jahre (vgl. hierzu Moran 1998) erschienen in den Medienfachdiensten auch Formatkritiken, die sich mit den diversen Ausformungen, etwa der Daily-Talk-Sendungen, auseinandersetzen. Hier wurden grundlegend die formalen und inhaltlichen Möglichkeiten eines Formats diskutiert und die bisherigen Realisationen kritisiert. In den Tageszeitungen reduzierte sich die Sendungskritik oft auf sehr kurze Texte oder die Funktion des Tagestipps. In den Programmzeitschriften wie „TV-Today“ ist Kritik auf das visuelle Ikon des Tagestipps reduziert, der durch drei kurze Zeilen unterhalb der Filmzusammenfassung ergänzt wird.

4. Zur Geschichte der Fernsehkritik im Fernsehen

Die kritische Auseinandersetzung mit dem Fernsehen im Programmangebot des eigenen Mediums setzte bereits in den fünfziger Jahren ein. Mit der Etablierung des Fernsehens als Massenmedium wuchs das Interesse an einer Analyse seiner Vermittlungsgesetze und seiner Wirkung. Das Medium selbst thematisierte in unterschiedlichen Sendungen die Charakteristika seiner Vermittlungskonventionen und versuchte so, die Rezipienten in die Gesetzmäßigkeiten der medialen Vermittlung einzuführen. Eine frühe Live-Übertragung des NWDR-Versuchsprogramms führte den Live-Charakter des Mediums vor. „Ich stehe hier unter einer Bahnhofsuhr“, bemerkte der Moderator einer Live-Übertragung zu den Zuschauern. „Es ist zwei vor acht. Auch bei Ihnen daheim ist es zwei vor acht. Ein Wunder der Technik.“ Mit der technischen Entwicklung wurden die Besonderheiten der

medialen Vermittlung beschrieben und die Zuschauer so mit dem neuen Programmangebot vertraut gemacht.

Fernsehtemen waren zuvor in Dokumentationsreihen wie „Zeichen der Zeit“ integriert. Doch ließ sich „die Grenze zwischen Information bzw. Berichterstattung einerseits und Kritik oder Wertung andererseits“ (Waldmann 1988) nicht immer klar ziehen. In der Reihe „Zeichen der Zeit“ ausgestrahlten Dokumentation „Fernsehieber. Bericht über das Massenmedium Fernsehen und sein Publikum“ (SDR), die in der ARD am 25.6.1963 ausgestrahlt wurde, setzten sich Dieter Ertel und Georg Friedel mit dem Zuschauerverhalten und seinen möglichen Folgen auseinander. Bereits in den sechziger Jahren nutzten die Dokumentarfilme wissenschaftliche Experten, um ihre Kritik am Medium fundierter erscheinen zu lassen. Ein Tübinger Kunstprofessor forderte im Interview mit Friedel eine medieninterne Selbstkontrolle und bemerkte – unter Verwendung eines Goethe-Zitates – kritisch zum allgemeinen visuellen Charakter des Mediums:

„Dummes Zeug kann man viel reden/ Kann es auch schreiben/ Wird weder Leib noch Seele töten/ Es wird alles beim alten bleiben/ Dummes aber vor's Auge gestellt/ Hat ein magisches Recht/ Weil es die Sinne gefesselt hält/ Bleibt der Geist sein Knecht.“ (zitiert nach Zimmermann 1992, 31)

Nicht nur das Medium Fernsehen, auch einzelne Sendungen waren Gegenstand von Produktkritik im Fernsehen. Am 2.10.1970 wandte sich Wilhelm Bittorf in der Reihe „Zeichen der Zeit“ erneut einem medienkritischen Thema zu: „Zimmermanns Jagd. Beobachtungen zu der Sendung ‚Aktenzeichen XY ... ungelöst‘ (SDR).“ Dieser Beitrag, der u. a. die mediale Form des Denunziantentums thematisierte, löste heftigste Proteste des ZDF aus. Eduard Zimmermann und der damalige Programmdirektor Josef Viehöver versuchten, die Ausstrahlung der Sendung zu verhindern.

Der Blick in die Fernsehentwicklung anderer Länder erweiterte diese Blickrichtung auf das eigene Programmangebot. In seiner Dokumentationsreihe „Auf der Suche nach der Welt von morgen“ informierte Rüdiger Proske in der ARD am 29.8.1968 über „Die neue Welt des Fernsehens“ (NDR) in den USA. Thilo Koch setzte sich in „Die rote Optik“ ideologiekritisch mit dem Fernsehen in der DDR auseinander. Im direkten Duell wiederum präsentierte Karl Eduard von Schnitzler in seiner Sendereihe „Der schwarze Kanal“ Sendungsausschnitte des Westdeutschen Fernsehens, die Schnitzler aus sozialistischer Perspektive kritisch kommentierte.

