

# Film und Kino als Spiegel



Viola Rühse

# **Film und Kino als Spiegel**

Siegfried Kracauers Filmschriften  
aus Deutschland und Frankreich

**DE GRUYTER**

Die Druckkosten wurden freundlicherweise von der Axel Springer Stiftung bezuschusst.

Die vorliegende Studie stellt eine an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig im Jahr 2020 angenommene Dissertation zur Erlangung des Grades eines „Doctor philosophiae“ (Dr. phil.) dar.

ISBN 978-3-11-070575-1

e-ISBN (PDF) 978-3-11-070581-2

Library of Congress Control Number: 2021951800

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2022 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Einbandabbildung: Lili Kracauer, *Ein Kino*, Paris, 16.1.1935, Fotografie, 14×9 cm, Marbach, Deutsches Literaturarchiv.

Cover: Katja Peters, Berlin

Satz: Andreas Eberlein, aromaBerlin

Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)



# Inhalt

Vorwort	9
I. Einleitung – Siegfried Kracauer und seine Beschäftigung mit Film	11
Kracauers Filmpassion	11
Allgemeine Tendenzen der Kracauer-Forschung	13
Kracauers Schriften zum Film im Spiegel der Zeit	16
Eine neue Fokussierung von Kracauers Filmschriften bis 1941	17
Film als Spiegel	20
Kurzer Überblick über die Kapitel II–VII	22
II. Film als Spiegel der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ – Siegfried Kracauer über Karl Grunes <i>Die Straße</i> 1924/1925	27
<i>Die Straße</i> als „roter Faden“ in Kracauers Œuvre	27
<i>Die Straße</i> – Ein konservatives „Aufklärungstraktätchen“ in moderner Manier	30
Kracauers Rezensionen von 1924	37
Kracauers Bezugnahme auf <i>Die Straße</i> 1925	47
„Der einsame Wanderer“ im 21. Jahrhundert – Transzendente Obdachlosigkeit in dem Film <i>La grande bellezza</i>	59
III. Film als Spiegel der Gesellschaft – Siegfried Kracauer und die kinobegeisterten „kleinen Ladenmädchen“	65
Kracauers sozialkritische Filmanalyse	65
Filmhelden als „Propagandachefs der Händler ihrer Nationen“	67
Satire für kluge Köpfe anstatt für „dumme Herzchen“	74
Kracauers innovative kritisch-soziologische Deutungsperspektive im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Filmgesprächen	79
Die zeitgenössische Sicht auf „kleine Ladenmädchen“	88
Eigene Äußerungen der „Ladenmädchen“	96
Kracauers marxistische Kritik an den patriarchalen bürgerlichen Familienidealen und dem bourgeois Frauenbild	97
Kracauers weitere Auseinandersetzung mit weiblichen Angestellten	98
„Shopgirls’ delight“ heute	100

IV. Lichtspielhäuser als soziale Spiegel bei Siegfried Kracauer mit einem Exkurs zu Kinos in Gemälden Edward Hoppers	105
Kracauer und die Lichtspielpaläste in Berlin 1926	105
Kracauer im Tageskino in der Berliner Münzstraße 1932	129
Exkurs: Edward Hoppers Kinobilder aus den 1930ern – Desillusionierte Platzanweiserinnen und melancholische Filmpalastnostalgie	161
Filmpaläste im 21. Jahrhundert	178
V. Die Dialektik der Aufklärung als Kinderfilmidee – Rationalismuskritik und Schulung der Vernunft in „Dimanche“	187
Kracauer als Ideengeber und Autor für den Film	187
Kracauers Filmidee „Dimanche“	189
„Dimanche“ als Film für Kinder	192
„Dimanche“ als Film für Erwachsene	200
„Dimanche“ als unrealisiertes Exilprojekt	213
Ein Sonntagsausflug im heutigen Kinderfilm – Der experimentelle Kurzfilm <i>Sounds of Nature</i> (2013)	219
VI. Sergei Eisensteins mexikanischer ‚Danse macabre‘ in Siegfried Kracauers „Marseiller Entwurf“ zu einer Theorie des Films 1940/1	223
Kracauers Beschäftigung mit Film im französischen Exil und auf dem Weg in die USA	223
Eisenstein in Mexiko	229
Kracauer und Eisensteins Szenen des Día de Muertos	236
Der Día de Muertos im zeitgenössischen Film	245
VII. Resümee und Ausblick	255
Kracauers Filmschriften aus Deutschland und Frankreich	255
Kracauers filmisches Realismusverständnis im digitalen Zeitalter	269
Farbtafeln	271
A Verzeichnisse und Abbildungsnachweis	285
A.1 Abkürzungsverzeichnis	285
A.2 Literaturverzeichnis	286
A.3 Abbildungs-, Tafel- und Textnachweis	316
B Weitere Anhänge	317
B.1 „Paul ist leichtsinnig...“ von Erich Preuße	317
B.2 „Dimanche [Sonntag]“ von Siegfried Kracauer	319
C Register	322



# Vorwort

Die vorliegende Studie stellt eine an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig im Jahr 2020 angenommene Dissertation zur Erlangung des Grades eines „Doctor philosophiae“ (Dr. phil.) dar. Zahlreiche Personen und Institutionen haben mich bei der Arbeit an der Dissertation unterstützt. Ich möchte mich sehr bei Dr. Friedrich Tietjen für die inhaltliche Betreuung, Prof. Dr. Anna Schober-de Graaf für die Übernahme des Zweitgutachtens, Frances Kind für ihre vielen organisatorischen Bemühungen sowie Prof. Dr. Beatrice von Bismarck und Prof. Dr. Dieter Daniels für die Abnahme des mündlichen Qualifikationsnachweises und der Disputation während einer Corona-Welle bedanken. Zu Dank bin ich darüber hinaus Dr. Meinolf Trudzinski sowie Prof. Dr. Oliver Grau, Wendy Jo Coones M.Ed., Mag. Martina Schmied, Cornelia Zierlinger, Verena Wagner, Dr. Thomas Veigl, Mag. Michaela Seiser, Mag. Sebastian Haller, Dr. Florian Wienczek, Philipp Hoffmann, Mag. Stefanie Bierbaumer, Mo Daschütz, Prof. Dr. Viktoria Weber, Dr. Eva Stöckler und weiteren KollegInnen an der Donau-Universität verpflichtet. Mit den TeilnehmerInnen der bildwissenschaftlichen Studienprogramme an der Donau-Universität gab es manch schönen Austausch zu Aspekten der Dissertation.

Meine Beschäftigung mit Siegfried Kracauer hat während eines Erasmus-Semesters Prof. Dr. Friedrich Teja Bach an der Universität Wien angeregt. Bei der Themenwahl der Dissertation war der Rat von Prof. Dr. Christoph Türcke wertvoll. Kapitel V ist durch Prof. Dr. Hartmut Freytags Lehrveranstaltungen an der Universität Hamburg zu Totentänzen inspiriert worden; Dr. Jessica Nitsche hat einen Teil aus diesem Kapitel freundlicherweise in einen Sammelband aufgenommen. Großer Dank geht zudem an meine Mutter, Bernhard Kastner und Familie sowie den Hamburger Franziskanern für die lange Unterstützung. Weiterhin bedanken möchte ich mich bei FreundInnen und UnterstützerInnen – u. a. bei Irmgard Pekarz, Lyza Sahertian, Alissa Lange, Anna Jun, Mila Lashkouskaya, Doris Slabschie, Ivana Urbanová, Jeong-Ho Roh, Stefan Schulze, David Assatiani, Sadiq Arbaoui, Sharokh Raeisi, Ximena Useche, Volker Kirschner-Kross, Alexandra Klei, Annika Wienert, Daniela Berendt und Franziska Götze.

Insbesondere die MitarbeiterInnen des Deutschen Literaturarchivs Marbach – u. a. Sabine Brtnik, Claudia Gratz und Elke Tietz-Allmendinger – waren bei der Forschungsarbeit sehr behilflich. Helmut Maißer und Stefanie Moser haben an den Universitätsbibliotheken in Wien und Krems sehr geduldig zahlreiche Fernleihwünsche erfüllt. Simon Weber sowie Tobias Bargmann haben mir sehr informative Materialien übermittelt. Dr. Jan Leichsenring, Mag. Bernadette Schiefer sowie Mag. Bernhard Kastner und Gabriele Kastner haben Auszüge der Arbeit freundlicherweise vor dem Druck gelesen bzw. lektoriert. Mehrere Institutionen haben generös und unkompliziert Abbildungsmaterialien zur Verfügung gestellt. Die Axel Springer Stiftung hat mit einem Zuschuss die Veröffentlichung dieses Buches maßgeblich erleichtert. Gewidmet ist die Arbeit meinen Eltern.

# I. Einleitung – Siegfried Kracauer und seine Beschäftigung mit Film

Ich verzichte darauf, einen Generalüberblick zu geben, der doch die genaue Betrachtung nicht ersetzen kann, und nenne statt dessen lieber ein paar Hauptthemen und den einen oder anderen Gegenstand, der sofort ins Auge fällt.<sup>1</sup> – Siegfried Kracauer

## Kracauers Filmpassion

Siegfried Kracauer (1889–1966) war nicht nur einer der vielseitigsten Publizisten des 20. Jahrhunderts, sondern auch ein passionierter Kinogänger.<sup>2</sup> Sein Filmhobby professionalisierte er als Filmkritiker und Filmtheoretiker. Darüber hinaus war er als Kultur- und Geschichtsphilosoph, Soziologe, Romancier sowie Journalist mit einem sehr breit gefächerten Themengebiet tätig.<sup>3</sup> Er zog im assimilierten Geist des Reformjudentums absolvierte er erst ein Architekturstudium mit Doktorat. Da er unter einer schweren Sprachbehinderung litt, schien Kracauer diese Berufswahl ein sicheres Auskommen zu ermöglichen.<sup>4</sup> Doch er war nur kurz als Architekt angestellt und widmete sich dann philosophischen und soziologischen Abhandlungen. Ab 1920 arbeitete er 13 Jahre als Journalist für die *Frankfurter Zeitung*, für die er 1930 auch die Leitung des Berliner Feuilletons übernahm.<sup>5</sup> Als „Jude und Linksmann“ musste er 1933 vor den Nazis nach Frankreich flüchten, wo er sich jedoch nicht als fest angestellter Journalist etablieren konnte. Er publizierte nur als freier Mitarbeiter einige Artikel in Zeitungen und Magazinen. Darüber hinaus verfasste er eine Biographie zu Offenbach und begann mit einem Buchprojekt zu Geschichte und Ästhetik des Films. 1941 emigrierte er in

1 Kracauer 1996, S. 115.

2 Stalder 2003, S. 12.

3 Am Ende seines Lebens war es Kracauer besonders wichtig, in der Öffentlichkeit nicht nur als ein „Film-Mann“ vorgestellt zu werden, „sondern eher als Kulturphilosoph[], oder auch als Soziologe[] und als ein[] Poet dazu.“ – Siegfried Kracauer, Brief an Wolfgang Weyrauch, 4. Juni 1962 (Nachlass Siegfried Kracauer, DLA); siehe auch Belke/Renz 1988, S. 118f.

