

Hans J. Wulff:

Kommunikationswissenschaftliche Klassiker der Filmtheorie

Die folgenden Kurz-Beiträge erschienen zuerst in: *Schlüsselwerke für die Kommunikationswissenschaft*. Hrsg. v. Christina Holtz-Bacha u. Arnulf Kutsch. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002, S. 21-22 (Altenloh), 162-164 (Gregor/Patalas), 243-245 (Kracauer, Caligari), 245-247 (Kracauer, Theorie), 386-388 (Sadoul).
URL dieser Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/6-12>.

Inhalt

Emilie Altenloh: Zur Soziologie des Kinos (1914).
Ulrich Gregor / Enno Patalas: Geschichte des Films (1962).
Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler (1947).
Siegfried Kracauer: Theorie des Films (1960).
Georges Sadoul: Histoire général du cinéma (1947-54).

Altenloh, Emilie: *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Jena: Eugen Diederichs 1914, V, 102 S. (Schriften zur Soziologie der Kultur. 3.).
□ **Zuerst als Diss. rer. pol. Heidelberg 1914.**
Druck: Leipzig: Spamer 1914, 104 S.
□ **Repr. Hamburg: Medienladen 1977, I, 102 S.**

Am 30. Juli 1888 wurde Emilie Altenloh als Tochter eines Brauereibesitzers auf dem Gut Altenloh bei Vörde in Westfalen geboren. Sie studierte Nationalökonomie sowie Jura und promovierte 1913/1914 schließlich bei Alfred Weber mit der berühmt gewordenen *Soziologie des Kino*. Es ist die erste sozial- bzw. geisteswissenschaftliche Dissertation, die in Deutschland entstand und die schon 1914 viel Beachtung fand (z.B. mit einem Vorabdruck in der *Hohwacht* v. April 1914). Altenloh wendet sich nach der Promotion der Sozialpolitik zu, leitet verschiedene Ämter, kommt 1930 für die Deutsche Demokratische Partei in den Reichstag und ist bis 1933 Stadtverordnete in Altona. Danach nimmt sie ein Studium im naturwissenschaftlichen Bereich auf und arbeitet später auch in diesem neuen Beruf. 1945 ist sie Mitbegründerin der Hamburger FDP, 1949 bis 1957 Mitglied der Hamburger Bürgerschaft, zeitweise Vizepräsidentin und Senatorin. 1972 wird sie zur Ehrenvorsitzenden der Hamburger FDP gewählt. 1961 bis 1965 ist sie Mitglied des Bundestages. Altenloh stirbt im Alter von 96 Jahren am 22. Februar 1985 in Hamburg.

Die Autorin beschränkt sich nicht, wie in der Filmsoziologie vielfach später geschehen, auf die Untersuchung des Kinopublikums, sondern bezieht Überlegungen zur Produktion zentral mit ein und spricht

hier neben soziologischen und ökonomischen Fragen auch ästhetische Probleme an. Der besondere Wert liegt, trotz aller methodischen Mängel, in den Befragungen der Mannheimer und Heidelberger Bevölkerung zu ihren Kinogewohnheiten und -vorlieben, die Altenloh nach Altergruppen und sozialen Schichten sortiert. Ohne die hier vorgelegten Zahlen wäre es heute kaum mehr möglich, sich ein einigermaßen genaues und realistisches Bild des Kinopublikums vor dem Ersten Weltkrieg zu machen. Eine erstaunliche Differenziertheit des Kinogeschmacks kommt dabei zu Tage - Differenzen zwischen Stadt- und Landbevölkerung, zwischen jüngeren und älteren Publika, Knaben und Mädchen, zwischen Innen- und Vorstädten. Arbeiter und Frauen aller Schichten zeigen großes Interesse am Kino, Handwerker und Akademiker sind desinteressiert oder sogar reserviert. Die Modernität des Kinos wird mehrfach behauptet - es ist ein Medium für „die modernen Menschen, die sich treiben lassen und unbewußt nach den Gesetzen leben, die die Gegenwart vorschreibt“ (94).

Altenloh kommt mehrfach auf Funktionen des frühen Kinos zu sprechen - und lokalisiert die Sensationslust als eine primäre Motivation der Zuwendung. Allerdings nimmt sie das Kino als urbane Unterhaltungsform und als Antwort und Ersatzangebot für eine Verarmung der städtisch-industriellen Lebenswelten. Dabei zeichnet sich eine bürgerliche Medienkritik ab, die von der Besetzung des Phantasielebens durch die Angebote der zeitgenössischen Filme ausgeht und das Bild einer ideologischen Überwältigung des Publikums durch die Stoffe und Bilder des Kinos zeichnet: „In dem Maße, in dem das enge Zusammenleben in Großstädten die Möglichkeit zum Selbsterleben solcher Abenteuer [wie sie das zeitgenössische Kino anbietet] beseitigt hat, werden Surrogate an deren Stelle gesetzt. Die eigene Aktivität wird immer mehr ausgeschaltet; denn es fehlt der Großstadtjugend überhaupt die nötige Umgebung, der nötige Platz zu derartigen Spielen und Streichen. So konnte der Film nach und nach zu einem immer beherrschenderen Faktor im Leben der modernen Jugend werden, der weitgehenden Einfluß auf die ge-

