

Die Wahrheit der Bilder – Siegfried Kracauers Spätwerk als Beitrag zu einer
Ontologie des Sichtbarwerdens

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Grades eines philosophiae doctus
des Instituts für Religionswissenschaft
an der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Johannes Riedner
aus München

Erstgutachter: PD Dr. Lorenz Wilkens
Zweitgutachter: Prof. Dr. Hannes Böhringer
Datum der Disputation: 4. Juni 2010

Berlin, im April 2012

Die Wahrheit der Bilder - Siegfried Kracauers Spätwerk als Beitrag zu einer Ontologie des Sichtbarwerdens

Einleitung:

Was bedeutet technisches Sehen?

Der Film, in seiner klassischen Ausprägung als Kino, ist für Siegfried Kracauer immer nur Vorwand gewesen. Hinter der Leinwand sucht er die Welt jenseits der Bilder, die der Wahrheit des gelebten Augenblicks Raum und Aufenthalt gibt. Seine Faszination durch das Medium, dessen rasante Entwicklung er als Zeuge begleitete, wird beflügelt von der Suche nach einer Wirklichkeit, die in den fotografischen Bewegungsbildern nicht aufgeht, aber dennoch stets in sie Eingang finden muß, denn diese sind die Beschwörung eines Vergangenen. Sie werden als Zeugnisse der Geschichten hinter der Geschichte ernst genommen aus der Perspektive ihres Betrachters. Kracauer geht es, wie seinem Freund und Weggefährten Walter Benjamin, um die soziale Dimension des Hinblickens.¹ Die Analyse des Films hat darin ihre eigentümliche kulturhistorische Prägnanz.

Für Kracauers Filmkritiken gilt: „Produzent ist der Zuschauer“.² Der Zuschauer produziert erst die Wirklichkeit des Films. Kracauers Zugang zum historischen Phänomen ist zuerst ein rezeptionsästhetischer. Dennoch hat er es sich nicht nehmen lassen, auch die Arbeit der „Filmschaffenden“ einer produktionsästhetischen Kritik zu unterziehen: Was verbirgt die Leinwand, die die Bilder reflektiert? Und welche Affekte löst das Bewegungsbild (Gilles Deleuze) im Betrachter aus?

Meine Hypothese zu Kracauers spezifischer Wahrnehmung des Films ist, daß er den Film zuerst als Angsterlebnis erfuhr, denn die fotografischen Bilder erscheinen wie von Geisterhand in Bewegung gesetzte Fotografien. E.T.A. Hoffmann hat in der Puppe Olympia die Angst vor dem abgespaltenen Objekt beschrieben. Dieses Erschrecken wird durch das Wiedererkennen des Abgebildeten überwunden und in regressiver Verschmelzung mit dem Projekt(ionsbild) in Schaulust verwandelt.

Fotografische Bilder sind Beschwörungen einer vergangenen Gegenwart, die ihre Vergänglichkeit im Akt der Projektion zugleich vergessen und auffällig werden läßt. Benjamin schreibt: „Der Apparat erteilte dem Augenblick sozusagen einen posthumen Chock.“³

¹ Studienausgabe des Reproduktionessays von Walter Benjamin mit dem Kommentar von Detlev Schöttker (Hrsg.): Frankfurt a. M., 2007, S. 131.

² Thomas Meder: „Produzent ist der Zuschauer – Prolegomena zu einer historischen Bildwissenschaft des Films“, Berlin, 2006. CD-Rom mit abspielbaren Filmausschnitten im Text.

³ Wie Anm. 1, S. 130, vgl. Walter Benjamin: Gesammelte Schriften Bd. I, S. 630f.