4 Breidecker 1996, S. 141.

5 Abgesehen von einem isolierten Beitrag der Vorkriegszeit verfasste Kracauer ab 1920 erste Texte für die FZ. Ab Januar 1921 erhält er öfters Aufträge als Lokalreporter und wird im August 1921 als fester Mitarbeiter eingestellt (Belke/Renz 1988, S. 34f.).

die USA, wo er neben Auftragsarbeiten für verschiedene Institutionen u. a. zwei wichtige Filmmonographien und eine geschichtsphilosophische Studie vorlegte.<sup>6</sup>

Mit Film setzte sich Kracauer insgesamt über vier Jahrzehnte in Publikationen auseinander. In den ersten Jahren seiner Tätigkeit für die FZ berichtete er nur sporadisch über Filmproduktionen, ab 1924 regelmäßig. Bis 1926 schrieb er circa einmal pro Woche über Film, anschließend sogar mehrmals pro Woche.<sup>7</sup> Insgesamt hat ein Drittel seiner thematisch ansonsten sehr vielfältigen Zeitungsartikel aus der Zeit der Weimarer Republik den Film zum Gegenstand.<sup>8</sup> Er behandelte in diesen Beiträgen 740 nationale und internationale Filmproduktionen sowie weitere mit der Kinematographie verbundene Themen wie Kinoarchitektur, Starwesen, einzelne Filmschauspieler, Bücher über den Film, Filmstudios und Kulissen, technische Innovationen und ästhetische Fragen. Auch etablierte er die soziologische Filmanalyse in Deutschland, die seine Reputation als einen der bedeutendsten Filmkritiker in Deutschland förderte.<sup>9</sup>

Bezeichnend für sein Selbstverständnis als Filmkritiker Ende der 1920er und Anfang der 1930er Jahre ist sein Diktum: „Kurzum, der Filmkritiker von Rang ist nur als Gesellschaftskritiker denkbar.“ Dieses äußerte er anlässlich einer Frankfurter Tagung der Lichtspieltheater-Besitzer im Mai 1932.<sup>10</sup> Aufgrund ihrer Bedeutung wurden einige seiner Aufsätze zum Film zum Beispiel auch in französischen und österreichischen Magazinen wieder abgedruckt. Im französischen Exil war er als Filmkorrespondent für die *Neue Zürcher Zeitung* und die *Basler National-Zeitung* tätig. In dem ersten der in den USA entstandenen Bücher über Film – *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film* – analysiert er die deutschen Kinoproduktionen in Zusammenhang mit ihren soziopolitischen Bedeutungen.<sup>11</sup> In seiner *Theory of Film. The Redemption of Physical Beauty* behandelt er den Film als Medium unter besonderer Berücksichtigung seiner spezifischen Affinitäten zur Realität.<sup>12</sup> Diese beiden Monographien wurden rege diskutiert und gehören heute zum filmwissenschaftlichen Kanon.<sup>13</sup>

Kracauers lebenslanges Interesse an Kinematographie war philosophisch und soziologisch bedingt. Der Film war in der Weimarer Republik das modernste Bildmedium und zog die Massen an. Mitte der 1920er Jahre gingen beispielsweise ein bis zwei Millionen Menschen in ca. 3.600 Kinotheatern in Deutschland täglich ins Kino.<sup>14</sup> Kracauer widmete

6 Für Rezensionen und Essays blieb Kracauer in den USA nur noch wenig Zeit – Mülder-Bach 2004, S. 579.

7 Später 2016, S. 148, S. 204.

8 Von Kracauers ca. 1.800 Artikeln für die FZ thematisieren ungefähr 580 Filmthemen – Michael 1993, S. 7; siehe auch Hansen 2012, S. 3f.

9 Die Mehrzahl der Schriften Kracauers zum Film wurde ediert – siehe SKW 6.

10 Kracauer 1974, S. 11 (FZ 23.5.1932).

11 Kracauer 1947.

12 Kracauer 1960.

13 Mehrere von Kracauers frühen Filmtexte haben international noch mehr Sichtbarkeit durch die Aufnahme in einen wichtigen englischsprachigen Reader zum Film in der Weimarer Republik bekommen – Kaes et al. 2016.

14 Bei einer täglichen Vorstellung waren es 1925 in den Saisonmonaten (d. h. nicht im Sommer von Juni-September) ca. eine Million Kino-Besucher, bei zwei Vorstellungen am Tag zwei Millionen; mehr Vorstellungen fanden z. B. an den Sonn- und Feiertagen statt und in den Großstädten spielten die Kinos täglich und mehr Vorstellungen als in den kleineren Städten (Jason 1925, u. a. S. 73, S. 36; Später 2016, S. 143).

sich dem Film, da dieser ihm Erkenntnis über die entfremdete Moderne ermöglichte, die aufgrund ihrer Desintegriertheit sonst schwer fassbar war.<sup>15</sup> Zunächst hatte er auch noch die Hoffnung, dass das Kino als alternative öffentliche Sphäre emanzipatorisches Potential entfalten könnte.<sup>16</sup> Mit dem Kinomedium solle u. a. die eigene Wirklichkeit der Masse erfahrbar gemacht werden. Dies erfüllte sich jedoch nicht. Kracauers dadurch motivierte ideologiekritische Filmkritik zeichnet sich durch sehr differenzierte Analysen der Filminhalte und eine genaue Kenntnis der ästhetischen Techniken aus.<sup>17</sup> Mit seiner *Theory of Film* repräsentiert Kracauer neben André Bazins Schriften die realistische Tradition der klassischen Filmtheorie.<sup>18</sup> Kracauers Realismuskonzept, das seiner komplexen materialen Filmästhetik zugrunde liegt, wurde dabei häufig zu Unrecht als naive Mimesisanschauung unterschätzt.<sup>19</sup>

## Allgemeine Tendenzen der Kracauer-Forschung

Die methodische und thematische Vielseitigkeit, der Umfang von Kracauers Schriften, aber auch sein Exil stellen Herausforderungen für die Forschung dar.<sup>20</sup> Zudem war er u. a. wegen seiner Sprachbehinderung nicht länger einer Universität zugehörig gewesen.<sup>21</sup> So existiert heute kein festes universitär verankertes Zentrum der Kracauer-Forschung. Die Rezeption findet in verschiedenen Disziplinen – neben Literatur-, Geschichts-, Kultur- und Filmwissenschaften auch Philosophie, Soziologie, Urban Studies – und mehreren Ländern statt. Die meisten Forschungsbeiträge kamen bislang aus Amerika, Deutschland, Österreich, Frankreich und England.

Im Nachkriegsdeutschland setzte sich Kracauers langjähriger Freund Theodor Wieselnd Adorno für Kracauers Rezeption ein.<sup>22</sup> Er unterstützte z. B. die Publikation von zwei Essaybänden beim Suhrkamp Verlag, vergab Dissertationsthemen zu Kracauer und schrieb eine Geburtstagslaudatio sowie später einen Nachruf. Diese beiden Texte prägten einen einseitigen und teilweise unvoreilhaften Blick, da Adorno Kracauers spezielle Methoden ver-

15 Hansen 2012, S. 5; Brodersen 2001, S. 57f.

16 Hansen 2012, S. 55.

17 Witte 1974, S. 274.

18 André Bazins Realismus-Anschauung unterscheidet sich jedoch von der Kracauers – Bazin (1958–1962) 2004.

19 Später 2016, S. 214.

20 Aufgrund der sehr weit verzweigten Kracauer-Forschung werden bei der folgenden Charakterisierung nur einige Schlaglichter gesetzt und es wird auf wichtige Tendenzen verwiesen (siehe dazu ebenfalls die Analyse von Warr 2013, S. 53–107). Der Forschungsstand zu den Themenbereichen dieser Arbeit wird am Anfang der einzelnen Kapitel dargelegt.

21 Wegen seines Handicaps war für Kracauer eine Lehrtätigkeit nicht in Frage gekommen. Darüber hinaus war seine Beziehung zum Institut für Sozialforschung problematisch (siehe u. a. Später 2016, S. 373–393). In den USA war er von 1952–1958 Research Director und Associate des Bureau of Applied Social Research der Columbia University (Belke/Renz 1988, S. 101; Anon. 1966).

22 Die nicht unproblematische Freundschaft zwischen Kracauer und Adorno lässt sich anhand des 2008 publizierten Briefwechsels nachvollziehen – AKB. Zu dieser siehe auch von Moltke 2009.

kannte bzw. nicht wertschätzte.<sup>23</sup> Adornos Perspektive bestimmte zunächst sehr Kracauers Wahrnehmung als Randfigur der Frankfurter Schule. Zudem bestand in der Filmwissenschaft ein größeres Interesse an Kracauer. Mit Karsten Witte sollte ab 1971 auch ein Filmwissenschaftler die Schriften Kracauers herausgeben. Allerdings ging die Edition nur stockend voran und wurde nicht abgeschlossen.<sup>24</sup>

In den 1980er Jahren förderte die kulturwissenschaftliche Neuausrichtung der Geisteswissenschaften eine Auseinandersetzung mit Kracauer. Angesichts seiner interdisziplinären Ausrichtung und der Breite seiner Interessen war Kracauer hierfür als historische Leitfigur prädestiniert. Er sollte jedoch nicht so bekannt wie z. B. Walter Benjamin werden, der zeitgleich mit ihm mehr Aufmerksamkeit erhielt. Die Resultate wichtiger Grundlagenforschung wurden publiziert, u. a. erschien Inka Mülder-Bachs Studie zu Kracauers Frühschriften und Arbeiten der Weimarer Republik, in der insbesondere die philosophischen Hintergründe erhellt wurden. Anlässlich Kracauers 100. Geburtstag erarbeitete Thomas Y. Levin eine detaillierte Personalbibliographie. Ingrid Belke und Irina Renz erstellten eine Lebenschronik mit vielen kundig ausgewählten und aussagekräftigen Zeitzeugnissen, die eine in Marbach und New York gezeigte Ausstellung begleitete.<sup>25</sup>

Diese Jubiläumsinitiativen, aber auch der weitere internationale Bedeutungszuwachs der „cultural studies“ führte ab den 1990er Jahren zu einer regelrechten „Kracauer-Renaissance“ in unterschiedlichen Disziplinen und einer genaueren Erforschung der vielen Facetten von Kracauers Werk.<sup>26</sup> Bedeutsam war dafür die Veröffentlichung von weiteren Texten Kracauers. In den nächsten beiden Jahrzehnten erschienen zunächst zwei Bände mit Essays in der Schweiz sowie Kracauers Architekturdissertation und mehrere Ausgaben von Briefwechseln.<sup>27</sup> Darüber hinaus wurde eine neue und umfangreiche Werkausgabe beim Suhrkamp Verlag von 2004–2012 publiziert. Zu wichtigen Werkaspekten, die zuvor meistens in kürzeren Aufsätzen behandelt worden waren, erschienen nun eigene Monographien.<sup>28</sup> Ein Forum für die Präsentation der vielen Forschungsarbeiten boten mehrere aus Konferenzen hervorge-

23 Stalder 2003, S. 9–11.

24 Von der ursprünglich auf neun Bände konzipierten Ausgabe der „Schriften“ Kracauers erschienen nur sieben (SKS 1–5 und 7–8). Einige Publikationen Kracauers sind zudem als Einzelausgaben publiziert worden und wurden so bekannter.

25 Levin 1989; Belke/Renz 1988. – Zuvor war auch Kracauers Briefwechsel mit Walter Benjamin vom Deutschen Literaturarchiv Marbach herausgegeben worden (Benjamin 1987). Anlässlich des 100. Geburtstags von Kracauer wurden zudem zwei Tagungen in Weingarten und New York veranstaltet (Band 1999, S. 8)

26 Der Ausdruck „Kracauer-Renaissance“ wurde u. a. auf der Buchumschlag-Rückseite der englischen Übersetzung von Kochs Einführung in Kracauers Werk verwendet – Koch 2000, hinteres Cover.