samte psychische Entwicklung ausübt. Das wird in um so stärkerem Maße der Fall sein, je weniger entgegenwirkende Hemmungen, wie die Erziehung und die dadurch vermittelten andersartigen Stoffe, die Phantasie in gesunde Bahnen lenken“ (60). Es ist nicht allein der Kontext der Diskussionen um die bildungspolitischen Debatten, die die Kinoreformer angezettelt haben, der Altenlohs Dissertation lebendig gehalten hat, und es ist auch nicht die deutliche Zivilisationskritik, in der sie die Bedeutung des Kinokonsums mit der Verelendung des Alltagslebens in den armen Schichten der städtischen Bevölkerung nachzeichnet, sondern vor allem dieser Rekurs auf eine Medienpädagogik, die ihre Aufgabe primär in der Bereitstellung von Kräften gesehen hat, die der verführerischen Kraft des damals noch jungen Films entgegenwirken könnten.

Sadoul, Georges (1946-1954): *Histoire général du cinéma*. Vol. 1-5. Paris: Denoël.

- **Neuausg. in 6 Bde. hrsg. v. Bernard Eisenschitz. Paris: Denoël 1973-1975.**
- **1. *L'Invention du cinéma, 1832-1897*. 1946. 2. *Les pionniers du cinéma (de Méliès à Pathé), 1897-1909*. 1947. 3. *Le cinéma devient un art (l'avant-guerre), 1909-1920*. 4. *Le cinéma devient un art (la Première Guerre mondiale), 1909-1920*. 1952. 5. *L'Art muet (l'après-guerre en Europe), 1919-1929*. 6. *L'Art muet (l'après-guerre en Europe), 1919-1929*.**

Sadoul, Georges (1949): *Histoire de l'art du cinéma des origines à nos jours*. Paris: Flammarion, 493 S.

- ***Histoire du cinéma mondial. Des origines à nos jours*. 9ème éd. Paris: Flammarion 1973, XXIX, 727 S.**
- **Erw. deutschsprachige Ausg.: *Geschichte der Filmkunst*. Wien: Schönbrunn-Vlg. 1957, 483 S., 26 Bl.**
- **Frankfurt: Fischer Taschenbuch Vlg. 1982, 484 S. (Fischer Cinema).**

Surrealist, aktives Mitglied der französischen Kommunistischen Partei, Widerstandskämpfer während des Zweiten Weltkriegs: Georges Sadoul, 1904 in Nancy geboren, war Journalist, akademischer Lehrer und *Cinéphile*, als er schon 1936 das gigantische Projekt einer Weltfilmgeschichte in Angriff nahm. Der erste Band der *Histoire général* erschien 1945, der vierte lag 1952 vor - und erfaßte das Kino bis 1920. Das Projekt selbst wurde nie abgeschlossen. Sadoul veröffentlichte eine Vielzahl von Artikeln,

eine eigene Monographie zum Kino zwischen 1939 und 1945 (1954), zwei Wörterbücher zu Filmen und Regisseuren (beide 1965, engl. 1972), eine Geschichte des französischen Kinos (1962) und eine ganze Reihe von Monographien zu einzelnen Regisseuren. Auch wenn den historischen Arbeiten sachliche Fehler und ihre offensichtliche Parteilichkeit vorgeworfen worden sind, besteht doch kein Zweifel daran, dass Sadouls Bücher maßgeblich an der Entwicklung der französischen Filmwissenschaft und der internationalen Historiographie des Kinos mitgewirkt haben. Dazu hat die einbändige Geschichte des internationalen Kinos (*Histoire du cinéma mondial*) ebenso beigetragen wie eine Jugendbuchfassung (*Conquête du cinéma*). Darum ist auch Sadouls Bedeutung für die Entstehung einer populären Kultur der Cinéphilie in Frankreich kaum zu unterschätzen. Er starb 1967 in Paris.

