

## Mediengeschichten

### Wiedergelesen

**Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler.  
Eine psychologische Geschichte des deutschen Films**  
Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979

Seit nahezu einem halben Jahrhundert haben zwei Bücher, Siegfried Kracauers *From Caligari to Hitler* und Lotte Eisners *L'Ecran Démoniaque*, das Bild geprägt, das sich spätere Generationen vom Kino der Weimarer Republik machten. Die Titel beider Bücher zeigen an, daß sie im Exil entstanden sind. Beiden eignet zugleich aber, daß sie aus authentischer Beobachtung, aus dem Miterleben der Kinogeschichte Weimars, hervorgegangen sind.

Insbesondere Kracauers 1947 in der Princeton University Press erschienenes Buch galt rasch als die profundeste und anregendste Studie über das Weimarer Kino, eine Einschätzung, der selbst die ramponierte Übertragung ins Deutsche, die der Rowohlt Verlag 1958 herausbrachte, wenig anhaben konnte. Schon damals galt das kritische Lesen der politischen und sozialen Inhalte, auf das Kracauer seine Einschätzung der Filme stützte, als ein Modell nicht nur für die Beschäftigung mit vergangenen Perioden der Filmgeschichte, sondern auch für die gegenwärtige Filmkritik. Der Beginn einer ernstzunehmenden Filmkritik in der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren ist untrennbar mit der Rezeption des Kracauerschen Buches verbunden.

Allerdings ließ sich nicht lange übersehen, daß die artistisch-ästhetische Seite seines Gegenstands in Kracauers Bestandsaufnahme unterbelichtet geblieben war. Der unerschütterliche „Realist“, der sich vom Kino die „Errettung der äußeren Wirklichkeit“ versprach, begegnete den Filmen mit dem stets gleichen, auf unmittelbare Spiegelfunktionen reduzierten Vorverständnis. Und er tat dies unbesorgt darüber, ob die Filme sich expressionistischer Stilisierung bedienten, tatsächlich auf realistische Illusion ausgingen oder aber mit Montageverfahren experimentierten. Sowohl die so folgenreiche Fehleinschätzung des Caligari-Films, die eine der Hauptsäulen in der Argumentation des Buches ist, wie auch die Ratlosigkeit im Zugriff auf Ruttmanns *Sinfonie der Großstadt* und auch Brechts und Dudows *Kuhle Wampe* haben in solch unzureichender Ausdifferenzierung des ästhetischen Bestecks wohl ihren Hauptgrund.

Lotte Eisner half aus und ergänzte mit ihrer enthusiastischen Beschreibung expressionistischer Züge in Filmen der zwanziger Jahre das von Kracauer vorgegebene Bild. Ihre Beschreibung trug auch dadurch zu einer weiteren Ausfaltung äs-

thetischer Ansichten bei, daß sie im Gegenzug zur landläufigen Gewohnheit der Filmkritik ihr Hauptaugenmerk nicht auf die ganz eigenen, unterscheidenden Charakteristika der Filmkunst, sondern durchaus auf Interrelationen und den Austausch des Films mit anderen Künsten lenkte. Dazu gehören Malerei und Theater ebenso wie die Literatur. Eisners „love-affair“ mit dem Expressionismus hatte indes auch Folgen, die das erweiterte Bild auch wieder trübten. Seit *Die dämonische Leinwand* erschien, wird das gesamte Kino Weimars nicht eben selten mit dem Begriff des „expressionistischen Films“ umschrieben. Lotte Eisner fühlte sich selbst gedrängt, über dieses Mißverständnis ihrer Arbeit aufzuklären.

Ausgreifend und reich facettiert sind beide Bücher, die auf politische und sozialpsychologische Fundierung der Filmgeschichte gerichtete Studie Kracauers ebenso wie Eisners interdisziplinäre Schule expressionistischer Filmästhetik. Die weitläufige Anlage beider Bücher hat zweifellos dazu beigetragen, daß sie zum Leitfaden für die wichtigsten Filmgeschichten wurden. Gegenwärtig, so scheint es, stellt Kracauers Buch – wie bereits in den fünfziger Jahren – bei aller Fragwürdigkeit einzelner Interpretationen und unzureichender Differenzierung der Filmstile und ihrer Bedeutung wiederum die ausschlaggebenden Anregungen für die Ausbildung neuer Perspektiven in der Filmkritik wie auch bei Programmformulierungen von Tagungen und Projekten bereit. Der Grund dafür ist leicht einzusehen. Es ist die ebenso suggestive wie ungeschützte These des Buches, daß Filme – und Filme besser denn andere Medien – „Tiefenschichten der Kollektivmentalität“ reflektierten, die sich „mehr oder weniger unterhalb der Bewußtseinsdimension erstrecken“, daß folglich die Ansicht vorherrschender Motive im Film eines bestimmten Zeitraums „vorherrschende Haltungen“, „innere Tendenzen“, die „eigentümliche Mentalität einer Nation“ greifbar werden lassen. Insbesondere für eine Filmkritik, die ihr Medium im weiteren Rahmen kulturkritischer und -theoretischer Überlegungen verankern möchte, erweist sich die Anziehungskraft dieser Versprechen des Kracauerschen Buches ganz offensichtlich als unwiderstehlich.