27 Kracauer 1996; ders. 1997 und (1915) 1997; Kracauer/Panofsky 1996; Asper 2003; Löwenthal/Kracauer 2003, AKB.

28 SKW 1–9. – U. a. setzten sich in Monographien Helmut Stalder und Henri Band mit Kracauers journalistischen Arbeiten aus der Zeit der Weimarer Republik auseinander (Band 1999; Stalder 2003), Claudia Krebs behandelte Kracauers Beziehung zu Frankreich (Krebs 1998), Dirk Oschmann Kracauers Romane (Oschmann 1999) und Henrik Reeh dessen Straßentexte (Reeh 2004). Tobias Korta untersuchte Kracauers Geschichtskonzeption im Vergleich zu Walter Benjamin (Korta 2001) und Olivier Agard Kracauers Kritik der Moderne (Agard 2000).

hende Sammelbände.<sup>29</sup> Darüber hinaus entstanden drei kompakte Werkeinführungen, die Interessierten den Zugang zu Kracauer erleichtern.<sup>30</sup>

Die Wertschätzung Kracauers führte Anfang der 2010er Jahre zu der Umbenennung eines Platzes in Berlin-Charlottenburg.<sup>31</sup> An der Goethe-Universität in Frankfurt werden zudem seit 2011 „Kracauer Lectures in Film and Media Theory“ veranstaltet.<sup>32</sup> 2013 stand im Mittelpunkt des Literatur-Festivals „Frankfurt liest ein Buch“ Kracauers erster Roman *Ginster* aus dem Jahr 1928.<sup>33</sup> Seit demselben Jahr wird ein Preis für die beste Filmkritik-Auszeichnung unter seinem Namen in Deutschland vergeben.<sup>34</sup> Neben der größeren öffentlichen Anerkennung Kracauers ist diese Dekade in der Forschung durch Rückschau, Revisionen und Aufarbeitung weiterer, bislang wenig berücksichtigter Bereiche geprägt.<sup>35</sup> Jörg Später integrierte in seiner 2016 erschienenen, sehr ausführlichen intellektuellen Biographie viele Forschungsergebnisse der letzten Jahrzehnte.<sup>36</sup> Bedeutsam war zudem das Erschließen von neuen Kontexten für Kracauers Arbeiten aus der Zeit des amerikanischen Exils z. B. von Johannes von Moltke und Stephanie Baumann.<sup>37</sup> Intensiver erforscht wurden zudem beispielsweise die Filmideen oder die Fotografien im Kracauer-Nachlass, die bislang sehr wenig Aufmerksamkeit erhalten haben.<sup>38</sup> Einen Überblick über die jüngeren Forschungsarbeiten und -interessen boten 2016 anlässlich des 50. Todestags von Kracauer zwei Symposien in Wien und ein Sammelband, der leicht verspätet 2017 erschien.<sup>39</sup>

29 Siehe z. B. Despoix/Perivolaropoulou 2001 (basierend auf einem Kolloquium 1996 in Paris); Despoix/Schöttler 2006 (hervorgegangen aus einem Kolloquium 2003 in Paris); Grunert/Kimmich 2009 (zurückgehend auf eine Tagung in Marbach). – Mehrere Konferenzbeiträge einer Tagung in Birmingham 2002 wurden fünf Jahre später in der Zeitschrift *New Formations* publiziert (McCracken/Glover 2007), die Vorträge einer Konferenz im Dartmouth College 2008 wurden in *Culture in the Anteroom: The Legacies of Siegfried Kracauer* (Gemünden/Moltke 2012) veröffentlicht.

30 Traverso 2006, Brodersen 2001 und Koch 1996 (Kochs Einführung in Kracauers Werk wurde auch ins Englische übersetzt – Koch 2000).

31 CD [Kürzel] 2010. – Zu einer Kritik der Inschrift siehe Kaes 2012, S. 239 (mit Anm. 7).

32 Goethe-Universität 2011–2019.

33 Frankfurt 2013.

34 Siehe den Bericht von der ersten Verleihung des Siegfried Kracauer Preises 2013 – VdFk 2013.

35 2013 hatte Nick Warr noch den Eindruck einer „short lived Kracauer renaissance“, der sich jedoch in den weiteren Jahren nicht bestätigt hat – Warr 2013, S. 84.

36 Später 2016.

37 Baumann 2014; von Moltke 2016. – Im Gegensatz zur früheren Forschung sieht von Moltke Kracauers Exil nicht als eine extraterritoriale Sphäre an, sondern untersucht Kracauers Auseinandersetzung mit amerikanischen Wissenschaftlern. Von Moltke hat zuvor auch Kracauers Essays aus dem amerikanischen Exil in der englischen Fassung mit herausgegeben – Kracauer 2012. Zu den weiteren wichtigen Monographien der 2010er Jahre gehören Gilloch 2015 und Agard 2010.

38 Perivolaropoulou 2018; Zinfert 2014.

39 Der Sammelband wurde von Jörn Ahrens, Paul Fleming, Susanne Martin und Ulrike Vedder publiziert (Ahrens et al. 2017). Das erste, von Sabine Biebl, Helmut Lethen und Johannes von Moltke konzipierte Symposium „Errettung oder Erlösung der Wirklichkeit? Film, Geschichte und Politik bei Siegfried Kracauer“ in Wien fand vom 9.–11. März 2016 am Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften statt. Das zweite wurde von Drehli Robnik und Vrääth Öhner am 11. und 12.11.2016 u. a. in Verbindung mit dem Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien zu Kracauers Filmschriften mit dem Titel „Wartung und Erwartung. Wahrnehmungen des Films / Wendungen zu

## Kracauers Schriften zum Film im Spiegel der Zeit

Im amerikanischen Exil gewann Kracauer vor allem mit seinen beiden Büchern über Film öffentliche Aufmerksamkeit und Renommee.<sup>40</sup> Allerdings stießen seine soziologischen und philosophischen Ansätze auch auf viel Unverständnis, da man in den USA mit seinen theoretischen Hintergründen nicht vertraut war.<sup>41</sup> In Amerika wurde *From Caligari to Hitler* für seine scheinbare Top-down-Soziologie und die teleologische Argumentation im Zusammenhang mit der Hauptthese kritisiert, dass der deutsche Film von 1918–1933 die in den Nationalsozialismus einmündenden psychologischen Dispositionen der deutschen Nation reflektiere. Kracauers Argumentation war jedoch sehr nuanciert und basierte auf vielen Einzelanalysen.<sup>42</sup> Seine *Theory of Film* würdigte z. B. Rudolf Arnheim als „most intelligent book ever written on the subject of the film“.<sup>43</sup> Eine sehr negative und nachwirkende Kritik übte jedoch die amerikanische Filmkritikerin Pauline Kael, die sich u. a. an der „German pedantry“ stieß.<sup>44</sup> Ungünstig war zudem, dass sich Kracauers Publikationen der Generierung einer einfach einsetzbaren und verständlichen Methode widersetzen.<sup>45</sup> In Amerika fungierte seine *Theory of Film* in den 1970er und 1980 Jahren als „Prügelknabe“ für die Filmwissenschaft mit ihrem Verdruss über Realismus.<sup>46</sup> Sie galt als überholt und wurde nicht sehr viel rezipiert.<sup>47</sup>

In Deutschland kam *From Caligari to Hitler* zuerst in einer gekürzten und entpolitisierten deutschen Übertragung heraus, in der laut Kracauer die wichtigsten Analysen fehlten.<sup>48</sup> Sie erhielt von jungen Filmkritikern trotzdem viel Aufmerksamkeit. Denn nachdem Kracauer und andere wichtige Filmpublizisten 1933 emigrieren mussten oder die Nazis ihnen die Kritiker-tätigkeit untersagten, war der Tenor der Rezensionen apologetisch und euphemistisch. Die deutsche Filmberichterstattung war somit gleichgeschaltet worden.<sup>49</sup> Nach dem Zweiten Weltkrieg war die Filmkritik zuerst feuilletonistisch oder literarisch-impressionistisch ausgerichtet.<sup>50</sup> Für die Etablierung einer avancierteren ideologiekritischen Filmpublizistik orientierte sich die Gruppe um die ab 1957 erscheinende Zeitschrift *Filmkritik* daher an Kracauer. Darüber hinaus rezipierte sie Medientexte von Walter Benjamin und Schriften der Frankfurter

Kracauer“ organisiert. Die Tagungsbeiträge gingen auch in Sammelbände ein (Biebl et al. 2019, Groß et al. 2018).

40 Darüber hinaus wurde Kracauer in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg auch früh in der Soziologie wieder rezipiert – Stalder 2003, S. 9.

41 Koch 2000, S. 3.

42 Gemünden/Moltke 2012b, S. 8f.

43 Arnheim 1963, S. 291. – Arnheim übte jedoch auch Kritik an Kracauers Ausführungen zum Realismus.

44 Kael (1962) 1966, S. 244.

45 Warr 2013, S. 22.

46 Stam 2000, S. 77; siehe auch Gemünden/Moltke 2012b, S. 9.

47 Tudor 1977, S. 79.

48 Siegfried Kracauer, Brief an Ernst Bloch vom 12.10.1959 (Bloch 1985, S. 393). – Erst 1979 erschien eine vollständige und korrekte Übersetzung von *From Caligari to Hitler* ins Deutsche (SKW 2).

49 Witte 1974, S. 267.

50 Prinzler 1987, S. 39.

Schule.<sup>51</sup> Die deutsche Übertragung der *Theory of Film* wurde erst in den 1970ern mehr z. B. von Filmschaffenden wie Wim Wenders in Bezug auf den Begriff der Erfahrung wahrgenommen.<sup>52</sup>

In Amerika versuchte ab den 1980ern ein Kreis von WissenschaftlerInnen um die Zeitschrift *New German Critique* – darunter Miriam Hansen, Gertrud Koch sowie Karsten Witte – Kracauers Filmschriften als ein durch den Nationalsozialismus nicht in Misskredit geratenes Modell für die Filmkritik zu etablieren. Dies erlaubte einerseits, die deutsche Filmtheorie zu rehabilitieren, andererseits konnte man sich so von den sehr durch französische TheoretikerInnen beeinflussten anglo-amerikanischen „film studies“ absetzen.<sup>53</sup> Der Fokus wurde gerade auf die frühen Texte Kracauers gelegt, mit denen die scheinbar naive Realismusvorstellung in seinem Spätwerk neu kontextualisiert wurde. Um die Unterschiede zwischen den Arbeiten aus der Weimarer Republik und den in den USA entstandenen zu erklären, wurden beispielsweise die Konzepte von Trauma und Exil eingebracht.<sup>54</sup>

## Eine neue Fokussierung von Kracauers Filmschriften bis 1941

Mehrere bedeutende jüngere Forschungsarbeiten unterziehen Kracauers amerikanische Filmschriften und ihre Rezeption einer Revision bzw. erweitern das Verständnis.<sup>55</sup> In dieser Studie stehen dagegen ausgewählte Schriften Kracauers zum Film aus der Zeit der Weimarer Republik und seines französischen Exils im Mittelpunkt. Kracauers Filmschriften bis 1941 stellen nicht nur wichtige Grundlagen seiner beiden amerikanischen Monographien, sondern auch wichtige filmgeschichtliche und kulturhistorische Zeugnisse der Weimarer Republik und ihrer Kinokultur dar. Die Veränderungen aufgrund der Digitalisierung in den letzten Jahren bei der Produktion, Distribution und Rezeption von Filmen vergrößerten das Interesse an dem Kino und der Filmpublizistik vor dem Zweiten Weltkrieg. Dadurch soll ein Bewusstsein für Kontinuitäten als auch für Veränderungen unterstützt werden.<sup>56</sup>

