



Unstrittiges Verdienst der vorliegenden Arbeit ist die breit angelegte Quellenerschließung frühester und früher Zeugnisse der Filmkritik in Deutschland: von den Frühformen der werbestrategisch bestimmten Berichterstattung in den ab 1907 aufkommenden Filmfachzeitschriften, von dem "ersten Versuch ernsthafter Filmkritik" (S. 37) Paul Lenz-Levys in der 'Lichtbild-Bühne' über Karl Bleibtreus einzelgängerrische kurios-kursorische Zürcher Filmchronik in der Wochenschrift 'Die Ähre' und über die Entstehung einer zunächst sporadischen Premierenkritik in der von der Filmindustrie hofierten Tagespresse der Großstädte (Arthur Mellini 1911: "Wir haben uns die Sympathien der Presse in des Wortes buchstäblichem Sinne erkaufte") bis hin zur deutlich abgehobenen Filmkritik in der Zeitschrift 'Bild und Film', der dann Diederichs' Hauptaugenmerk gilt.

Diederichs' weithin überzeugend dargelegte These zu diesem Panorama: "In der kommerziellen Fachpresse konnte es eine ernsthafte, regelmäßige Filmkritik aus strukturellen Gründen nicht geben, in der Tagespresse gab es sie bis zum Ersten Weltkrieg allenfalls in den Lokalteilen beispielsweise von Berliner Zeitungen. Sowohl in den Feuilletons als auch in den Kulturzeitschriften beschränkte sich Filmkritik auf besondere Anlässe" (S. 79), - allen voran die im bildungsbürgerlichen Milieu publizitätsträchtigen "Autorenfilme" mit ihren renommierten Bühnenaufregern, -schauspielern und -regisseuren. Demgegenüber, so Diederichs, das mediengeschichtliche Novum 'Bild und Film': "Regelmäßige, ernsthafte, systematische, unabhängige Filmkritik unternahm bis zum Ersten Weltkrieg einzig die Kinoreformer-Zeitschrift 'Bild und Film'. Deren Zwitterstellung, einerseits von der katholischen Kirche finanziertes Reformblatt, andererseits Teil der Kinobranche mit durchaus ökonomischen Interessen zu sein, erwies sich als produktiver Widerspruch, der das Blatt zum wichtigsten filmkritischen und filmtheoretischen zeitgenössischen Organ machte" (S. 165).

Stimmt allein die von Diederichs bemühte psychologisierende Wertungskategorie der 'Ernsthaftigkeit' nachdenklich, so erst recht sein methodisches Verfahren, dem ausgemachten "produktiven Widerspruch" kinoreformerischer Filmkritik begrifflich beizukommen. Aufbauend auf einer typologisch fragwürdigen dichotomischen Unterscheidung von "ästhetischer" und "soziologischer" Filmkritik (so als seien ästhetische Begriffe und Kategorien, ob subjektiv bewußt oder unbewußt, nicht stets auch irgendwie gesellschaftlich vermittelte!) konzentriert sich Diederichs allein auf den (wie er es nennt) "formästhetischen" Beitrag der Kinoreformer zur Entwicklung der frühen Filmkritik und -theorie. Vor diesem Hintergrund zeitigt sein "historisch-verstehender Ansatz, der versucht, die damaligen Aussagen aus ihrem historischen Kontext heraus zu interpretieren (...) (und) den Gang der Argumentation mit reichhaltigem Quellenmaterial zu fundieren" (S. 14) eigentümliche Konsequenzen. Anstelle von Erklärungsversuchen für die historischen Besonderheiten des kinoreformerischen Kampfes um und für den Film - Zusammenhänge von gesellschaftlichen, volkspädagogisch motivierten Interessen und filmästhetischer Kategorien- und Theoriebildung - dominiert bei Diederichs die Tendenz zur metasprachlich eher unbedarften, mitunter distanzarm zur Paraphrase neigenden Vergewärtigung einschlägiger Positionen und Argumente (vgl. bes. Kap. E und F, S. 101-158).

Die grundlegende Tatsache, daß die ästhetisch veredelten Bemühungen der Kinoreformer primär Versuche waren, das junge, plebejisch-proletarisch stigmatisierte Medium Film/Kino aus seinen damals 'subkulturellen' Erfahrungs- und Erlebniszusammenhängen herauszulösen und für bürgerliche Kulturarbeit zu instrumentalisieren, bleibt dabei ebenso unberücksichtigt wie die Funktion der daraus ableitbaren/abgeleiteten ästhetischen Forderungen. Gerade an so einem zentralen Diskussionspunkt: dem von einigen 'hard linern' der Kinoreformbewegung schärfstens angegriffenen "Kinodrama" (= Spielfilm), ließe sich demonstrieren, daß die von den 'Bild und Film'-Autoren mehrheitlich angestrebte Rehabilitation des Fiktionsfilms über eine scheinhaft autonome Argumentation erfolgte; diene sie doch primär dazu, sozial subversive und dysfunktionale Phantasiepotentiale des frühen Films zu neutralisieren und auf ein bildungsbürgerlich kommensurables Niveau zu bringen. Auf solche Zusammenhänge hat z.B. schon vor Jahren Helmut Kommer in seiner Dissertation (1977/1979) aufmerksam gemacht. Ist es ein Zufall, daß Diederichs sie nicht zur Kenntnis nimmt, - und sei es nur, um in der kritischen Auseinandersetzung seine eigene "formästhetische" Betrachtungsweise zu profilieren?

Was bei Diederichs als historischer Kontext figuriert, in dem die referierten Aussagen Bedeutung und Gewicht gewinnen, ist bei näherer Betrachtung überwiegend ein der gesellschaftlichen Praxis enthobener, formalistischer Diskurszusammenhang; ein dehnbares, weithin transhistorisches Konstrukt aus begrifflichen Erstgeburten, programmatischen Forderungen, Analogien, Koinzidenzen. In einem solch verengten wie zugleich konturlos weiten Horizont quellenkritisch nicht konsequent reflektierter Begriffe und Kategorien sind es schließlich nach Diederichs dann die Kinoreformer von der katholischen Lichtbilderei, auf deren "Schultern der (...) als Riese apostrophierte" Marxist Balázs stehe (S. 175). Bar jeglichen Zweifels und aller Not zur tiefergehenden Differenzierung behauptet Diederichs konzeptionelle Identitäten, sofern nur die programmatischen Schlagworte dieselben sind. So etwa angesichts der Parole "Film als Volkskunst", wenn er die "katholische Mystikerin" Malwine Rennert, die selbst ihren klassizistisch-epigonalen Mitstreiter Konrad Lange idiosynkratisch des Materialismus zieh (S. 132), Béla Balázs an die Seite stellt (S. 109, 170). Doch Diederichs spannt noch kühnere Bogen; denn überhaupt gelte: "Engagierte Filmkritik bis heute hat ihren Ursprung in der Kinoreform-Bewegung": von der 'soziologischen' Kritik im Zeichen Kracauers über "die ästhetische Linke bis hin zur feministischen Filmkritik der siebziger Jahre" (S. 166). Ich fürchte, nicht nur letztere wird für diese verordnete Genealogie danken - wohl ablehnend. Ich hätte Verständnis dafür.

Heinz-B. Heller