4.1 *Tradition der dokumentarischen Fernsehkritik im Fernsehen seit den späten 60er Jahren*

Seit den späten sechziger Jahren erhielt die Fernsehkritik im eigenen Medium neue Foren. Das Angebotsspektrum befasste sich mit allgemeinen Programmentwicklungen und Fragen der Medienpolitik. Auf der Berliner Funkausstellung 1971 wurde die Gesprächssendung „Wer im Glashaus sitzt, muß mit Steinen rechnen“² unter Leitung von Werner Höfer (WDR/SDR) aufgezeichnet. Bereits der Titel deutete die Zielsetzung an, das „TV-Medium für die Konsumenten durchsichtiger“ zu machen. Es wurde die Aufklärung des Zuschauers angestrebt, um eine manipulative Medienwirkung zu verhindern.

Als eigene Sendereihe setzte sich „Glashaus“ (WDR) ab dem 8.10.1972 in der ARD in Bildbeiträgen und Diskussionen kritisch mit Produktionshintergründen neuer Sendungen und aktuellen Programmentwicklungen auseinander. Doch die Programmplatzierung verhinderte eine Breitenwirkung. „Glashaus“ wurde alle zwei Montage in der nutzungsschwachen Sendezeit am Sonntagnachmittag von 14.00 bis 14.45 Uhr (moderierte Studio-Live-Sendung in Farbe mit Einspielfilmen) gesendet. Zu den Zielsetzungen der gleichnamigen Sendereihe unter Redaktionsleiter Hans-Geert Falkenberg gehörten u. a. Bedingungen einer Produktion offen zu legen, journalistische Mittel und Methoden zu erörtern, aber auch Sehgewohnheiten zu analysieren und Programm-Politik zu verdeutlichen. Die Sendung war, so der damals zuständige WDR-Redakteur Martin Wiebel, eine Weiterentwicklung der beiden WDR-Reihen „Kritik-Replik“ (Fernsehmacher beantworten Zuschauerpost) und „Reflexe“ (Fachkritiker rezensieren das Programmangebot). 1970 und 1971 präsentierten Fernsehkritiker in der Sendereihe „Reflexe“ Wochenrückblicke.

Insbesondere in den als Kulturprogramme konzipierten Dritten Programmen fanden sich medienkritische Sendereihen. Bereits 1967 versuchte das Dritte Programm des WDR mit der zwölfteiligen Reihe „Die vierte Gewalt. Untersuchungen über Formen und Regeln der öffentlichen Meinung“ die Medienkompetenz der Zuschauer zu erhöhen. Das Konzept setzte 1971 die sechsteilige Reihe „Die Macht der Signale. Kommunikation und Gesellschaft“ fort.

„Als Diskursproduzent verstand sich auch die ideologiekritische Fernsehkritik der siebziger Jahre. Ihr Versuch, nicht mehr allein die Produktionen in ihrer ästhetischen Gestalt zu beurteilen, sondern auch die ideologischen Hintergründe, die in die Produkte eingeschriebenen gesellschaftlichen Vorstellungen, die Genrezusammenhänge, die Produktionskontexte einzubeziehen, war an das Publikum adressiert.“ (Waldmann 1988, 22)

2 Die Sendung wurde zunächst am 28.8.1971 im Dritten Programm des WDR und schließlich in der ARD am 7.9.1971 ausgestrahlt.

Kritik verstand sich als Aufklärung des Zuschauers mit dem Ziel, mündige und selbstbestimmte Medienrezeption zu ermöglichen. „betrifft: fernsehen“ (ZDF) beleuchtet auch Produktionsbedingungen, die Machart von Fernsehsendungen und ihren Ideologiegehalt. Den Bereich der Produktion machte ferner die Sendereihe „TV intim – Vor der Sendung notiert“ (SWF, ab 1970) transparent. Produktionsberichte gerieten hier jedoch wie in vergleichbaren Sendungen der neunziger Jahre vielfach zu Formen der Senderwerbung.

Das Ziel der Aufklärung entsprach auch den Interessen der Senderhierarchen. So betonte der ehemalige NDR-Programmdirektor Klaus Schwarzkopf die Bedeutung von Transparenz als Mittel der Aufklärung und Emanzipation. Die traditionelle Erziehung des Kulturpublikums wird von der Aufklärung des Medienpublikums abgelöst.