Für eine umfassende Kontextualisierung und Aktualisierung war es notwendig, eine gezielte Auswahl der Themenbereiche aus den Filmschriften zu treffen. Es werden neue Deutungen für noch wenig bearbeitete Werkbereiche wie die Filmideen Kracauers vorgestellt. Seit den 1980er Jahren dominierende Deutungsansätze z. B. zu Kracauers Sicht auf die weiblichen Zuschauer werden zudem einer Revision unterzogen. Einige wichtige Texte und Aspekte der Filmschriften Kracauers wie beispielsweise seine Auseinandersetzung mit dem Tonfilm mussten unberücksichtigt bleiben, sind jedoch von anderen Wissenschaftlern in den

51 Agard 2000, S. 283.

52 Kracauer 1964b; Rentschler 2012.

53 Warr 2013, S. 57.

54 Ebd., S. 13.

55 Siehe z. B. Moltke 2016; Gilloch 2015 (insbesondere Kapitel 6 und 8); Rentschler 2012.

56 Gemünden/Moltke 2012b, S. 13.

letzten Jahren eingehender behandelt worden.<sup>57</sup> Bei der Auswahl der Untersuchungsmaterialien wurde auch darauf geachtet, dass die Vielfalt von Kracauers Textgenres, die nicht nur sein ganzes Œuvre, sondern auch den Werkbereich der Filmschriften bestimmt, deutlich wird.<sup>58</sup> So werden Filmrezensionen, Filmarchitekturbesprechungen, Filmessays, Filmideen, ästhetische Abhandlungen mit Filmexempeln und Vorarbeiten zu einer längeren filmhistorischen/-ästhetischen Abhandlung behandelt. Viele dieser Texte zeichnen sich durch kunstvolle Rhetorik und Satire aus. Durch die neue Edition der Werke wurde eine Vielzahl bislang noch nicht wieder publizierter Arbeiten leicht verfügbar gemacht.<sup>59</sup> Ausgewählt wurden von diesen bekanntere, aber auch unbekanntere Texte zum Film. Zwei Kapitel widmen sich Arbeiten Kracauers aus dem französischen Exil, die bislang erst wenig beachtet worden sind. Sie sind jedoch bedeutsam in der Exilfilmgeschichte, die in den letzten Jahren mehr Aufmerksamkeit erhält.

Für meine Analyse habe ich eine kulturhistorische Perspektive anstatt einer primär filmwissenschaftlichen Fragestellung gewählt. Neue Erkenntnisse sollen mit einer interdisziplinär ausgerichteten bildwissenschaftlichen Methodik in enger Verbindung mit Film- und Literaturwissenschaften sowie Kulturgeschichte ermittelt werden. Bildwissenschaften haben sich in den letzten Jahren verstärkt mit Filmthemen auseinandergesetzt.<sup>60</sup> Für die wissenschaftshistorische Auseinandersetzung mit Kracauers Schriften sind sie nicht nur wegen des Gegenstandsbereichs der Behandlung von Bewegtbildern sinnvoll, sondern auch methodisch. Denn Kracauer ist ein stark visuell ausgerichteter Intellektueller und zeichnet sich durch ein sehr anschauliches Denken aus, das so noch besser wahrgenommen werden kann.<sup>61</sup> Mehrere der behandelten Texte Kracauers weisen eine Nähe zu dessen poetischen Denkbildern auf und sind erhellend für das Verständnis visueller Zeugnisse aus Hochkunst und Massenkultur. In dieser Studie wird dies mit der Einbindung z. B. von Fotopostkarten, Magazin- und Zeitungsilustrationen, Zigarettensammelbildchen, Privat- und Arbeiterfotografien sowie Gemälden der Weimarer Republik und die Berücksichtigung der Ikonographie des *Danse macabre* verdeut-

57 So hat sich beispielsweise mit Kracauers Behandlung des Tonfilms auch Theodore F. Rippey auseinandergesetzt (Rippey 2012). – In meiner Arbeit wird eine Filmidee Kracauers aus den 1930er Jahren genauer untersucht, mit weiteren hat sich Nia Perivolaropoulou befasst (Perivolaropoulou 2018).

58 Siehe Gilloch 2015, S. 2.

59 Von den zwischen 1921 und 1941 über 740 erschienenen Tageszeitungsbeiträgen Kracauers zum Film waren bis zur neuen Ausgabe seiner Werke nur 170 erneut veröffentlicht worden – Michael 1993, S. 17.

60 Schon Aby Warburg, der als Gründungsvater der Bildwissenschaften gilt, hat sich mit Kinematographie auseinandergesetzt, was von Thomas Hensel herausgearbeitet worden ist (Hensel 2011, S. 103–141). In einer zur Kunstgeschichte ausgeweiteten Bildwissenschaft wird in den letzten Jahren verstärkt auch Filmgeschichte integriert. Institutionell wurde dies beispielsweise am Institut für Kunstgeschichte der Universität Regensburg im Masterstudiengang fest verankert (siehe Red. Mittelbayrische 2017). Ebenfalls stellt Filmwissenschaft einen Schwerpunkt in dem elektronischen Journal *IMAGE, Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* dar. Zu den Verbindungen zwischen Filmtheorie und Bildwissenschaften siehe auch Hanke 2016.

61 Gilloch 2015, S. 12. – Auf geistige Überschneidungen und Verbindungen Kracauers zum Warburg-Kreis wurde schon von Volker Breidecker und Detlev Schöttker aufmerksam gemacht (Breidecker 1996; Schöttker 2009).

licht.<sup>62</sup> In einem Teilkapitel werden zudem einige Bilder von Edward Hopper behandelt, der mit Kracauer die Kinopassion und ein Interesse an den Phänomenen der Moderne teilte.<sup>63</sup>

Eine umfassende Untersuchung von Kracauers Filmschriften bis 1941 hat schon Klaus Michael 1993 von einer kulturwissenschaftlichen Perspektive aus vorgelegt. Seitdem konnten in der Kracauer-Forschung und in der Filmwissenschaft neue Forschungserkenntnisse gewonnen werden, die auch für den zu analysierenden Gegenstandsbereich relevant sind. Zum besseren Verständnis der Position von Kracauer soll sich einerseits im Gegensatz zu Michael noch intensiver mit den thematisierten Filmen und ihrer Rezeption seitens anderer zeitgenössischer Filmberichterstatter auseinandergesetzt werden, um Kracauers Position besser einordnen zu können. Andererseits werden noch eingehender Schriften Kracauers zu nicht genuin filmischen Themen zur Erklärung herangezogen. Herausgearbeitet werden ebenfalls noch nicht berücksichtigte Bezüge zu philosophischen und soziologischen Schlüsseltexten. Sie sind wiederum auch für das Verständnis der Filmschriften erhellend.<sup>64</sup> Zur Einordnung werden auch Briefe und nicht edierte Materialien im Kracauer-Nachlass im Deutschen Literaturarchiv Marbach genutzt.<sup>65</sup> Darüber hinaus werden noch mehr Vergleichstexte als bislang von Zeitgenossen herangezogen. Die großen Digitalisierungsprojekte von Zeitungen und Magazinen in den letzten Jahren sowohl in Europa als auch in Amerika wurden für diese Arbeit verwendet. So konnten u. a. einige in der Forschung bislang unbekannte Zeugnisse für die Rezeption eines wichtigen kunstwissenschaftlichen Essays Kracauers ermittelt werden. Auch wurden noch nicht wieder neu edierte, aber sehr aussagekräftige Vergleichstexte ausfindig gemacht.<sup>66</sup>

62 In den Bildzeugnissen der Weimarer Republik in dieser Arbeit werden Freizeitaktivitäten wie Besuche von Revuen, Circus und Lunapark sowie Sonntagsausflüge dargestellt. Ebenfalls werden Darstellungen der Großstadt bei Nacht und des Arbeitslebens thematisiert.

63 Zu Hoppers Kinobegeisterung siehe Doss 2015, S. 17. Zu einer Analyse von Hopper und Kracauer in Zusammenhang mit der Hotelthematik siehe Tallack 1998 und in Bezug auf Kinoarchitektur siehe Breitenwischer 2018, S. 18. Die Interpretation von Breitenwischer wird in Kapitel IV, S. 161 ff. einer Revision unterzogen.

64 Die Trennung der neuen Werkausgabe Kracauers in verschiedene Bereiche wie z. B. in Filmschriften und in weitere Essays ist für das Ermitteln von Bezügen zwischen diesen nicht förderlich. Zu der wechselseitigen Bedingung der verschiedenen Elemente in Kracauers Werk siehe auch Ahrens et al. 2017b, S. 11. – Zu anderen Werkbereichen Kracauers habe ich Vorträge gehalten und einen Aufsatz publiziert (Rühse 2013; dies. 2013b; dies. 2014).

65 Auch wenn mittlerweile mehrere Briefwechsel Kracauers publiziert wurden, sind weiterhin viele Briefe nur in Archiven einsehbar.

66 Für die Analyse berücksichtigt wurden u. a. die bislang digitalisierte historische Presse der deutschen Sozialdemokratie der Bibliothek der Friedrich-Ebert-Stiftung (<http://fes.imageware.de/>), das Portal *Compact Memory* mit jüdischen Periodika (<http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm>), die *Digitalisierung wichtiger deutschsprachiger Illustrierter Magazine der Klassischen Moderne* ([www.arthistoricum.net/themen/textquellen/illustrierte-magazine-der-klassischen-moderne/](http://www.arthistoricum.net/themen/textquellen/illustrierte-magazine-der-klassischen-moderne/)), die *Media History Digital Library der University of Wisconsin-Madison* mit der Suchplattform *Lantern* ([lantern.mediahist.org](http://lantern.mediahist.org)), der digitalisierte Bestand der historischen österreichischen Zeitungen und Zeitschriften der Österreichischen Nationalbibliothek ([anno.onb.ac.at](http://anno.onb.ac.at)) sowie weitere digitalisierte Quellen im Zeitungsbereich der *Europeana Collections* ([europeana.eu](http://europeana.eu)), in ausgewählten deutschen Bibliotheken und im *Internet Archive* ([archive.org](http://archive.org), letzter Abruf der genannten Plattformen am 7.1.2020).