Die Periodisierung der Filmgeschichte ist bis heute folgenreich geblieben. Nach einer Vorperiode des Films, zu der auch die ersten Gehversuche des Kinos selbst gerechnet werden, folgen die Pionierjahre (1897-1909), der die Vorkriegsphase (1909-1914), die Kriegsphase (1914-1920) und schließlich die Phase, in der der Film als „stumme Kunst“ galt, folgen (1920-1929). Diese Folge ergibt sich zum ersten aus der Annahme, dass die „Sprache des Films“ sich im Verlauf der Geschichte herausgebildet und immer weiter differenziert habe, zum zweiten aus der zunehmend wichtiger werdenden Rolle des Films als Kunstform. Es ist eines der Verdienste von Sadouls Arbeit, das Interesse auf stilistische Details des filmischen Ausdrucks gelenkt zu haben wie Großaufnahmen, Kamerafahrten, elementare Montageformen, die hier zum ersten Mal als Elemente eines evolutionären Prozesses gedeutet werden. (Gleichwohl steht die Werkreihe im Zentrum der Darstellung, die Geschichte der „Filmsprache“ wird also nicht wirklich als eine Stilgeschichte ausgeführt.)

Die Filmgeschichte Sadouls ist durch das politische Engagement ihres Autors deutlich gekennzeichnet (ähnlich wie das konservative, antisemitische Gegenstück von Maurice Bardèche und Robert Brasillach): Der historische Entwurf basiert auf einer marxistischen Gesellschafts- und Produktionsanalyse und lokalisiert das Kino in einem industriellen und sozialhistorischen Kontext. Gerade die zeitliche Entfernung zum frühen Kino zwang Sadoul, die Geschichte des Kinos als Sozialgeschichte anzulegen, zu einem genauen Studium der Quellen und zu einer

methodisch reflektierten Art der Dokumentation, die sich nicht auf den Augenzeugenbericht verlassen konnte. Nicht die Anekdote oder das Prinzip der Reihung wichtiger Werke regiert dieses Unternehmen, sondern die Annahme einer ökonomischen und ästhetischen Evolution, die eingebunden ist in eine umfassendere, allgemeine Entwicklung der gesellschaftlichen Systeme. Entsprechend dem marxistischen Ausgangspunkt sieht Sadoul die ästhetischen Strategien des sowjetischen Kinos als Fortschritte zu einer Kunst der Massen, das Unterhaltungskino Hollywoods wird dagegen scharf kritisiert. Die Argumentation nimmt in manchen Details die Vorgaben von Bardèche und Brasillach auf - für beide Geschichten gelten ökonomische Faktoren als ausschlaggebend dafür, ob und wie sich die dominante Stilistik verändert oder nicht; beide stellen den Kunstcharakter des Films seinem Warencharakter entgegen, die Produktcharakteristik und der damit zusammengehende Unterhaltungswert eines Films ist für die historische Einschätzung bedeutsamer als seine artistischen Qualitäten als Werk künstlerischer Produktion. Sie unterscheiden sich aber scharf in der Beurteilung des Ökonomischen. Während Bardèche und Brasillach den Umgang mit ökonomischem Risiko als Teil der Arbeit des Filmemachers ansehen, verbindet Sadoul Fragen ökonomischer Macht mit Klasseninteressen und führt z.B. die künstlerischen Ambitionen des Kinos der zehner Jahre wesentlich darauf zurück, dass sich darin eine Adressierung bürgerlicher Publika artikuliere, die das Kino unter die Geschmacksurteile der bürgerlichen Klasse subordiniere.

Gregor, Ulrich / Patalas, Enno (1962): *Geschichte des Films*. [Gütersloh:] Mohn, 523 S.

- **Neudruck mit einem Nachw. d. Autoren: München/Gütersloh/Wien: Bertelsmann 1973, 534 S.**
- **Taschenbuchausg. in zwei Bänden: Reinbek: Rowohlt 1976, 556 S.**

Gregor, Ulrich / Patalas, Enno (1965): *Geschichte des modernen Films*. [Gütersloh:] Mohn 1965, 342 S. (Das moderne Sachbuch. 36.).

- **Neufassung und Erweiterung der zweiten Hälfte der *Geschichte*.**
- **Neudr. Gütersloh: Bertelsmann 1968, 373 S.**

Gregor, Ulrich (1978): *Geschichte des Films ab 1960*. München: Bertelsmann, 576 S.

Die Filmgeschichte war in Deutschland ein Sujet, das erst mit Friedrich von Zglinickis *Der Weg des Films* (Berlin: Rembrandt 1956; repr. Hildesheim: Olms 1979), der Übersetzung von Sadouls *Geschichte der Filmkunst* (Wien: Schönbrunn 1957) und der *Geschichte des Films* (1962) von Ulrich Gregor (Jahrgang 1932) und Enno Patalas (Jahrgang 1929) Anschluss an die historiographischen Bemühungen der anderen großen Länder des Films fand. Gregor und Patalas gehörten zu dem Kreis junger Kritiker, die 1957 die Zeitschrift *Filmkritik* als Forum einer politisch-ästhetischen Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Film gegründet hatten. Die Autoren orientierten ihre populär gehaltene Geschichte nicht an ökonomischen Fragen und stellten auch keine Schauspieler in den Vordergrund der Betrachtung, sondern waren ganz dem *auteur*-Prinzip verpflichtet, das die französische Filmkritik schon seit den Fünfzigern beherrschte. Und ähnlich wie in der *Filmkritik* verpflichteten sie sich einem realistisch-ästhetischen Anspruch, der Filme als künstlerische Auseinandersetzung mit den politischen und ideologischen Brüchen und Widersprüchen ihrer Zeit zu lesen sich vornahm.