Als Autopoiesis des Lichts leuchten die Bewegungsbilder in der Dunkelheit und geben den Horizont frei auf eine einzigartige Synthese aus vergangener Gegenwart und gegenwärtigem Anwesendsein in der Welt, die der Blick auf die belebte Leinwand in den Betrachtern evoziert. Was auf der durch Licht und Schatten belebten Leinwand erscheint, nenne ich das Projekt. Jedes Filmwerk als Sequenz von Einstellungen etabliert eine eigene Welt, die ein leuchtendes Exil erzwingt in der Lebenswelt seiner in der Verlassenheit des Dunkels sitzenden Zuschauer. Die kollektive Anwesenheit in der Dunkelkammer des Kinos entwickelt den vorbewußten und unbewußten Weltinnenraum (Rilke), die leiblich kodierte Erinnerung des Betrachters, der in eine unwillkürliche Interaktion mit dem Projekt eintritt. Dieser Weltinnenraum besteht aus im ganzen Leib niedergelegten Sinneseindrücken, die wir im Bewußtsein als im Erinnern gegenwärtige Bilder empfangen. Deshalb hat Novalis erkannt: „Zeit ist innerer Raum [...] Raum ist äußere Zeit.“⁴

In Bezug auf die Filmkritik und später Filmtheorie war Kracauer ein Anhänger der Phänomenologie, da jede Wahrnehmung von der Intention zur Erfüllung und damit von der bloßen Gestalt zum sinnvollen Gehalt gebracht werden müsse. Der Leibbegriff als sensibler Träger des Bewußtseins kommt bei ihm, trotz der Freundschaft mit Gabriel Marcel, jedoch nicht vor.⁵ Daß er Maurice Merleau-Ponty rezipiert hat, der den Leib als transzendentes Apriori einsetzt, ist nicht nachweisbar. Dennoch behandelt er im Filmbuch das Kino als sinnliches Phänomen, das „[...] Widerhall in körperlichen Tiefenschichten [...]“ hervorrufen kann.⁶ Film wird als Phänomen, das die wirkliche Welt in Frage stellt, für Kracauer zu einem wesentlichen Gehalt des Vorraums, als welchen er in seinem unvollendeten Geschichtsbuch, das drei Jahre nach seinem Tod unter dem Titel „History-The Last before the Last“ erschienen ist, die historische Welt zu begreifen sucht. Sein Hauptthema ist damit das erkennende Bewußtsein als gesellschaftlich verfaßtes, das der Projektion kollektiv sich unterwirft im Kino, um sich selbst und das Projekt zu transzendieren hin zu einer gemeinsamen Erfahrung. Daß dieses Bewußtsein als erkennendes Selbst durch alle seine Wandlungen hindurch vor dem ‚Letzten‘ stehend ein leiblich Eines und Sterbliches bleibt innerhalb des Vorraums von Welt, verleiht dieser Selbsterkenntnis im Spiegel der Leinwand ihre Unerbittlichkeit. Die Zukunft der Vergangenheit ist – so erkennt Kracauer - Geschichte: „Wie Filme Geschichte anders schreiben“ wurde Siegfried Kracuers Thema.⁷

⁴ Zitiert nach: Thomas Brandlmeier: „Kameraautoren“, Marburg, 2006, S. 72.

⁵ Zur Freundschaft mit Marcel siehe Werke Bd. 8 S. 519. Die alte Werkausgabe wird zitiert unter der Sigle Schr., Bandangabe und Seitenzahl, die neue unter Werke, Bandangabe und Seitenzahl.

⁶ „Theorie des Films - Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“ Frankfurt a. M., 1964, im Folgenden abgekürzt „TF“ und Seitenzahl, also hier TF216.

⁷ Frieda Grafes Satz benennt kongenial seine Intention, die eine unendliche Frage aufschließt: Wie anders schreiben Bilder Geschichte? „Film/Geschichte“ Schriften 5. Band, Berlin, 2004.

Eine Rettung des Bildlichen als Gegengeschichte angesichts der Übermacht der Sprache wollte er auf den Weg bringen.