Deutlich wird die Qualität selbst kürzerer Beiträge Kracauers, die eigentlich den ‚Pflichtarbeiten‘ eines Tageszeitungsredakteurs zuzurechnen sind, aber auch die besondere Perspektive aufgrund seiner soziologischen, philosophischen und architekturhistorischen Studien vor und neben seiner Tätigkeit für die FZ.<sup>67</sup> Es können Parallelen, aber auch Unterschiede zu bekannten und unbekannteren Zeitgenossen Kracauers herausgearbeitet werden, z. B. zu in der Kracauer-Forschung noch nicht näher berücksichtigten sozialdemokratischen und marxistischen Filmkritikern sowie Autoren der sog. „Asphaltliteratur“ Anfang der 1930er Jahre. Neben Kracauers Auseinandersetzung bzw. Austausch mit Georg Lukács, Georg Simmel, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin und Ernst Bloch wird seine Position u. a. im Vergleich mit Joseph Roth, Harry Alan Potamkin sowie Béla Balázs in den verschiedenen Werkphasen herausgestellt. Bislang wurde nur auf eine methodische Nähe von Kracauer zur österreichischen Sozialforschung aufmerksam gemacht, aufgezeigt werden können jedoch auch inhaltliche Übereinstimmungen. Durch das Herausstellen der methodischen Entwicklung und Veränderung seiner politischen Überzeugungen kann anhand der Filmschriften Kracauers intellektuelle Entwicklung nachvollzogen werden. Sie fungieren zudem als Spiegel der geistigen und sozialen Umbrüche in der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus. Darüber hinaus werden Aktualisierungen der Überlegungen Kracauers für jüngere Filmproduktionen – darunter englische und französische Spielfilme, ein schweizerischer Kurzfilm sowie ein Computeranimationsfilm von Disney-Pixar – vorgenommen. Signifikante Korrespondenzen von Kracauers Beobachtungen zu den Kinopalästen der Weimarer Republik sind bei heutigen Luxuskinos zu erkennen. So kann exemplarisch auf die heutige Relevanz von Kracauers Ansätzen verwiesen werden.<sup>68</sup>

## Film als Spiegel

Als Konnex für die Einzelanalysen in den verschiedenen Kapiteln wurde die Spiegelmetapher ausgewählt, die auch im Titel dieser Arbeit aufgegriffen wurde.<sup>69</sup> Kracauer hat sie in Texten, die in den Kapiteln II und III analysiert werden, selbst zur Charakterisierung des Films verwendet. Dabei verändert sich die Konnotation. 1924/1925 sieht Kracauer Film als philosophischen Spiegel an, der die Gehaltlosigkeit des scheinhaften äußeren Lebens sicht-

67 Insbesondere Adorno hat die Qualität der Zeitungsessays von Kracauer nicht zu würdigen gewusst, was bis heute noch wirksam ist (Stalder 2003, S. 11). Schon am 22.7.1930 hat Kracauer gegenüber Adorno in einem Brief das Niveau seiner Zeitungsartikel herausgestellt: „Und zwar bringe ich es nicht fertig, derartige Sachen mit der linken Hand zu erledigen, sondern schreibe sie mit der gleichen Liebe wie meinen Roman usw.“ (AKB, S. 232).

68 Graeme Gilloch verzichtet selbst auf Aktualisierungen in seiner Monographie, hat aber auf die grundsätzliche Möglichkeit von diesen hingewiesen und bemerkt: „The spiritlessness of his times is not so very different from that of ours.“ (Gilloch 2015, S. 13.)

69 Aufgrund der Bedeutung der Spiegelmetaphorik für Kracauer hat schon Jochen Beyse den Begriff der „Widerspiegelung“ in den Titel seiner 1977 erschienenen Studie zu Kracauers Filmschriften integriert und sich näher mit dieser mit besonderer Berücksichtigung der in Amerika entstandenen Monographien auseinandergesetzt (Beyse 1977, S. 250–257). Zur Kritik an Beyses Ansatz siehe Mülder 1985, S. 181f.

bar macht.<sup>70</sup> 1927 versteht er Film als sozialen Spiegel. In der filmischen Durchschnittsware würden die „unterdrückten Wünsche“ der Gesellschaft zum Ausdruck gebracht werden.<sup>71</sup> Die soziale Spiegelfunktion ist jedoch keine naive und realistische. Denn „je unrichtiger sie die Oberfläche darstellen, [...] desto deutlicher scheint in ihnen der geheime Mechanismus der Gesellschaft wieder.“<sup>72</sup> Die Ideologien werden erst durch die kritische Analyse erkennbar.<sup>73</sup> Die Spiegelvorstellung bietet sich zudem als konzeptuelle Metapher für die nächsten Kapitel an, auch wenn Kracauer sie selbst in den analysierten Schriften nicht aufgreift. Denn die analysierten Kinoräume spiegeln die Lage der Gesellschaft. Im Exil hat Kracauer eine Filmidee so konzipiert, dass sie als Reflexion seiner Aufklärungskritik fungiert. In dem sog. „Marseiller Entwurf“ zu einer Theorie des Films dient ein wichtiges Filmexemplar als Spiegel seines Grundverständnisses von Film als fotografischem Medium und seines Realismuskonzepts.

Die Spiegelmetapher ist seit den 1970er Jahren sehr prominent in den „film studies“.<sup>74</sup> Ihre vornehmliche Auffassung in diesen unterscheidet sich jedoch sehr von Kracauers Anschauungen. Denn sie wird in erster Linie in der semiotischen Filmwissenschaft mit Bezug auf Jacques Lacan aufgegriffen, der mit ihr Selbsterkenntnis entwicklungspsychologisch verortet.<sup>75</sup> So hat beispielsweise der Filmwissenschaftler Christian Metz die Zuschauersituation mit der Situation des Kindes vor dem Spiegel verglichen.<sup>76</sup> Jean-Louis Baudry entwickelte die Thesen von Metz weiter und machte den Spiegel als paradigmatische Metapher für die Filmanalyse dienstbar. Laut ihm bestimmt „das kinematographische Dispositiv einen künstlichen Regressionszustand.“<sup>77</sup> In den 1970er Jahren galt die Filmmetapher als neu in der Filmwissenschaft, es gab sie jedoch schon in der früheren Filmtheorie.<sup>78</sup> Grundsätzlich hat der Spiegel als ästhetische und erkenntnistheoretische Metapher seine Ursprünge in der Antike und wurde in den folgenden Jahrhunderten intensiv weiter tradiert.<sup>79</sup> Gerade im 19. Jahrhundert griff man ihn häufig in Verbindung mit der realistischen Ästhetik auf. Dabei wurde die Metapher nicht nur in Zusammenhang mit der Malerei und dem Roman thematisiert, sondern auch mit der Fotografie. So statuierte beispielsweise der Fotograf und Forscher Antoine Claudet 1860 im *Photographischen Journal*, dass die Photographie als „Spiegel“ in besonderem Maße geeignet sei, „alle Poesie der Natur“ ins Bild zu fassen.<sup>80</sup> Die mit der Foto-

70 SKW 5:2, S. 233.

71 SKW 6:1, S. 309.

72 Ebd.

73 Ebd., S. 311; siehe auch Schwender 2001, S. 4.

74 Die Rezeption der Spiegelmetapher in den Filmwissenschaften hat Philip Dreher zusammengefasst – Dreher 2014, S. 19–56. Siehe auch Elsaesser/Hagener 2011, S. 84–90.

75 Lacan (1949) 1986.

76 Metz (1975) 2000, S. 44–56.

77 Baudry (1975) 2004, S. 399.

78 Auf die ältere Tradition der Spiegelmetapher wurde von Elsaesser und Hagener hingewiesen – Elsaesser/Hagener 2011, S. 77; siehe auch Dreher 2014, S. 32.

79 Einen Überblick über die Verwendung der Spiegelmetapher im Lauf der Zeit bieten Holz/Metscher 2005.

80 Claudet 1860, S. 114; siehe auch Plumpe 1990, S. 103–105.

grafie verbundenen Erkenntnismöglichkeiten für die menschliche Wahrnehmung betonte Eugène Delacroix schon 1850:

Die Daguerreotypie ist mehr als die Nachahmung, sie ist der Spiegel des Objekts, bestimmte Details, die in Zeichnungen nach der Natur fast immer vernachlässigt werden, erhalten eine große charakteristische Bedeutung und führen den Künstler so in die vollständige Kenntnis der Konstruktion ein.<sup>81</sup>

Einige Jahrzehnte später wurde die Metapher auch in Zusammenhang mit der Filmthematik auf verschiedene Weise verwendet. Im Zusammenhang mit Kriegsfilm betonte der Schriftsteller Johannes Gaulke 1916, dass dem Kinobild „alles Wirklichkeit, ein Spiegelbild der Natur“ sei. Dabei bleibe es jedoch nur ein „armseliges Schattenbild der Wirklichkeit“ und sei für die Kriegsdarstellung nicht geeignet.<sup>82</sup> Fritz Lang sah seinen Film *Dr. Mabuse, der Spieler* als sozialen „Spiegel“ für eine „korrumpierte Zeit“ an.<sup>83</sup> Béla Balázs griff die Metapher 1925 im Zusammenhang mit einem Dokumentarfilm zur Verdeutlichung der Möglichkeiten von Selbstkontrolle und Selbstbesinnung mittels Film auf.<sup>84</sup> Mit der genaueren Darlegung von Kracauers Verwendung der Spiegelmetapher in den nächsten beiden Kapiteln und ihr Aufgreifen in den weiteren Kapiteln kann auf ihr analytisches Potenzial auch außerhalb der semiotischen Filmwissenschaft hingewiesen werden.

## Kurzer Überblick über die Kapitel II–VII

In den Kapiteln II–IV werden ausgewählte Schriften Kracauers aus der Weimarer Republik und in den Kapiteln V und VI Arbeiten aus dem französischen Exil behandelt. Mit einem Resümee in Kapitel VII schließt die Arbeit. Im Folgenden wird zur Orientierung ein kurzer Überblick über den Gesamtaufbau der Arbeit gegeben. Im Mittelpunkt von Kapitel II „Film als Spiegel der ‚transzendentalen Obdachlosigkeit‘ [...]“ steht Kracauers Auseinandersetzung mit Karl Grunes Film *Die Straße*<sup>85</sup> in insgesamt vier Publikationen 1924 und 1925.<sup>86</sup> Die ausgewählten Texte sind repräsentativ für seine frühe, durchaus eigenwillige Filminterpretation, die durch Georg Lukács und Georg Simmel geprägt ist. Die philosophischen Anschauungen, die der Sicht auf den Film zugrunde liegen, werden durch die Berücksichtigung zentraler

81 „Le daguerréotype est plus que le calque, il est le miroir de l’objet, certains détails presque toujours négligés dans les dessins d’après nature y prennent une grande importance caractéristique et introduisent ainsi l’artiste dans la connaissance complète de la construction.“ – Delacroix 1850.

82 Gaulke 1916.

83 Lang (1924) 1990, S. 169.

84 Balázs 1925, S. 3f.: „Der Film der Selbstkontrolle, den das Bewußtsein früher innerhalb des Gehirns laufen ließ, wird auf die Rolle des Apparates gezogen und das Bewußtsein, das bisher in innerer Spaltung sich selbst nur für sich bespiegelte, lässt diese Funktion mit einer Maschine verrichten, die das Spiegelbild auch für andere sichtbar festhält.“

85 *Die Straße*, R: Karl Grune, Deutschland 1923.

86 Die genauen Angaben zu den analysierten Texten Kracauers werden in den jeweiligen Kapiteln angeführt.

Texte von Kracauer wie „Die Wartenden“ und seine Studie über den Detektivroman verständlich. Für die intellektuelle Vita von Kracauer ist gerade der Publikationskontext des ästhetischen Essays „Der Künstler in dieser Zeit“ aus dem Jahr 1925 erhellend. Er erschien in der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Der Morgen*, einem Prestigeprojekt der Juden in Deutschland. Die Rezeption von Kracauers Aufsatz und die einmalige Mitarbeit sind signifikant für sein damaliges durch theologische Skepsis bedingtes problematisches Verhältnis zu dem Kreis religiöser jüdischer Intellektueller. Dies führte schließlich zu einer Distanzierung von diesen und unterstützte, dass Kracauer sich mehr mit Karl Marx beschäftigte und eine sozialkritische Filmanalyse entwickelte. Interessante Deutungsansätze bietet Kracauers frühe philosophische Filminterpretation z. B. für neorealistic Filme von Federico Fellini und von diesen inspirierte spätere Produktionen wie den Oscar-prämierten Film *La grande bellezza* aus dem Jahr 2014.<sup>87</sup> In letzterem werden religiöse Sehnsucht und die Suche nach Sinn auf signifikante Weise mit dem für Kracauer so wichtigen Straßenmotiv kombiniert.