Die *Geschichte* prüfte den ideologischen und politischen Gehalt der Filme - das war Aufgabe und Programm. Geschichtsschreibung ist nach klarem Bekenntnis der Verfasser kein faktographisches Unternehmen, läßt sich nicht in Datensammlung und Enzyklopädie auflösen. Geschichte ist gebunden an Interpretation, ist eigentlich eine Aufgabe der Kritik (so Wilfried Berghahn und Patalas in ihrem programmatischen Artikel „Gibt es eine linke Kritik [in: *Filmkritik* 5. Jg., 3. H., 1961]). Es ist eine Geschichte der Filmkunst, die zu schreiben ist, und die ästhetischen Qualitäten von Filmen, persönlichen Oeuvres und Schulen und Stilrichtungen bündeln das Interesse. Geschichte wird nicht *sub specie aeternitatis* dargestellt, heißt es im Vorwort, sondern aus dem Blickwinkel der Gegenwart. In dem Artikel „Probleme des Filmhistorikers“ hatte Gregor in der *Filmkritik* (6. Jg, 5.H., 1962, S. 195) das Projekt in einem weiteren Horizont lokalisiert und eine „Geschichte des Films“ von einer „Geschichte der Filmkunst“ strikt abgehoben. Erstere müßte sich stärker mit außerkünstlerischen Phänomenen beschäftigen, sie müßte zugleich Wirtschafts- und Sozialgeschichte des Films sein, müßte seine publizistischen Auswirkungen beachten sowie die politischen Einflüsse, denen er unterliegt, und nicht zuletzt auch den breiten Strom jener Konsumware analysieren, die das durch-

schnittliche Kinoprogramm ausmacht. Die Geschichte der Filmkunst dagegen hätte sich in erster Linie mit künstlerisch relevanten Filmwerken zu beschäftigen, in denen sich ein Stil herauskristallisierte oder ein Zeitgefühl in ästhetisch markanter Weise niederschlug. Aufgabe der Filmgeschichtsschreibung - wie im übrigen jeder Art der Historiographie - sei es, Urteile zu fällen. Der Filmhistoriker brauche eine Parteilichkeit der Einstellung, eine Neutralität der Ansichten sei unmöglich.

Die Aufgabe des Filmhistorikers ist es, durch die Analyse der Form hindurch zur Situierung eines Werks in seiner Zeit zu gelangen. So kann die ästhetische Ambivalenz des deutschen expressionistischen Films etwa ausgemessen werden, dessen inhaltlich-politische Fragwürdigkeit zu seiner ästhetischen Faszinationskraft in einem eigenartig widersprüchlichen Verhältnis steht. Dieser Programmatik folgend, wendet sich die *Geschichte* gegen den westdeutschen Film der Adenauerjahre. Noch Gregors *Geschichte nach 1960* klammert explizit die Geschichte des kommerziellen Kinos aus der Darstellung aus, sie müsse einem ganz anderen Ansatz der Darstellung folgen. Die *Geschichte* bezieht ihre Leitbilder aus dem italienischen Neorealismus, in dem die Autoren eine Auseinandersetzung mit den sozialen und politischen Aspekten der Gegenwart fanden, die der westdeutsche Film schuldig geblieben war. Für die theoretische und politische Ausrichtung des Unternehmens war Kracaues damals noch unübersetztes Buch *From Caligari to Hitler* (1947) das Vorbild, in dem Filme als kollektiv verfaßter Kommentar zur Zeitgeschichte durchbuchstabiert wurden.

Eine Geschichte des Films als künstlerisches Medium, ein ästhetisches und historiographisches Unternehmen gleichzeitig: Gregors und Patalas *Geschichte* hat große Verdienste und den Boden für ein viel breiteres, populäres Interesse an Filmgeschichte und an Auseinandersetzung mit Film gebahnt. Der Band wirkt heute antiquiert, viele der Fragen und auch der Urteile mögen sich so kaum mehr als evident lesen. In dem Nachwort „Zehn Jahre später“, das in der Neuauflage der *Geschichte* enthalten ist, beklagte Patalas, dass das Buch den Film ebenso verfehlt habe wie die Geschichte. Man braucht die Härte dieses Urteils nicht zu teilen - aber die Begründung Patalas' wirft ein sehr scharfes Schlaglicht auf Anliegen und Methode des Buches: Die Filme wurden zurückgeführt auf die akuten Bedingungen, unter denen sie entstanden - inwiefern sie sie transzendier-