Im Geschichtsbuch findet das selbst historisch gewordene Phänomen des Films seinen Ort im Rahmen und als Beitrag zu einer Kritik der historischen Vernunft: das Werk sei „[...] zu betrachten als eine Reihe von Meditationen über einige Grundprobleme, wie sie das Schreiben und Verstehen von Geschichte aufwirft.“⁸

Diese Aufgabe ist für den Autor bestimmt durch die Antinomie von geschichtlich Besonderem und dessen Verallgemeinerbarkeit, die ihm zur Aporie wird, da er sie innerhalb der geschichtlichen Welt des Vorraums, unserer Lebenswelt, für unlösbar hält. Sie führt zu dem Widerspruch zwischen chronologisch konstruierter universeller und subjektiv geformter partikularer Zeit, die nie restlos ineinander überführt werden könnten.⁹

Neue Forschungen zur Konstitution der Geschichtswissenschaft in der Frühneuzeit ergeben einen vergleichbaren Befund; der Absolutheitsanspruch der Heilsgeschichte wird relativiert durch die schmerzhaft erkannte Erkenntnis, daß die für ursprünglich gehaltene Geschichtsdoktrin selbst das Produkt historischer Konstellationen ist und deshalb in vielfältige unterschiedliche Positionen zerfällt. Die Spekulation der Heilsgeschichte „[...] hatte zwar einen ewigen Anspruch, aber eine endliche Geschichte. [...] Die spekulativen Wahrheiten wurden nicht als falsch denunziert, aber ihr Anspruch, als ewige Wahrheiten prinzipiell den Menschen immer schon bekannt gewesen sein zu müssen, wurde historisch destruiert.“ In der Theologie und folglich in den anderen Wissenschaften „[...] vollzog sich paradigmatisch der Spaltungsprozeß, der die Geisteswissenschaften der frühen Neuzeit kennzeichnet: Sie können auf ihre spekulativ entwickelte Wahrheit nicht verzichten und unterliegen doch der Historisierung, die genau diesen Anspruch bestreitet. Dieses Dilemma hat die Frühe Neuzeit der späten Neuzeit hinterlassen.“¹⁰

Kracauers trotziges Mißtrauen gegen die Gewalt der Verallgemeinerung läßt ihn die bildlichen Konkretionen den großen Narrativen der Geschichtsschreibung vorziehen. Das Dilemma von absolutem Wissensanspruch, das zur Verallgemeinerung antreibt und historisch begrenzter, weil bedingter Erkenntnis erfährt bei filmischen Dokumenten eine Transformation, da die fotografischen Bewegungsbilder je Besonderes exponieren. Dem Wie der Darstellung kommt besondere Bedeutung zu, etwa der unterschiedlichen Brennweite des Objektivs in Nahaufnahme oder Totale. Filme können die Zeit zwar raffen oder dehnen; durch

⁸ Siegfried Kracauer: „Geschichte – Vor den letzten Dingen.“ Schriften, Bd. 4, im Folgenden zitiert unter der Sigle LL und Seitenzahl, hier aus dem Vorwort von Paul Oskar Kristeller, LL 9.

⁹ Auf diesen Umstand hat Paul Oskar Kristeller, der Herausgeber des Geschichtsbuchs, eindrücklich hingewiesen. Er hält hingegen einen Kompromiß für erreichbar, vgl. LL 10.

¹⁰ Wilhelm Schmidt-Biggemann: „Apokalypse und Philologie“ Göttingen, 2007, S. 16 und 19.

die leibliche Präsenz des Zuschauers werden sie dennoch lebenszeitlich konsistent rezipiert. Film kann jedoch, wie schon das Foto, durch seine technische Raffinesse dem lebendigen Auge Entgehendes nachträglich sichtbar werden lassen. Kracauer beschreibt diese Eigenschaft als „enthüllende Funktion“ des Mediums.¹¹ Benjamin prägt für diese Phänomene in Anlehnung an Freuds „Psychopathologie des Alltagslebens“ den Begriff des „optisch Unbewußten“.¹²

Zwischen dem, was sich der enthüllenden Betrachtung erschließt und dem, was sich ihr noch entzieht, oszilliert das Bewußtsein, der ‚intellectus agens‘ des Betrachters, der das Verstehen des Gesehenen und Gehörten anstrebt. Durch die suggestive Intensität von Projektion und Bewegung überwiegt das Gefühl der Allmacht, im Bilde zu sein, gegenüber dem von der Intensität des Projektes verdrängten Wissen, daß es sich nur um ein Fragment der Wirklichkeit handelt. Schon auf Grund seiner Flüchtigkeit muß uns Vieles entgehen. Film kann durch seine Reduktion auf die audiovisuelle Wahrnehmung qualifiziert werden als ein Berührtwerden ohne Berührung. So entspringt in komplexer Wechselwirkung mit dem Projekt(ionsbild) das Imaginat als dessen offenes Korrelat im Bewußtsein des Betrachters.