Kracauers soziologische Filmanalyse wird in Kapitel III „Film als Spiegel der Gesellschaft [...]“ behandelt. Zentrale ideologiekritische Filmschriften Kracauers werden film- und kulturhistorisch eingeordnet und es wird auf ihre noch wenig genauer erforschte zeitgenössische Rezeption eingegangen. Besondere Berücksichtigung findet die Artikelserie „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino“ aus dem Jahr 1927. Herausgestellt wird die satirische Konnotation von Kracauers Aufgreifen des Ladenmädchen-Motivs. Die historische Entwicklung und das Aufgreifen von diesem durch Zeitgenossen Kracauers werden erörtert. Darüber hinaus enthält die Serie genau wie spätere Texte auch bislang noch selten thematisierte emanzipierte Aspekte, mit denen das in der Forschung dominante Bild von Kracauers „misogynist tendencies“ teilweise revidiert werden kann.<sup>88</sup> Ebenfalls werden anhand eines heute in Vergessenheit geratenen Artikels mit Interviews von Verkäuferinnen aus dem Jahr 1932 diese auch selbst zu ihrem Filmgenuss zu Wort kommen. 2007 haben der kritische Blog und das aus diesem hervorgegangene Buch von Anna Sam über die Situation einer französischen Supermarktkassiererin viel Aufsehen erregt und darauf aufmerksam gemacht, dass die historischen Vorurteile gegenüber jungen Verkäuferinnen teilweise noch immer existieren.<sup>89</sup> Die Verfilmung aus dem Jahr 2011 als romantische Weihnachtskomödie schwächt Sams Kritik jedoch ab.<sup>90</sup> Exemplarisch kann an dieser aufgezeigt werden, dass Argumente aus Kracauers sozialkritischer Filmkritik heute noch relevant sind.

In Kapitel IV werden „Lichtspielhäuser als soziale Spiegel [...]“ behandelt. Kracauer setzte sich nicht nur mit den Handlungsmustern von Durchschnittsproduktionen auseinander, sondern auch mit den Räumlichkeiten, in denen Filme präsentiert wurden. 1926 fokussiert Kracauer in zwei Texten die neuen Lichtspielpaläste in Berlin im Kontext der modernen Massenkultur und des gesellschaftlichen Strukturwandels. Dabei nimmt er eine sehr kritische

87 *La grande bellezza*, R: Paolo Sorrentino, Italien/Frankreich 2013.

88 Hake 1987, S. 149; Murdock 2002, S. 50.

89 Sam 2008.

90 *Les tribulations d'une caissière*, R: Pierre Rambaldi, Frankreich 2011.

Position ein, die in der damaligen Presseberichterstattung selten war. Sechs Jahre später sucht Kracauer ein kleines Kino in Alt-Berlin auf, das viele Arbeitslose frequentieren. Allegorisch verdichtet sich in seinem Text zu dem Kientopp die hoffnungslose Lage nicht nur der Arbeitslosen, sondern auch die der Weimarer Republik insgesamt. Kracauers Behandlung der Arbeitslosenthematik weist dabei nicht nur methodische, sondern auch noch nicht in der Forschung thematisierte inhaltliche Parallelen zur österreichischen Sozialforschung auf. Anschließend wird in einem Exkurs untersucht, inwieweit Kracauers Texte zum Verständnis von Edward Hoppers enigmatischen Kinodarstellungen beitragen können. Sowohl Korrespondenzen als auch Unterschiede zwischen Kracauers Texten und den Bildern des amerikanischen Malers werden herausgestellt. Sehr inspirierend ist zudem Kracauers Behandlung der Filmpaläste in den 1920er Jahren für die Auseinandersetzung mit heutigen Luxuskinos.

Kapitel V ist mit „Die Dialektik der Aufklärung als Kinderfilmidee [...]“ betitelt. Um sich am Ende der Weimarer Republik und im Exil weitere Einkommensquellen zu erschließen, verfasste Kracauer einige Ideen und Exposees für Filme. Seine circa im Mai 1933 entstandene, bislang wenig von der Forschung berücksichtigte Kurzfilmidee „Dimanche [Sonntag]“ über den Sonntagsausflug eines kleinen Jungen mit seinen Eltern zeichnet sich durch eine doppelte Perspektive aus. Einerseits wird die begrenzte Betrachtungsmöglichkeit des Kindes in der Familienfilmidee herausgestellt. Andererseits wird in „Dimanche [Sonntag]“ anhand der Kontrastierung der Sichtweise der Erwachsenen mit der des Kindes deutlich, wie langweilig und konventionell der Sonntagsausflug ist. Auch wird auf die begrenzte erwachsene Rationalität aufmerksam gemacht. Die Filmidee stellt so einen anschaulichen Spiegel von Kracauers rationalismuskritischem Gedankengut dar, das er zuvor u. a. in „Das Ornament der Masse“ zusammengefasst hat. Mit der Vermittlung einer aufgeklärten Wirklichkeitswahrnehmung sollte der Film als Antidot gegen die beginnende ideologische Infiltration durch die nationalsozialistische Kinderfilmproduktion fungieren. Er unterscheidet sich dabei jedoch von anderen, stärker politisch ausgerichteten Kinderfilmprojekten beispielsweise von Béla Balázs in den 1930er Jahren. Die Familienfilmidee ist darüber hinaus ein Beleg für Kracauers Interesse an Kinderpsychologie und Pädagogik, das er mit Walter Benjamin teilte. Auch im jüngeren Filmschaffen wird die Sonntagsausflugsthematik aufgegriffen, z. B. vor einigen Jahren von dem schweizerischen Regisseur Simon Weber in dem mit mehreren Preisen ausgezeichneten Kurzfilm *Sounds of Nature*.<sup>91</sup> Die Naturerkundung bei dem Ausflug aus der Perspektive eines zehnjährigen Jungen ist dabei im Sinne von Kracauers Ideal gestaltet, dass Film als „Discoverer of the Marvels of Everyday Life“ fungiert.<sup>92</sup> Webers Konzept von *Sounds of Nature* ist jedoch nicht wie Kracauers Filmidee durch rationalismuskritisches Gedankengut, sondern durch die Auseinandersetzung mit sowohl schweizerischen Natursagen als auch den Auswirkungen von Unterhaltungselektronik auf das kindliche Bewusstsein geprägt.

In Kapitel VI „Sergei Eisensteins mexikanischer ‚Danse macabre‘ in Siegfried Kracauers ‚Marseiller Entwurf‘ zu einer Theorie des Films 1940/1“ wird auf ein weiteres Exilprojekt Kra-

91 *Sounds of Nature*, R: Simon Weber, Schweiz 2013.

92 Kracauer 1960, S. xi.

cateurs eingegangen. In den letzten Jahren seines Aufenthalts in Frankreich und während der Überfahrt nach Amerika arbeitete Kracauer an einer „Kulturgeschichte des internationalen Films“, zu der im sogenannten „Marseiller Entwurf“ Aufzeichnungen erhalten sind.<sup>93</sup> Erst zwei Dekaden später sollte das Buch mit verändertem Konzept als *Theory of Film* erscheinen. In dem „Marseiller Entwurf“ greift Kracauer Eisensteins Aufnahmen des *Día de Muertos* auf, um sein Grundverständnis des Mediums Film zu veranschaulichen.<sup>94</sup> Um diese sehr eigenwillige Rezeption Kracauers von Eisensteins Szenen zu verdeutlichen, wird zunächst Eisensteins unvollendetes Filmprojekt näher charakterisiert und in dessen Kontext werden seine Szenen des Tags der Toten erläutert. Anschließend wird Kracauers spezifisches Aufgreifen von *Death Day* mit Aufnahmen von Eisenstein in dem „Marseiller Entwurf“ behandelt. Bei der Darlegung sowohl von Kracauers als auch von Eisensteins Rezeption wird die in diesem Kontext noch nicht eingehend behandelte Totentanzthematik besonders berücksichtigt. Beide Positionen stellen exzeptionelle sowie kulturhistorisch bedeutsame Bezugnahmen auf die Ikonographie des *Danse macabre* dar. Sie unterstreichen so die vor allem für das 20. Jahrhundert signifikante „offene Form“ des Genres Totentanz. Kracauers Rezeption von Eisensteins Aufnahmen des mexikanischen Tags der Toten kann dabei als Brennspiegel nicht nur seiner filmtheoretischen Überzeugungen, sondern auch seiner Situation am Ende des französischen Exils fungieren. Am Ende wird auf jüngere Filme eingegangen, die den *Día de Muertos* global noch bekannter gemacht haben. Anhand Pixars Animationsfilm *Coco* wird deutlich, dass dabei trotz des Bemühens um Authentizität auf die historisch mit dem Tag verbundene Satire jedoch größtenteils verzichtet wird, die auch Eisenstein inspiriert hat.<sup>95</sup> Stattdessen werden gesellschaftsstabilisierende Mythen manifestiert, die Kracauer schon in der Weimarer Republik kritisiert hat. Im letzten Kapitel VII folgt ein Resümee der Untersuchung ausgewählter, in Deutschland und Frankreich entstandener Filmschriften von Siegfried Kracauer. Mit Bemerkungen zu deren Relevanz im digitalen Zeitalter als Ausblick schließt die Arbeit.

93 Siegfried Kracauer, Brief an Richard Biemel, 19.4.1938 (Nachlass Siegfried Kracauer/DLA).

94 Kracauer bezieht sich dabei auf den Kurzfilm *Death Day*, der von Sol Lesser aus Aufnahmen des unvollendet gebliebenen Filmprojekts „¡Que viva México!“ von Sergei Michailowitsch Eisenstein geschnitten worden ist – *Death Day*, R: Sol Lesser, Sergei M. Eisenstein, USA 1934; „¡Que viva Mexico!“ (unvollendet), R: Sergei M. Eisenstein, USA/Mexico 1930–1932.

95 *Coco*, R: Lee Unkrich, Adrian Molina, USA 2017.



## II. Film als Spiegel der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ – Siegfried Kracauer über Karl Grunes *Die Straße* 1924/1925

[...] der Film spiegelt seine Gehaltlosigkeit [die des scheinhaften Lebens] wider. – Siegfried Kracauer<sup>1</sup>

### *Die Straße* als „roter Faden“ in Kracauers Œuvre

In dem am 29.11.1923 in Berlin uraufgeführten Film *Die Straße* steht ein Biedermann im Mittelpunkt, der aus dem bürgerlichen Heim ausbricht und den Verlockungen der nächtlichen Großstadt wie Glücksspiel und schönen Frauen in Tanzbars anheimfällt. *Die Straße* ist der bekannteste Film des Regisseurs Karl Grune<sup>2</sup> und wird als grundlegend für das sich in den 1920er Jahren entwickelnde Straßenfilmgenre angesehen.<sup>3</sup> Filmgeschichtlich wurde er schon von Zeitgenossen als bedeutend erachtet, insbesondere von Intellektuellen erhielt er viel Aufmerksamkeit.<sup>4</sup> Für Siegfried Kracauer ist er eine zukunftsweisende „Meisterleistung“, zu der er 1924 nach der ersten Aufführung in Frankfurt zwei Rezensionen in der *Frankfurter Zeitung* publizierte.<sup>5</sup> Ein Jahr später griff Kracauer innerhalb eines Aufsatzes, der in einer jüdischen Zeitschrift allgemeine ästhetische Fragen behandelte, ebenfalls den Film als Exempel auf.<sup>6</sup> Aus diesem Beitrag wurden die Passagen, die direkt auf den Film *Die Straße* Bezug nehmen,

1 SKW 5:2, S. 233.

2 *Die Straße*, R: Karl Grune, Deutschland 1923. – Karl Grune drehte noch einige weitere Filme in Deutschland und in England, jedoch konnte er mit diesen nicht mehr an den großen Erfolg von *Die Straße* anknüpfen. Eine Monographie zu dem Regisseur ist seit Längerem ein Desiderat; zu *Die Straße* siehe u. a. Degenhardt 1994 und Kaes 2005.