ten, hätten sich die Autoren aber nur ausnahmsweise gefragt. Je mehr ein Film oder die Filme eines Regisseurs den Bedingungen entsprachen, die zu einer bestimmten Zeit gegeben waren, desto relevanter seien sie erschienen. Patalas' Kritik mündet in eine tiefe Problematisierung einer Auffassung von Filmästhetik, die sich aus dem realistischen Bezug der Filme zu ihrer Zeit ergebe: „Dass wir das Kino als unschuldige Reproduktion und Interpretation einer als ‚außerfilmisch‘ gedachten Realität gelten ließen und nicht als verändernden Eingriff sahen, als eine neue, spezifische Realität von relativer Autonomie, dass wir uns für diese Relationen nicht interessierten, das bestimmte unsere Perspektive auf die Vergangenheit des Films mehr als die orts- und zeitbedingte Unkenntnis von vielen Filmen und Regisseuren. Die Vorstellung von einem vermeintlich ‚natürlichen‘ Realismus des Films zieht sich durch die Kapitel des Buches, bestimmt seine Gegenstände und Urteile und ist die Ursache vieler Verdrängungen. Verkannt werden hauptsächlich die Filme, die gerade auf der Künstlichkeit des Reproduktionsvorgangs bestehen, seine Besonderheit und Materialität hervorkehren, statt sie in der scheinbaren Natürlichkeit des fotografischen Bewegungsbildes verschwinden zu lassen.“

Kracauer, Siegfried: *From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film.* Princeton, N.J.: Princeton University Press / London: Dobson 1947, xii, 361 S.

□ **Stark gekürzt: *Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films.* Autoris. Übertr. v. Friedrich Walter. Reinbek: Rowohlt 1958, 200 S. (Rowohlts deutsche Enzyklopädie. 63.).**

□ **Vollständige Neuausg.: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films.* Übers. v. Ruth Baumgarten u. Karsten Witte. Frankfurt: Suhrkamp 1979, 632 S., 64 Taf. (Siegfried Kracauer. Schriften. 2.).**

□ **Repr. Frankfurt: Suhrkamp 1984, 632 S., 64 Taf. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 479.).**

Siegfried Kracauer wurde 1889 in Frankfurt geboren. Nach einem Studium der Architektur, Philosophie und Soziologie promovierte er 1915 zum Dr.-Ing. Und nahm eine mehrjährige Praxis als Architekt auf. 1921 trat er der Redaktion des Feuilletons der *Frankfurter Zeitung* bei, für die er bis zum Beginn

des Dritten Reichs Filmkritiken und soziologisch orientierte Kritiken schrieb. Daneben entstanden zwei Romane. Er heiratete 1930 Elisabeth Ehrenreich, die als Bibliothekarin am Frankfurter Institut für Sozialforschung arbeitete. Er emigrierte 1933 zunächst nach Frankreich, 1941 weiter in die USA. Dort war er Mitarbeiter der Filmbibliothek des Museum of Modern Art, wurde vor allem aber durch eine ganze Reihe von Stipendien für die Arbeit an seinen Studien freigestellt. Von 1952 bis 1958 war er Research Director am Bureau of Applied Social Research der Columbia University. Er starb 1966 in New York. Kracauer war einer der berühmtesten Filmkritiker der Weimarer Republik und nahm bereits hier die thematischen Fäden auf, die seine buchlangen Studien zum Film bestimmen. Sein Ausgangspunkt war ein soziologischer Zugang zum Kino und man kann die 1922 erschienene Studie *Soziologie als Wissenschaft: Eine erkenntnistheoretische Untersuchung* durchaus als Leitlinie seiner Schriften zum Kino lesen. Besonderes Interesse genossen die Angestellten - Mitglieder einer Schicht, die sich selbst als die Besseren dünkten und sich mit allen Mitteln vom Arbeitermilieu abzuheben suchten -, in deren Freizeit- und Zerstreuungskultur er den Ausdruck fundamentaler Widersprüche sah und die er selbst als reaktionär betitelte. *Die Angestellten* erschien 1930. Die Implikationen für eine Filmkritik sind enorm: In seinem berühmten Essai *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino* (1927) machte Kracauer das Kino z.B. als einen Ort aus, an dem sich die Phantasien und Wunschvorstellungen der kleinen Leute formulierten.

Wie kein zweiter markiert Kracauer einen soziologisch begründeten Zugang zum Film. Vor allem die Feuilleton-Beiträge übten Filmkritik als Gesellschaftskritik, indem sie vom baren Inhalt der Filme absahen und das Interesse auf Gestalt-, Form- und Genrecharakteristiken lenkten, die wiederum Hinweise auf die soziale Psyche des Publikums enthielten. Filmgeschichte - und gerade die Geschichte populärer Filme - erlaubt es darum, einen Blick auf die psychosozialen Gestimmtheiten, Mentalitäten und Dispositionen des Publikums zu werfen, sie ist ein Indikator für Gesellschafts- und Ideologiegeschichte. In einem Brief an Hermann Hesse schreibt Kracauer: „Ich analysiere die deutschen Filme von 1918 bis 1933 so, dass sie mir präzise Angaben über die während jener Epoche vorherrschenden psychologischen Dispositionen der Deutschen gestatten. Das Ganze ist ein Versuch, der entscheidenden seelischen Vor-

gänge habhaft zu werden, die sich damals tief unter der Oberfläche divergierender Ideologien in Deutschland abspielten“ (606f). Es geht nicht um Ideologiekritik, sondern um das Aufspüren kollektiver Mentalitäten, die mehr oder weniger unterhalb der Bewußtseinsschwelle bleiben.

