

Helmut H. Diederichs: Anfänge deutscher Filmkritik.- Stuttgart: Verlag Robert Fischer + Uwe Wiedlerroither 1986, 206 S., DM 38,-

Fast scheint es, als habe die Autorität Kracauers lange Zeit den Blick verstellt. Sein dezidiertes Urteil über die "Rumpelkammer" der deutschen Filmgeschichte: jene Phase vor und während des Ersten Weltkriegs, "der an sich keine Bedeutung beizumessen ist", war wenig dazu angetan, Neugier entstehen zu lassen oder gar zum Durchstöbern dieses alten mediengeschichtlichen Fundus zu ermutigen. Seit Mitte der siebziger Jahre ist dies anders. Mit der Marbacher Ausstellung "Die Schriftsteller und der Stummfilm" sowie in den Arbeiten von Thomas Koebner und von Anton Kaes wurde erstmals erkennbar, welch aussagekräftiges Material diese "Rumpelkammer" verborgen hält. Obwohl auf sekundäre, d.h. publizistische und theoretische Zeugnisse beschränkt, vermitteln die genannten Untersuchungen indes nachhaltig aufschlußreiche Eindrücke von der gesellschaftlichen wie ästhetischen Funktion und Relevanz der sich damals etablierenden Institution 'Film/Kino'. Diese Arbeiten der Quellenerschließung und -auswertung sind in den letzten Jahren von verschiedenen Autoren unter verschiedenen Aspekten ausgeweitet und vertieft worden.

Eine dieser Studien stellt die 1983 in Frankfurt vorgelegte, 1986 in Buchform veröffentlichte und für den Druck überarbeitete Dissertation von Helmut H. Diederichs dar. Neben der Rekonstruktion der Anfänge deutscher Filmkritik vor dem Ersten Weltkrieg zielt Diederichs' perspektivischer Versuch, "zur Filmgeschichtsschreibung beizutragen" (S. 15), insbesondere auf die Darstellung und Würdigung der filmkritischen und filmtheoretischen Beiträge in der 1912 - 1915 erschienenen Kinoreform-Monatschrift 'Bild und Film' aus dem Hause der Katholischen "Lichtbilderei" (M. Gladbach); eine Zeitschrift, so Diederichs' These, die als "Mikrokosmos, als recht getreues Abbild, der vielfältigen und umfangreichen filmtheoretischen Diskussionen der Vorkriegszeit gelten (kann), schrieben hier doch Kinoreformer unterschiedlicher Prägung, kinointeressierte Literaten, Fachautoren der kommerziellen Kinopresse, aber auch Kinolaien" (S. 15). (Daß sich 'Bild und Film' etwa sozialdemokratischen oder gar links-aktivistischen Sehweisen konsequent verschloß, veranlaßt den Verf. zu keiner Relativierung seiner Leitannahme).

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 einzelgängerische 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 Bühnenauteurs, -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 Reformerblatt, 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 dichotomatischen 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; diente 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