4.2 *Fernsehcomedy in den siebziger Jahren*

Schon in den siebziger Jahren setzten frühe Formen der kabarettistischen Auseinandersetzung mit dem eigenen Medium ein. Thomas Freitag führte sein in einer Art Hörsaal versammeltes Publikum in einer televisionären Volkshochschulveranstaltung in die Niederungen der Fernsehkommunikation ein. Auch Lorient nahm in seinen Sketchen wiederholt das Fernsehen und seine Wirkung auf die Zuschauer ins kritische Visier. Dietrich Leder spricht rückblickend von einer beginnenden „Entertainisierung des Kabarets“ (Leder 1994, 38).

Diese beginnende Ausdifferenzierung der unterschiedlichen Formen der Fernsehkomik in den siebziger Jahren war auch eine strategische Vorbereitung auf die drohende Konkurrenz kommerzieller Anbieter. Einmal besetzte Komikformen sollten keinen Raum lassen für das innovative Besetzen bestehender Programmlücken.

4.3 *Harald Schmidt als Fernsehkritiker im Fernsehen seit den achtziger Jahren*

Die Personenbindung von Sendungskritiken der Tageszeitungen findet seit zwei Jahrzehnten in der Person von Harald Schmidt ihr Gegenstück in der medieninternen Kritik des Fernsehens. Mit seiner Person verbinden die Zuschauer seit den achtziger Jahren eine humorvolle, parodistische Beschäftigung mit den Fernsehangeboten.

Die Showreihe „MAZ Ab“³ (ARD) fungierte in den achtziger Jahren als Beginn der fernsehkritischen Laufbahn von Harald Schmidt. In dieser Gameshow-Parodie mussten vier Fernsehstars stellvertretend für zwei im Studio anwesende Vereine Fragen zum ARD-Fernsehprogramm der nächsten vier Wochen beantworten, das in Ausschnitten präsentiert und somit auch beworben wurde.⁴ Harald Schmidt verfremdete Grundstrukturen und durchbrach Grundregeln der Gameshow. So wurde das in der Punktvergabe manifestierte Leistungs-Belohnungsschema durch spontane, völlig willkürliche Wertungen des Spielleiters Schmidt ersetzt. Für die Zuschauer lag der unterhaltende Effekt im Wiedererkennen der parodierten fernsehinternen Kommunikationsmuster, im parodistischen Spiel mit vertrauten Grundelementen und -strukturen der Fernsehunterhaltung im Ordnungssystem Gameshow.

„MAZ Ab“ beeinflusste das Formenspektrum weiterer selbstreferenzieller Showsendungen (vgl. hierzu Frieske 1998). In der fragmentarischen Struktur dieser Sendungen kommt, anderen Fernsehshows vergleichbar, dem Moderator eine zentrale Rolle zu. Er stellt Ordnung her, indem er z. B. in Gameshow-Parodien die Rolle des Spielleiters übernimmt, dabei den Spielverlauf kontrolliert, die Einhaltung der Regeln überwacht und Belohnung und Bestrafung zuweist. Der Moderator fungiert als Kontaktperson zwischen Sendeanstalt und Zuschauer. Als „persönlicher Ansprechpartner“ des Zuschauers personifiziert der Moderator das Medium. Er formuliert die Verbindung zwischen den unterschiedlichen Ausschnitten und weist ihnen aber auch ihre exemplarische Bedeutung zu, die oft ohne seine Kommentierung nicht erkennbar würde (zur Rolle des Moderators vgl. auch Pruß 1991). Im Rahmen der Bedeutungszuweisung wird die besondere Autorität genutzt, die der Moderator in den Augen der Zuschauer als „Sendungsleiter“ besitzt. Er ist der personifizierte Garant der ordnungsgemäßen Spielfolge.

Harald Schmidt parodierte in der Showreihe „Gala“ (ARD) Präsentationsformen der glanzvollen Fernsehshows, die anlässlich bestimmter kirchlicher oder anderer Festtage in das Programm aufgenommen werden. Der Titel „Gala“ schuf die Fallhöhe für eine für den Zuschauer auf den ersten Blick erkennbare, außerordentlich kostengünstige Produktion. Das für große Unterhaltungsshow obligatorische Fernsehballlet auf der Showtreppe wurde bei „Gala“ durch die schon lange aus der Mode und aus der Form

3 Bereits der Titel macht gleichzeitig den Selbstbezug und die Vergangenheitsorientierung der Sendung erkennbar. „MAZ Ab“ bezieht sich auf die 1958 eingeführte Magnetische Aufzeichnungstechnik in den Fernsehkanälen, also auf senderinterne Speichermöglichkeiten, mit denen Sendungen archiviert werden.