3 Kracauer 1960, S. 72. – Die Filme im Genre des Straßenfilms divergieren jedoch inhaltlich sehr voneinander.

4 Kracauer 1947, S. 119. – Aufgrund seiner eindrücklichen Wirkung wurde Grunes *Die Straße* nach nur vier Jahren in England wieder aufgeführt, auch wenn es schon damals schwer war, eine Filmkopie zu bekommen (Orme 1928).

5 Siegfried Kracauer, *Die Straße*, in: FZ, 3.2.1924, *Stadt-Blatt*, wieder in: SKW 6:1, S. 54–56, hier S. 55; ders., Ein Film, in: FZ, 4.2.1924, wieder in: SKW 6:1, S. 56–58. – *Die Straße* wurde in Frankfurt erst einige Monate nach der Berliner Uraufführung gezeigt, da die neuen Filme nicht überall gleichzeitig zu sehen waren (Müllder-Bach 2004, S. 574).

6 Siegfried Kracauer, Der Künstler in dieser Zeit, in: *Der Morgen. Monatsschrift der Juden in Deutschland*, Jg. 1 (1925–1926), H. 1 (April 1925), S. 101–109, wieder in: SKW 5:2, S. 232–242 (Nr. 239).

leicht gekürzt nochmals in der FZ publiziert.<sup>7</sup> In späteren Arbeiten thematisierte Kracauer *Die Straße* erneut, weshalb laut der Filmwissenschaftlerin Miriam Hansen sich Grunes Film wie ein roter Faden durch das Œuvre von Kracauer zieht.<sup>8</sup> Es ändert sich jedoch die Deutungsperspektive und nach dem Zweiten Weltkrieg nimmt Kracauer *Die Straße* kritischer wahr.<sup>9</sup>

In der ersten Zeit bei der FZ bestehen Kracauers noch seltenere Filmrezensionen vornehmlich aus Handlungswiedergaben sowie Angaben zu SchauspielerInnen und RegisseurInnen.<sup>10</sup> Als Kracauer ab 1923/4 regelmäßiger Filmkritiken schreibt, integriert er auch vermehrt allgemeinere Behauptungen zu ästhetischen und medialen Aspekten des Films in seine Texte, die aber kurze Statements bleiben. So äußert er im Dezember 1923 u. a. das Desiderat einer „noch ungeschriebene[n] Metaphysik des Films“.<sup>11</sup> Zu einer solchen macht er in der Besprechung von Grunes *Die Straße* genauere Angaben. Kracauers gesamte Rezension von Grunes Film prägt eine philosophische Perspektive; für ihn bringt der Film eine metaphysische Sehnsucht in der modernen Welt ohne Sinn zum Ausdruck. In einer Rezension desselben Films am darauffolgenden Tag im überregionalen Feuilleton führt Kracauer noch mehr generelle Filmanschauungen an, die er in den vorhergehenden Monaten entwickelt hat. Dabei verbindet er geschichtsphilosophische Äußerungen mit medialen Aspekten. Von der Art und vom Sujet her erachtet Kracauer *Die Straße* als besonders filmgemäß:

Der Film DIE STRASSE, der jetzt auch in Frankfurt vorgeführt wird, ist eines der wenigen Werke moderner Filmregie, in denen ein Gegenstand Gestaltung erfährt, den nur der Film so gestalten kann, und Möglichkeiten verwirklicht werden, die nur für ihn überhaupt Möglichkeiten sind.<sup>12</sup>

Aufgrund solcher ästhetischen Aussagen gehören die beiden Besprechungen des Films *Die Straße* zu den ersten bedeutsamen und tiefer gehenden Texten Kracauers über Film.<sup>13</sup>

1925 bringt er *Die Straße* als Beispiel für Massenkultur in seinem Aufsatz „Der Künstler in dieser Zeit“ ein.<sup>14</sup> Die Passage mit dem Filmexempel erscheint einige Wochen später ebenfalls als kürzerer Artikel in der FZ.<sup>15</sup> In dem der Ästhetik zugehörigen Essay „Der Künstler in dieser Zeit“ verortet Kracauer die Probleme des modernen Künstlers in der geschichtsphilosophischen Situation der Gegenwart.<sup>16</sup> Die in diesem Zusammenhang geäußerte Formulierung

- 7 Siegfried Kracauer, Filmbild und Prophetenrede, in: FZ vom 5.5.1925, wieder in: SKW 6:1, S. 138–140 (Nr. 94).
- 8 Für Kracauers Bezugnahmen auf Grunes *Die Straße* siehe SKW 6, Nr. 32, Nr. 94, Nr. 192, Nr. 756; SKW 2:1, Kapitel 10; SKW 3, S. 131; SKW 5, Nr. 239. – Hansen 1991, S. 48.
- 9 Für die geänderte Perspektive siehe z. B. Kracauer 1947, S. 157.
- 10 Brodersen 2001, S. 56.
- 11 SKW 6:1, S. 43.
- 12 Ebd., S. 56.
- 13 Michael 1993, S. 84.
- 14 SKW 5:2, S. 232–242 (Nr. 239).
- 15 SKW 6:1, S. 138–140 (Nr. 94).
- 16 Vgl. jedoch Harry Todd Craver, der den Text nicht ganz zutreffend als „a theological polemic that doubles as a film review“ charakterisiert – Craver 2011, S. 148.

„Sie glauben, daß Amerika erst verschwinde, wenn es ganz sich entdeckt [...]“ ist eines der bekanntesten Bonmots Kracauers, das schon Ernst Bloch in den 1920er Jahren aufgriff.<sup>17</sup> Anhand „Der Künstler in dieser Zeit“ wird das damalige Weltbild von Kracauer noch deutlicher, das teilweise bereits seine Texte zu Grunes *Die Straße* von 1924 prägte, ohne in diesen explizit ausgeführt zu werden.<sup>18</sup> Es zeichnen sich ebenfalls die Gründe für Kracauers Hinwendung zur Massenkultur ab, aus der sich der Film in den weiteren Jahrzehnten als zentraler Arbeitsgegenstand Kracauers ergibt. Auch wird das frühe Verständnis Kracauers von Film und Hochkunst als ästhetische Spiegel nachvollziehbar.

Abgesehen von dem vielzitierten Amerika-Bonmot wird auf die genannten vier Texte, in denen Kracauer auf Grunes *Die Straße* 1924/1925 eingeht, in der Forschung immer noch weniger Bezug genommen als auf andere zentrale Beiträge Kracauers. Gerade eine eingehendere Zusammenschau von allen vier Texten ist aufgrund der ähnlichen Zeitdiagnose und der übereinstimmenden filmästhetischen Anschauungen sinnvoll.<sup>19</sup> Die Texte sind repräsentativ für die philosophische Filminterpretation Kracauers vor seiner ideologiekritischen Beschäftigung mit Film und somit sehr bedeutsam für die Entwicklung seiner Filmanschauungen. Um die besondere Sichtweise von Kracauer auf den Film besser nachvollziehen zu können, wird zunächst der Film *Die Straße* selbst genauer vorgestellt. Dabei wird auf den bislang noch wenig berücksichtigten Inflationshintergrund der Produktion eingegangen. Nach der Vorstellung der beiden Texte von 1924 wird auf inhaltliche Bezüge zu früheren Filmrezensionen und anderen Texten Kracauers wie z. B. den programmatischen Essay „Die Wartenden“ verwiesen. Ebenfalls wird Kracauer in der Filmkritik der Zeit positioniert.

Der programmatische Text „Die Wartenden“ von Kracauer prägt auch „Der Künstler in dieser Zeit“ von 1925, was noch genauer als in der bisherigen Forschung herausgestellt wird. Darüber hinaus können erhellende Bezüge zu seiner Studie über den Detektivroman

17 SKW 6:1, S. 139; zur Rezeption von Bloch siehe Ernst Bloch, *Die Angst des Ingenieurs* (1929), in: Bloch 1977, Bd. 9, S. 347–358, hier S. 352; sowie ders., *Die Felstaube, das Neandertal und der wirkliche Mensch* [1929], in: ders. 1964, S. 104. – Siehe Mülder-Bach 1987, S. 368. Darüber hinaus wurde eine Formulierung, die in beiden Texten Kracauers zu *Die Straße* aus dem Jahr 1925 enthalten ist, 2017 als Titel für einen Sammelband verwendet: „*Doch ist das Wirkliche auch vergessen, so ist es darum nicht getilgt*“ [...]. Siehe SKW 6:1, S. 138 und Ahrens et al. 2017 (der Titel wird auf S. 13 erläutert).

18 Einige kleinere Weiterentwicklungen und Pointierungen der Anschauungen Kracauers sind zwischen 1924 und 1925 natürlich zu beobachten. Jörg Später gibt jedoch fälschlicherweise an, dass zwischen den beiden Texten ein zeitlicher Abstand von zwei Jahren liege und dass währenddessen Kracauers Hinwendung zum Profanen stattgefunden habe (vgl. Später 2016, S. 150f.). Diese hat sich jedoch schon vor 1925 vorbereitet und war im Frühling 1925 noch nicht ganz abgeschlossen.

19 Die geringere Rezeption im Vergleich zu anderen Texten aus dieser Werkphase mag auch damit zusammenhängen, dass Kracauer im Gegensatz z. B. zu „Reise und Tanz“ (FZ 15.3.1925; Kracauer 1963, S. 40–49) keinen der angeführten vier Texte in den Sammelband *Das Ornament der Masse* aufgenommen hat. – Mittlerweile sind auch Übertragungen ins Englische von „Ein Film“ (1924) und „Filmbild und Prophetenrede“ (1925) in dem Sammelband *The Promise of Cinema* verfügbar (Kaes 2016, S. 389–392). – Zu den wichtigen Forschungsbeiträgen zu Kracauers Auseinandersetzung mit dem Film *Die Straße* gehören u. a.: Mülder 1985; Mülder-Bach 1987; Hansen 1991; dies. 2012; Michael 1993, S. 84–90 und Kaes 2018.

eruiert werden.<sup>20</sup> An diesem „Traktat“ arbeitete Kracauer ab Herbst 1923 und schloss es wenige Wochen vor der Publikation von „Der Künstler in dieser Zeit“ ab.<sup>21</sup> Außerdem wird diskutiert, warum Kracauers Mitarbeit an *Der Morgen* auf einen Beitrag beschränkt blieb. Hierfür werden u. a. bislang noch nicht von der Forschung berücksichtigte Ankündigungen der Zeitschrift in der Presse und Rezensionen der ersten Ausgabe analysiert. Ebenfalls wird auf Kracauers Kritik an der Bibelübersetzung von Martin Buber und Franz Rosenzweig Bezug genommen. Die Rezeption von Kracauers Aufsatz und die einmalige Mitarbeit sind signifikant für Kracauers damaliges Verhältnis zu dem jüdischen Netzwerk. Sie verdeutlichen zudem die Probleme seiner Position, die Kracauer selbst dazu bewogen haben könnten, sich anschließend intensiver mit Marx auseinanderzusetzen und eine sozialkritische Filmanalyse zu entwickeln. Für die Feuilletonpolitik der FZ ist wiederum die Kürzung von Kracauers Text bei der Veröffentlichung in der Zeitung bezeichnend und macht verständlich, warum die längere Textversion in *Der Morgen* so erhellend für das Verständnis von Kracauers Filman-schauungen und seine geistige Entwicklung ist.