Kracauer unterteilt das Material in vier historische Abschnitte - Frühzeit (1895-1918), Nachkriegszeit (1918-1924), Stabilisierungszeit (1924-1929) und präfaschistische Zeit (1930-1933). Insgesamt 21 Kapitel nennen das Motiv, das sie untersuchen, im Titel - „Aufmarsch der Tyrannen“, „Schicksal“, „Mörder unter uns“, „kleinlaute Ketzler“ und dergleichen mehr. Motive komprimieren kollektive Dispositionen, sie geben symbolischen Ausdruck für Realitätsgehalten, sie verbinden psychische Energie mit ästhetischer Form. Immer wieder bestätigt sich die Annahme, dass der Aufstieg der Nationalsozialisten zur Macht nur denkbar ist vor dem Hintergrund der schwachen Verankerung von demokratischen Idealen im Bewusstsein der breiten Bevölkerungsschicht der Angestellten. So versucht das Buch in den Kapiteln „Stummes Chaos“ und „Von der Auflehnung zur Unterwerfung“ zu zeigen, dass die zunächst gehemmte und gebremste Energie der Rebellion, die nach der Kaiserzeit zunächst Filmschaffen und Rezeptionsmotive dominiert hatte, schon in der Nachkriegszeit versiegte und dass nach einer kurzen Phase eines angstbesetzten Chaos die Unterwerfung unter eine autoritäre Leitfigur zum neuen Fluchtpunkt der Filme wird. Beispiel sind ihm Filme über Friedrich den Großen, der bis in die Nazizeit Idol- und Projektionsfigur einer autoritären Phantasie geblieben ist. Bis in ikonographische Details hinein läßt sich die Tendenz der Unterwerfung nachweisen - so deutet Kracauer schon 1927 die Massendarstellung als ornamentale Ordnung, alle Strukturelemente fügen sich dem graphischen Ordnungsmuster der Gesamtgestalt unter, und es entsteht eine Symbolik, die die Auflösung des erkennbaren Subjekts und seinen Übergang in eine gesichtslose Masse thematisiert (in dem berühmten Essai *Das Ornament der Masse*).

Insbesondere die Filme aus der Hochphase der Weimarer Republik (unter solchen Titeln wie „Verfall“ oder „gefrorener Boden“ gekennzeichnet) zeichnen sich durch „Lähmung“ aus - die Demokratisierung ist nach der gescheiterten Revolution Oberflächenphänomen geblieben, wurde von breiteren Bevölkerungsschichten politisch, kognitiv und einstellungsmäßig kaum vollzogen. Gerade die Filme der Neuen

Sachlichkeit nimmt Kracauer als Hinweise darauf, dass eine einseitige Technikgläubigkeit, kunstgewerblicher Psychologismus und selbstverliebter Umgang mit den ästhetischen Möglichkeiten des Films eine allgemeine Regression des Publikums anzeigten - und die Nazizeit bringt in die Realität, was bis dahin nur auf der Leinwand zu besichtigen war: „Da Deutschland so verwirklichte, was in seinem Film von Anfang an bereits angelegt war, nahmen die Leinwandgestalten tatsächlich Leben an. Als personifizierte Tagträume, die Köpfen entsprangen, denen Freiheit ein tödlicher Schock und Jungsein ständige Versuchung bedeutete, füllten diese Figuren die Arena im Deutschland der Nazis“ (287).