Kracauer macht sich Bergsons These von der „durée immédiate“ in „Zeit und Freiheit“ zu eigen, einem Werk, das in seinem Geburtsjahr 1889, und damit kurz vor der Erfindung des Films, erschienen ist, aber die Intensität der Augenblickserfahrung des neuen Mediums vorwegnimmt. Im Gegensatz zu Bergson ist er jedoch kein Skeptiker, der das Absolute, oder, wie es in den Frühschriften heißt, das Unbedingte, zugunsten einer biologistischen Konstruktion ausschließt, sondern er will es aus der Immanenz der Gegenwärtigkeit unserer Lebenswelt heraus extrapolieren.

Diese immanente Deutung teilt er mit Benjamin, der eine ‚induktive Ideenlehre‘ als ideengeschichtliches Korrelat zur platonischen Ideenschau als Konstellation von Begriffen gefordert hatte.¹³ Unhintergebar bleibt für Kracauer die Einsicht Bergsons, daß Zeit als erlebte Lebenszeit sich in ihrer Qualität als sinnerfüllbar mit dem quantifizierenden Zeitkonstrukt der Naturwissenschaft nicht messen läßt.

Film hat durch die Intensität seiner Wirkung als in Abschottung von der Welt rezipierte bewegte Bildprojektion = Kino in ausgezeichneter Weise an dieser im Schock des unmittelbaren Wiedererkennens erlebten Dauer teil. Aber streng gesehen bleibt er immer vergangene Gegenwart durch erlebte Gegenwart hindurch. Film korreliert insofern mit der Ge-

¹¹ TF 77–94.

¹² Vgl. Schöttker: a.a. O. , S. 130.

¹³ Vgl. Walter Benjamins Vorrede zum Trauerspielbuch, Frankfurt a. M., 1978, S. 25.

schichtsschreibung, als er eine vergangene Gegenwart als Gegenwart beschwört. Aber das Medium der Geschichtsschreibung ist die Schrift, nicht eine Sequenz von Bildern. Und doch schreibt der Film mit Bildern und durch Bilder Geschichte. Film ist eine symbolische Form des Visuellen, durch die Selbsterkenntnis möglich wird. Aber deren Inhalt muß erarbeitet werden. Symbolisch heißt für Kracauer: offen auf den unausschöpflichen phänomenalen und affektiven Gehalt der erlebten Wirklichkeit hin. Kracauers Denken ist, wenn überhaupt unter einem Begriff zu fassen, Philosophie der Wirklichkeitsnähe. Wirklichkeit ist daran erkennbar, daß sie widerständig und widersprüchlich bleibt, ja feindlich, trotz aller idealen Überbauungen. Wirklichkeit ist für Kracauer das Medium der Selbstbehauptung.

Das Medium Film wird in seiner mimetischen Kompetenz gegenüber dieser Wirklichkeit zum Paradigma seines Denkens, zum Zentrum seiner Geschichtsphilosophie. Kracauer bleibt jedoch ein ‚Feind der Philosophie‘, wie Benjamin ihm schon 1923 nachsagte, weil er dem Raster der Begriffe zutiefst misstraut. Die Philosophie mit ihrem Zwang zur Verallgemeinerung neige dazu, den Kontakt mit der konkreten Lebenswelt zu verlieren und produziere im schlimmsten Fall ein System erlogener Fiktionen. In diesem Mißtrauen steht er Fritz Mauthners Sprachkritik und vor allem Carl Einsteins weitgehend vergessenem Nachlaßwerk „Die Fabrikation der Fiktion“ nahe, auch in dem Haß auf die Intellektuellen wegen ihrer Mitschuld am Sieg der Faschismen.¹⁴

Film ist für ihn, wie in dem Essay „Kalikowelt“ pointiert dargestellt, offen verlogen und bringt deshalb seinen Betrachter in die Lage, den Trug zu durchbrechen, wenn er die Machwerke als Symptom der ihnen zugrundeliegenden Lüge durchschaut. Film ist deshalb wie kein anderes Medium in der Lage, der jüngeren Geschichte den Spiegel vorzuhalten.