4 Auch in der Show-Reihe „Tele As“ (ZDF), moderiert von Carolin Reiber und Peter Rapp, wird das Fernsehprogramm zum notwendigen Wissenspotenzial, das abgefragt wird. Nicht einzelne Kandidaten, sondern das gesamte Saalpublikum (Zuschauerkandidaten, die per Los aus der Zuschauerpost gezogen werden) tritt gegeneinander an.

gekommenen „Jakobs Sisters“ in Begleitung ihrer Pudel ersetzt. Von der traditionellen großen Big Band mit Star-Dirigent blieb „Hugos Couch Combo“. Selbst die Zahl der Stargäste reduzierte sich mit zumeist zwei Personen auf eine Minimalbesetzung, die in der gleichen Sendung mehrfach in unterschiedlichen Zusammenhängen auftauchten. Die kritische Beschäftigung mit Phänomenen der Massenunterhaltung fand in den achtziger Jahren im Fernsehen ihre eigene Plattform.

4.4 *Zur Ausdifferenzierung der Fernsehkritik in den neunziger Jahren*

Im Fernsehen wichen die medienkritischen Sendungen der sechziger und siebziger Jahre in den neunziger Jahren einem ausdifferenzierten Angebotspektrum an Sendungen, die das Fernsehen selbst thematisierten. Dabei veränderte sich der kritische Gestus hin zu unterschiedlichen Formen der Aneignung bestehender Sendungsangebote und Motive. Der Bereich der Sendungsproduktion, seine Zielsetzungen, das Geschehen hinter den Kulissen der Fernsehstudios, ist ein zentraler Motivkomplex von Fernsehspielen. Diese richten ihren kritischen Blick jedoch meistens nicht auf das eigene Genre⁵, sondern sie thematisieren den Bereich der Showunterhaltung. In der Traditionslinie von Wolfgang Menges am 18.10.1970 in der ARD ausgestrahlten fiktiven Gameshow „Das Millionenspiel“ (WDR; Regie: Tom Toelle) oder Gustav Strübels am 20.2.1972 im ZDF ausgestrahlten Fernsehspiel „Tod im Studio“ (Regie: Eberhard Itzenplitz) thematisieren Nico Hofmanns Fernsehfilm „Der Sandmann“ (RTLII) und Burkhard Driests „Private Life Show“ (SR) ethische Grenzen der Showproduktion.

In den neunziger Jahren platzierten auch kommerzielle Anbieter parodistische Sendereihen über das Fernsehen in ihrem Programmangebot. RTL „Samstag Nacht“ passte die Sendungsstruktur etablierten Grundmustern der Programmstruktur mit einem ständigen Wechsel der Sendeformen an. Die Comedy-Reihe enthielt sowohl Parodien auf Fernsehserien wie „Derrick“ oder „Eine heilige Familie“, kirchliche Verkündigungssendungen „Bruder Gottfried und die singenden Nonnen“, Talkshows „Schreinemakers ihre Schwester Show“, „Zwei Stühle eine Meinung“ und die „Samstag Nacht Nachrichten“ inklusive Sportteil. Harald Schmidt setzte seine parodistisch ironische Auseinandersetzung mit dem Fernsehen in der „Harald Schmidt Show“ (Sat.1) fort (vgl. d. Verf., Kap. 8 in diesem Band).

⁵ Der Bereich der Produktion von fiktionalen Fernsehsendungen wird vielfach in Kinofilmen thematisiert. Woody Allan ist als Comedy-Schreiber tätig. Die Soap Operas sind Objekt der Kritik in „Des Wahnsinns fette Beute“. In den USA sind Fernsehgenres Thema von Fernsehserien. „Wild Palms“ präsentiert Fernsehserien auf dem neuesten Stand der Hologramm-Technik, körperhaft im Wohnzimmer der Zuschauer. Die US-Fernsehserie „Soap“ übertrieb Inhalte und Darstellungskonventionen der Soap.

In Sendereihen wie „TV total“ (ProSieben) wird die kritische Thematisierung des Fernsehprogramms seiner kostengünstigen Zweitverwertung als Unterhaltungsmaterial.

5. Fazit

Angesichts der aktuellen Veränderungen der Fernsehkritik, indem in den Printmedien implizite Formen der Wertung zunehmen und das Fernsehen sich lieber mit sich selbst unterhält, schreibt Harald Martenstein einen resignativen Abschiedsgruß: „Vielleicht geht das Zeitalter der Kritik ja zu Ende. Ungefähr 300 Jahre Kritik wären es dann gewesen, wenn man, was sich anbietet, mit der französischen Aufklärung anfängt. Vielleicht ist die Kulturberichterstattung der Zukunft nur noch Produktberatung, Public Relations. Nur noch Beschreibung.“ (Martenstein 2003) Doch in den überregionalen Tageszeitungen bleiben weiterhin Formen der traditionellen kritischen Auseinandersetzung mit dem Fernsehen erhalten. Das Fernsehen unterliegt auch künftig der kritischen Beobachtung der Printmedien.