Ogleich Kracauers Buch bis heute zu den Klassikern der Filmliteratur zählt, ist es intensiv diskutiert worden. 1958 erschien es in Deutschland in einer verstümmelten und moderierten Fassung. Erst 1973 lag es in einer vollständig überarbeiteten Neuauflage vor, die zudem die Arbeiten Kracauers zur Nazi-Filmproduktion enthielt, die während des Krieges entstanden. Es ist zum einen die Rigorosität der Annahme einer Präformation des Politischen durch das Kino, die sich aus Kracauers These ableiten läßt, die ebenso Faszination wie aber auch Widerspruch auf sich gezogen hat: Denn die Nachhaltigkeit einer Wirkung, die der Autor implizit dem Film immer wieder unterstellt, darf sicher angezweifelt werden wie die schlußendliche Annahme, dass das Naziregime an Figuren-, Verhaltens- und Inszenierungsmodellen des Vor-Nazi-Films bemessen werden könnte. Einspruch hat die Tatsache auf sich gezogen, dass das Buch erst nach dem Krieg geschrieben wurde und darum einen teleologischen Blick auf den Zusammenhang von Filmkorpus und historischem Geschehen ermöglichte - so dass das Werk einen hermeneutischen Kurzschnitt enthält, der thematisiert werden sollte. Und auch die Bedeutungstheorie des Films ist nicht unwidersprochen geblieben, die das Buch illustriert - Kracauer arbeitet formale Muster heraus, die er als kulturelle Symbole im Sinne von Deutungs- und Verhaltensmustern ansieht, die weitestgehend dem Unbewußten zugehören. Dass hier ein bildungstheoretischer Impuls angelegt ist, ist evident: Wenn das Kino Botschaften auf einer Ebene vermittelt, die weitestgehend der Kontrolle durch das Bewusstsein entzogen ist, ist Propaganda ein übermächtiger Zugang zur Psyche von Zuschauern, und es bleibt Aufgabe von Aufklärung und ästhetischer Reflexion, sich gegen die Überwältigung durch das Kino zur Wehr zu setzen.

Kracauer, Siegfried: *Theory of Film. The redemption of physical reality.* New York: Oxford University Press 1960, 364 S.

- ***Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit.* Vom Verf. rev. Übers. v. Friedrich Walter u. Ruth Zellschan. Hrsg. v. Karsten Witte. Frankfurt: Suhrkamp 1973, 456 S. (Siegfried Kracauer. Schriften. 3.).**
- **Repr. Frankfurt: Suhrkamp 1985, 456 S. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 546.).**

Die *Theorie des Films* ist eine mehr als 400 Seiten umfassende Poetik des Films und erschien 1960 - wie alle Arbeiten, die Kracauer im amerikanischen Exil nach 1941 schrieb - zuerst auf englisch und wurde 1964 auf deutsch vorgelegt. Das Buch trägt den programmatischen Untertitel *Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* - Film ist eine Erweiterung der Photographie. Beide haben eine besondere *Affinität* zur physischen Realität, sind wie kein anderes Medium dazu geeignet, physische Realität abzubilden. Damit unterscheiden sie sich von allen anderen Kunstgattungen, die nicht an die sichtbare Existenz der Dinge gebunden sind. Malerei kann z.B. nach Kracauer die Natur formen, Elemente weglassen etc. Photographie und Film sind dagegen wesenhaft an die realen Erscheinungen und ihre äußere Gestalt gebunden. Mit der besonderen Affinität zur sichtbaren Welt ergeben sich für Kracauer auch beider ästhetische Aufgaben. Sie sind dazu prädestiniert, physische Realität abzubilden. Neben der *registrierenden Funktion* haben sie die Aufgabe, Realität zu *enthüllen*, wo sie sich der normalen Wahrnehmung entziehe (anknüpfend an die ältere Frage, ob man "Krupp fotografieren" könne - eine Debatte, die mit der Gründung der *Illustrierten Arbeiter-Zeitung* beendet wurde). Dabei geht der Film über die Photographie hinaus: Erstens stellt er Realität in der *Zeit* dar, zweitens bedient er sich *filmtechnischer Verfahren und Tricks*. Wirklichkeitstreue und Formgebung wohnen beiden technischen Verfahren inne. Nun fächert die Affinität zur physischen Realität in mehrere Gestaltungstendenzen auf, die das Photographisch-Filmische von anderen Künsten unterscheiden: in die Affinität zur ungestellten Realität, zur Akzentuierung des Zufälligen, zur „Endlosigkeit“, zum „Unbestimmbaren“ und zum „Fluss des Lebens“.

Die Lehre der Affinitäten begründet einen grundlegenden Realismus des Films. Affinität zum *Zufälligen*, weil sich die Realität durch das Zufällige auszeichne. Auf eine Photographie und auch auf Filmbildern werden neben den anvisierten Objekten auch vorher nicht bemerkte Dinge aufgezeichnet. Am besten manifestiere sich das Zufällige in Straßenszenen und den Erweiterungen der Straße - an Orten, an denen viele unterschiedliche Ereignisse mit größtmöglicher Unvorherbestimmtheit stattfinden. Affinität zur *Unbestimmbarkeit*, weil sich die materielle Welt mit all ihren Elementen als unbestimmbar erweist. Der Film hat bei Kracauer die Aufgabe, die Unbestimmbarkeit der "Natur im Rohzustand" darzustellen und gleichzeitig zu reduzieren, indem er z.B. Filmbilder so kombiniert, daß Bedeutungsträger hervorgehoben werden. Affinität zur *Endlosigkeit*: Der Film bildet diejenigen Phänomene und Prozesse ab, die er fassen kann, und erstellt darum ein Protokoll, der das *Kontinuum physischer Existenz* unterstellt ist. Da die Realität ebenfalls ein Kontinuum physischer Wirklichkeit sei, allerdings wesentlich größer und umfassender als der Film, weist der Film über die Grenzen seines Kontinuums hinaus auf die Endlosigkeit der Welt. Entsprechend weist im übrigen auch die Photographie über die Grenzen des Bildrahmens in die Wirklichkeit hinein. Affinität zum *Fluß des Lebens* schließlich: Indem der Film zur Unbestimmbarkeit tendiere, enthalte er Elemente, die dem Leben entstammen und die sich auf der Oberfläche der Dinge abzeichnen. Darunter versteht Kracauer u.a. psychophysische Korrespondenzen, auf die der Film hinweist.