Ein Wiederlesen, das sich nicht vorrangig auf die Beschäftigung mit einzelnen Filmen richtet, sondern der theoretischen Konstruktion der Studie und der Einlösung der weitreichenden Versprechen nachgeht, beschert indes ungeschmälerte Enttäuschung. „Die Wirklichkeit ist eine Konstruktion“, so hatte Kracauer im ersten Kapitel seines Angestellten-Buches geschrieben – und in der Tat das eingeforderte „Mosaik“ der Angestelltenkultur der späteren zwanziger Jahre aus einer Vielfalt von Einzelbeobachtungen zusammengestellt. Mit jeder neuen Facette gewann das Bild an Kontur und Überzeugungskraft. In *Von Caligari bis Hitler* aber ist das Ergebnis da, bevor der Text seine Erkundungen beginnt. Die Parallelität von Film- und allgemeiner Mentalitätsgeschichte ist im theoretischen Modell schon vorgegeben. Die Möglichkeit gegenläufiger Bewegungen des Films im Verhältnis zur politischen Geschichte wird im Text kaum je erwogen. Und für die Begründung der Filmgeschichte gibt der Ansatz von vornherein einen einsinnigen Zusammenhang vor.

Zum Mangel an ästhetischer Differenzierung der Filmstile gesellen sich so Ansichten zum Film und der „Mentalität der Nation“, die sich ihrerseits auf überraschend grobe Generalisierungen und Pauschalisierungen stützen. Vom „Rückzug“ der Deutschen „in die Tiefe der Seele“, vom „Schwanken“ und „Schlingern“ der deutschen Seele zwischen „Tyrannei und Chaos“, zwischen „Autorität und Anarchie“ und von den autoritären Dispositionen der Deutschen ist in formelhaft wiederkehrenden Wendungen die Rede. Es ist kaum eine Handvoll von sozialpsychologischen Annahmen, die das theoretische Gerüst des Buches bilden. Die beispielhaften Filmanalysen aber flattern in diesem Gerüst wie notdürftig eingehängte Segel.

Ein Vergleich von Filmkritiken, die Kracauer in den zwanziger Jahren für die *Frankfurter Zeitung* und die *Neue Rundschau* schrieb, mit der Erörterung der gleichen Filme in *Von Caligari bis Hitler* macht kenntlich, wie der historische Perspektivenwandel, aber eben auch der Vorsatz des Buches Einschätzungen verschob. Das „Musterbeispiel an Substanzlosigkeit“, als das Kracauer 1930 den *Blauen Engel* beschrieb, verwandelt sich im Buch in eine Warnung vor der „sadistischen Grausamkeit“, die „im wirklichen Leben passieren sollte“. Und für beides sollten der *Blaue Engel* wie auch *M* nun eintreten – dafür, ein kritisches Porträt „regressiver Tendenzen“ und zugleich ein Spiegel der so beschriebenen „psychischen Situation dieser Jahre“ zu sein. Wenn schließlich die Schuljungen, die Lola-Lola umschwirren, als Vorboten der Hitlerjugend apostrophiert werden, kann man schwerlich noch übersehen, daß die Schreibabsicht hier dem Gegenstand übergestülpt ist. Deshalb auch hat das Bild, das Kracauer vom Film wie von der deutschen Seele in den zwanziger Jahren zeichnet, keine Fugen, keine Risse, keine Diskontinuitäten.

Eine Skizze, die die Geschichte des Films wie die der sozialen und politischen Entwicklungen der Weimarer Republik in so geradlinigem und unkompliziertem Verlauf auszeichnet, ist heute nicht mehr glaubhaft. So leicht die Motive einzusehen sind, die den Exilanten Kracauer dazu bewegten, die Wiederansicht der Geschichte des Weimarer Kinos mit der Suche nach einer Erklärung für die faschistische Herrschaft in Deutschland zu verbinden, so wenig kann andererseits der einsinnige, lineare Geschichtsspross, den schon der Titel des Buches ausspricht, heute noch überzeugen. Und so sehr die Verbindung der Sondierungen von Kunstformen, Medien, sozialpsychologischen Tendenzen und politischen Entwicklungen Voraussetzung für das Verstehen dieser Bereiche und nicht zuletzt auch ihrer Wechselwirkungen aufeinander sind, so wenig kann doch die eine Geschichte für die andere eintreten.

Eine umfangreichere Archäologie zum Weimarer Kino, so scheint es, ist überfällig. *Cinegraph* hat in Zusammenarbeit mit der *edition text + kritik* damit glücklicherweise längst begonnen. Das wiederaufgefundene Skript des *Cabinets des Dr. Caligari*, das dem Auftakt zu Kracauers Buch weiteren Boden entzieht, erheischt dies ebenfalls. Überfällig aber ist nicht nur die Revision einzelner Einschätzungen

Kracauers oder der Versuch, die Auswahl der Filme und die leitenden Gesichtspunkte zu erweitern; überfällig ist vor allem der Entwurf eines theoretischen Modells, das die reichfacettierte Filmproduktion der Weimarer Republik und die Entwicklung divergenter Filmstile im Wechselspiel mit sozialen und politischen Entwicklungen in je besonderen Konstellationen zu erkunden und zu beschreiben erlaubt. Die von Kracauer selbst entworfene und so erfolgreich erprobte Methode seines *Angestellten*-Buches wäre für solchen Entwurf kein schlechter Ratgeber – zumal dann, wenn das „Mosaik“, das so von der Geschichte des Films in der Weimarer Republik entsteht, die Vielfalt des Gegenstands mitsamt den Fugen und Rissen, die das Material durchziehen, in seine Konstruktion aufnimmt.

Dietrich Scheunemann (Edinburgh)