### *Die Straße* – Ein konservatives „Aufklärungstraktätchen“ in moderner Manier

Das Hauptthema der Filmhandlung, der Gegensatz zwischen Bürgertum und städtischen Verlockungen, basiert auf Georg Kaisers expressionistischem Theaterstück *Von morgens bis mitternachts* und wurde im Expressionismus allgemein intensiv thematisiert.<sup>22</sup> Der kleinbürgerliche Ehealltag des Protagonisten (gespielt von Eugen Klöpfer) wird betont als trist und von seiner Frau (Lucie Höflich) behütet charakterisiert. Bei seiner Hingabe an die Verlockungen der nächtlichen Großstadt geht der Mann fast zugrunde, was auch seiner Unerfahrenheit und Unsicherheit geschuldet ist. Zunächst verliert er beinahe beim Glücksspiel einen Schuldschein, der ihm nicht gehört. Als er einer jungen Liebesdame (Aud Egede-Nissen) in ihr Boudoir folgt, wird er fälschlicherweise eines Mordes beschuldigt und gefangen genommen. Kurz bevor er im Gefängnis Selbstmord begehen will, wird der richtige Schuldige überführt. Der Kleinbürger kehrt am Morgen reumütig zu seiner Frau zurück, die ihm seine Eskapaden verzeiht.<sup>23</sup>

20 Vgl. z. B. Hansen 1991.

21 Der Beginn der Arbeit an *Der Detektiv-Roman* lässt sich aus Kracauers Briefwechsel mit Leo Löwenthal erschließen (Löwenthal/Kracauer 2003, S. 49). Ein Vermerk in Kracauers Manuskript besagt, dass die Arbeit am 15. Februar 1925 beendet wurde (SKS 1, S. 307). – Kracauers philosophisches Traktat *Der Detektiv-Roman* blieb lange unveröffentlicht, jedoch kursierte es in seinem Freundeskreis. Ein Kapitel wurde 1963 im Massenornamentband veröffentlicht (Kracauer 1963, S. 157–170). Der gesamte Text wurde erst in der Ausgabe der *Schriften* einem größeren Publikum zugänglich gemacht (SKS 1).

22 Das Theaterstück war schon zuvor für einen Film adaptiert worden, der aus Zensurgründen jedoch nicht aufgeführt wurde (*Von morgens bis mitternachts*, R: Karlheinz Martin, Deutschland 1920). Grune führte bei *Die Straße* nicht nur Regie, sondern schrieb auch das Buch zusammen mit Julius Urgiß nach einem Entwurf von Carl Mayer. – Zur Kritik expressionistischer Künstler am Bürgertum siehe u. a. Köhler 2005, S. 97.

23 Ein detailliertes Sequenzprotokoll des Films findet sich in Degenhardt 1994, S. 408–411.

Die Schauspieler agieren mit einer besonders expressiven Gestik, so dass auf Zwischentitel verzichtet wird, was damals innovativ war.<sup>24</sup> Mit der Körpersprache werden insbesondere die Orientierungslosigkeit und die Überforderung des Protagonisten eindringlich zum Ausdruck gebracht. Der besondere gestische Schauspielerstil wurde von dem Regisseur entwickelt, nachdem er im Ersten Weltkrieg lange neben fremdsprachigen Soldaten lebte und deren Gesten intensiv beobachtete, weil er ihre Sprache nicht verstand.<sup>25</sup> Die Betonung der Gestik basiert zudem auf medienästhetischen Überlegungen Karl Grunes. Laut ihm müsse der Film „ein eigenkünstlerisch produktives Ausdrucksmittel“ sein, das sich von einer Romanhandlung unterscheiden und aus einem optischen Alphabet bestehen sollte.<sup>26</sup> Daher wählte er auch einen vornehmlich fließenden Handlungsengang.<sup>27</sup>

Die titelgebende Straße prägt ebenfalls den Film. Laut dem Filmkritiker Willy Haas wäre die Straße zum ersten Mal „nicht bloß als dekoratives Element, sondern als *aktiver Mitspieler*, als eine Art synthetisch aufgefasste Hauptperson gesehen.“<sup>28</sup> Sie fungiert als Pars pro Toto für die Großstadt und das moderne Leben. Besonders hervorgehoben wird die Verführungsmacht der nächtlichen Stadt mit ihren Tanzbars und Ausschweifungen. Sie findet in der Liebesdame ihre Personifikation, wobei die Verbindung von Frau und Stadt durch schnelle Bilderfolgen unterstützt wird. Aufgrund der Bedeutung des Schauplatzes wurde bei dem Film viel Wert auf die Darstellung möglichst lebensechter Straßenszenen und den Bau der dafür notwendigen Kulissen gelegt (Abb. 1). Mit ihnen beauftragte man den bekannten expressionistischen Künstler Ludwig Meidner, der sich mehrere Jahre lang intensiv mit der Großstadthematik auseinandergesetzt hatte.<sup>29</sup> Die Kulissengestaltung ist einerseits von Paris inspiriert, d. h. der Stadt, die im 19. Jahrhundert besonders für ihre urbanen Vergnügungen bekannt war.<sup>30</sup> Andererseits wird gerade mit der Atmosphäre des Tanzlokals im Film auf Berlin verwiesen, wo die Vergnügungsetablissemments in den 1920er Jahren einen Aufschwung erlebten.<sup>31</sup>

Geprägt vom Expressionismus ist die Figurengestaltung, die existenzielle Daseinsmöglichkeiten versinnbildlicht.<sup>32</sup> Mit verschiedenen Stilmitteln wird eine kleinbürgerliche psychische Disposition zum Ausdruck gebracht, die charakterisiert ist durch verdrängte Wünsche nach Vergnügen und Enthemmung sowie Ängste und Schuldgefühle. Der Zuschauer wird

24 Der Verzicht auf Zwischentitel war jedoch so ungewohnt, dass für Aufführungen in manchen Gebieten einige nachträglich ergänzt wurden. In Frankreich wurde zu dem Film ein „Kinoroman“ mit mehr Ausführungen veröffentlicht. – Siehe Degenhardt 1994, S. 403.

25 Kracauer (1947) 2004, S. 119.

26 Grune 1925, S. 2.

27 Grune 1923. – Die Handlung ist von einigen dramatischen Momenten durchsetzt, aber es fehlt ein großer Spannungsbogen.

28 Haas (1924) 1991, S. 148 (Kursivsetzung im Original).

29 Meidner hat 1914 z. B. eine „Anleitung zum Malen von Großstadtbildern“ verfasst (Meidner 1914). – Zu Meidners Mitarbeit bei Grunes Film siehe Dogramaci 2011.

30 Wadauer 2003, S. 53. – Auf Paris wurde teilweise bei Vorführungen im Untertitel verwiesen (Dogramaci 2011, S. 244).

31 Berlin wurde in den 1920er Jahren mit seiner Zerstreungskultur in den Medien als junge Metropole mystifiziert (Schlösser 2013, S. 22; Gordon 2006). – Siehe auch Kapitel IV, 125f. dieser Arbeit.

32 Michael 1993, S. 85.



1 Standfoto einer Straßenszene aus *Die Straße* (R: Karl Grune, Deutschland 1923), Stiftung Deutsche Kinemathek.

dabei wirkungsvoll in eine ähnliche Seelenlage wie der Protagonist versetzt.<sup>33</sup> Die Verführung durch die Großstadt wird durch eine Montage von lächelnden Frauen, Zirkus, Achterbahn, Lunapark und Feuerwerk sowie durch eine futuristische Lichtergestaltung, die von Umberto Boccionis Gemälde *La strada entra nella casa* inspiriert ist, verdeutlicht.<sup>34</sup> Auch die Kreuzfahrtreklame in einem Schaufenster fungiert als Ausdruck der sehnsuchtsvollen Psyche des Mannes.<sup>35</sup> Gewarnt wird ebenfalls vor der Gefährlichkeit der Verführung durch die Frau. Eine Nahaufnahme der Liebesdame (Abb. 2), die ostentativ die Augen schließt, wird von einer warnend flackernden Augenlichtreklame bei einem Optikergeschäft (Abb. 3) eingerahmt. Die beiden Szenen stehen offenkundig in Beziehung.<sup>36</sup> Das Motiv des richtigen Sehens wird auch an anderer Stelle thematisiert. Beispielsweise wird der blinde Mann von einem unschuldigen Kind geführt. Genau dieses Kind unterstützt später die Aufklärung des Mordfalls.

33 Murphy 2010, S. 96.

34 Umberto Boccioni, *La strada entra nella casa*, 1911, Öl auf Leinwand, 100×100,6 cm, Sprengel Museum Hannover (siehe auch Kaes 2005, S. 81). – Bei der Gestaltung der filmkünstlerischen Details könnte der Kameramann Hans Hasselmann Hilfe von Ludwig Meidner erhalten haben.

35 Sehr wahrscheinlich wird zum ersten Mal im Film eine Schaufenstergestaltung zur Unterstützung der Handlung im Film genutzt – Sudendorf 1991, S. 23.

36 Vgl. die divergierende Deutung von der Kunsthistorikerin Burcu Dogramaci, die wegen des Kontextes des Motivs in der Gesamthandlung jedoch nicht überzeugt: „Diese Erscheinung könnte in Weiterführung der Simmelschen Diagnostik als Sinnbild der hypersensiblen Wahrnehmung des Großstädtlers interpretiert werden.“ – Dogramaci 2011, S. 241. Bis auf dieses Detail ist der Aufsatz von Dogramaci sehr aufschlussreich.

2  
Einzelbild aus  
*Die Straße*  
(R: Karl Grune,  
Deutschland 1923,  
27:47/1:29:25).



Eine weitere viel beachtete Szene ist die Verwandlung des Gesichts der Liebesdame in einen Totenschädel (Abb. 4). Als *memento mori* steht sie in der Tradition der spätmittelalterlichen Bußikonographie, die zur Abkehr von sündhaften Verhalten anregen soll.<sup>37</sup> In der Fin de Siècle-Kultur war das Motiv ebenfalls sehr verbreitet; es diente u. a. als Ausdruck zeitgenössischer misogynen Anschauungen von Destruktion als primitiver Weiblichkeit.<sup>38</sup> In *Die Straße* bezieht sich die Warnung auf die urbanen Ausschweifungen.<sup>39</sup> Auf die Gefährdung des Protagonisten verweist auch der unheimlich und bedrohlich wirkende Schatteneinsatz.<sup>40</sup> Auf die Oberflächlichkeit des Lichterglanzes und Glitters machen eingeschobene Aufnahmen mit Straßenumrat aufmerksam. Die Vergänglichkeit der nächtlichen Vergnügungen wird gegen Ende des Films mit einem morgendlichen Straßenanblick akzentuiert, bei dem vom Wind bewegte Papierfetzen zu sehen sind (Abb. 5). Sie stehen in deutlichem Kontrast zu dem vorher so wirkungsvoll inszenierten nächtlichen Lichterspiel der Großstadt. Diese Straßensicht entspricht dabei dem ernüchterten Blickwinkel des Mannes nach seinem Gefängnisaufenthalt. Weiterhin kommen in dem Film Visionsmontage, Rückprojektionen, Mehrfachbelichtungen u. a. zum Einsatz.<sup>41</sup>

37 Baumstark 2015, S. 59–62. – Die Bildtradition von ‚Tod und Mädchen‘ geht bis ins Spätmittelalter zurück. Im Expressionismus wird die Verbindung von Frau und Tod z. B. bei Schiele wieder aufgegriffen.

38 Dijkstra 1996, S. 221.

39 Sudendorf 1991, S. 20; Petro 1989, S. 163.

40 Stilistisch ist die Schattengebung in *Die Straße* dem expressionistischen Filmstil geschuldet – Michael 1993, S. 85f.

41 Degenhardt 1994, S. 399–402; Dogramaci 2011, S. 240.