Nach den Überlegungen zur Affinität stellt die *Theorie des Films* zunächst die filmischen Mittel - Schauspieler, Sprache und Ton, Musik, Zuschauer - vor. Im dritten Schritt wird eine Gattungslehre des Films entworfen, die *Experimentalfilm*, *Tatsachenfilm* und *Spielfilm* unterscheidet, wobei Tatsachenfilm und Experimentalfilm Gattungen ohne Spielhandlung sind. Das mehrfach ausgerichtete realistische Grundmoment des Films dient im folgenden als normative Vorgabe: Ähnlich wie beim Dokumentarfilm können auch Spielfilme dem Medium in unterschiedlichem Grade gerecht werden. Dabei kommt es auf das Verhältnis von Form und Inhalt an, von dem ein Aspekt die *Story-Form* sei. Eine unfilmische Gattung ist danach die theatralische Story, deren Prototyp ein Theaterstück ist. Wegen ihrer gestellten, abgeschlossenen Form werde sie dem Medium nicht gerecht (was bei Kracauer immer bedeutet: entspricht nicht

den Affinitäten des Mediums). Sie sei zu sehr darauf bedacht, Charaktere und ihre Beziehungen untereinander darzustellen und die Handlung weiterzutreiben, so daß sie weder die Affinität zum Unbestimmbaren noch derjenigen zur Endlosigkeit noch derjenigen zum Fluß des Lebens entspreche. Zwar könne ein Film mit einer theatralischen Story durch filmische Erweiterungen im Sinne der Affinitäten dem Medium gerechter gestaltet werden, aber im Grunde seien theatralische Stories der filmischen Form immer abträglich. Zwei andere Formen von Geschichten seien dagegen günstiger, kämen der filmischen Form viel mehr entgegen: die *gefundenen Story* und die *Episode*. Erstere entspringe dem Material selbst und damit dem Abbilden der Natur im Rohzustand, sei also weder geplant noch konstruiert. Die Episode hingegen sei deshalb eine filmische Story-Form, weil sie sich nicht als abgeschlossene Handlung definieren lasse und damit den Eindruck hervorrufe, sie entstamme dem Fluß des Lebens, sei Teil eines größeren Universums.

Die *Theorie des Films* stellt sich als ein normativer Realismus des Films dar - und zwar auf zwei Ebenen: Erstens darin, daß die sichtbare, materielle Realität die nicht hintergehbare oder auflösbare Referenzebene für den Film darstellt; zweitens darin, daß es für den Film eine "Kamera-Realität" gibt, die auf die Phänomene der sichtbaren Welt rekurriert, aber im Sinne eines Erkenntnisinstruments über die normale Wahrnehmung hinausgeht. Dabei fallen alle diejenigen Elemente der Realität aus dem genuinen Wirkungsbereich des Films heraus, die sich in der materiellen, sichtbaren Welt nicht abzeichnen. Die Theorie könnte als eine *phänomenologische Material-Ästhetik* beschrieben werden. Gerade die normativen Ansprüche der *Theorie* sind immer wieder scharf kritisiert worden. Es geht Kracauer aber um mehr als das: Wie im Epilog des Buches deutlich wird, geht es ihm um die Erfassung einer Epoche, in der Film sowohl soziale, politische und intellektuelle Realität widerspiegele als auch den Menschen paradoxerweise zur konkreten Erfahrung zurückweise. Der Film sei also dazu imstande, den Menschen zur konkreten, materiellen Existenz zurückzuführen, da er sowohl physische Existenz abbilden wie enthüllen sowie innere Welten durch psycho-physische Entsprechungen anrühren könne.

Diese Haltung entspringt einem kulturphilosophischen Pessimismus, der schon durch Nietzsche, Comte, Freud, Spengler und Toynbee vorgezeichnet

war und der symptomatisch für das Unbehagen an der Massengesellschaft auch in den 60er Jahren wurde. Die Thematik von Massenphänomenen durch-

zieht Kracauers Gesamtwerk, sie ist bis in das letzte Buch *Geschichte vor den letzten Dingen* (postum 1969 erschienen) präsent.