Im Begriff der Errettung, der mit dem der Erlösung verschwistert ist - und man darf mit Benjamin ergänzen: aus größter Gefahr - beharrt Kracauer auf dem theologischen Rahmen aller Historie. „Immer hält Kracauer daran fest, daß die Wahrheit in der Geschichte in Erscheinung treten muß.“¹⁵

Eine weitere Sphäre der Arbeit am Historischen, die des theologischen Rahmens bedarf, ist die Forderung des Forschers nach Vollständigkeit der Quellen. Erst die gegenwärtige Ar-

¹⁴ Kracauers Verhältnis zur eigenen Intellektualität war gebrochen und somit auch sein Verhältnis zu anderen Intellektuellen ambivalent. Eine Rolle spielten dabei die schwierige Kindheit, die Nöte der kleinbürgerlichen Herkunft und das resultierende Geltungsstreben als Symptom eines defizienten Selbstbildes.

¹⁵ Sigrun Anselm: „Indizienjäger im Alltag“, Siegfried Kracauers kritische Phänomenologie“ in: Helmuth Berking, Richard Faber (Hrsg.) „Kultursoziologie – Symptom des Zeitgeistes?“ Würzburg, 1989, S. 190.

beit an der Vergangenheit, der eines Lumpensammlers vergleichbar, der Verkanntes, Vergessenes und Verdrängtes der gegenwärtigen Wirklichkeit wieder zuführt, kann sie nachträglich ganz machen. Geschichte ist das Nachleben vergangener Gegenwart. Dabei bleibt der Denker skeptisch gegen die Versprechen der politischen und sozialen Utopien der frühen Neuzeit sowie der frühen Moderne. Kracauer hält an dem theologischen Motiv der Rettung der wirklichen Geschichte fest, obwohl er sie als eine unendliche Reihe verpfuschter Ideen erkennt.¹⁶ In jedem Augenblick kann tote Geschichte durch ihre volle Erkenntnis freigesetzt und damit neu begonnen werden.

Georg Simmel hat in seinem Vortrag vor der Berliner Sektion der Kant-Gesellschaft am 3. März 1916 auf das grundlegende Dilemma der Geschichtswissenschaft hingewiesen in seiner Frage: „Wie wird aus dem Geschehen Geschichte? Indem das Leben die geistige Form des Historischen annimmt, zeigt sich der historische Realismus, der die Ereignisse nachzuzeichnen glaubt, wie sie wirklich gewesen sind, als eine ebenso einseitige Vergewaltigung der Sachlage wie der Idealismus, für den Wirklichkeit soviel wie Erkenntnis der Wirklichkeit ist: der eine büßt die Inhalte ein, der andere ihre Kontinuität.“¹⁷

Entscheidend ist für Simmel - und im konsequenten Anschluß an den Lehrer, für Kracauer im ‚Geschichtsbuch‘, daß die Kontinuität stets ein je vorläufiges Ende im Jetzt des gelebten Augenblicks hat, wir also von der Zukunft als kommender Gegenwart und vor allem von der kommenden zukünftigen Welt jenseits der Lebenszeit, die die Rede vom Vorraum stillschweigend voraussetzt, nichts wissen können.

Schon hier möchte ich auf die Revolution, die die technischen Medien auch für die Geschichtsschreibung bedeuteten, hinweisen, denn der Schock, in den die Erfindung der Fotografie der Menschheit versetzte, ist die Möglichkeit, einerseits alles Sichtbare zum Objekt des Betrachtens zu machen, und andererseits die Zeit im Bild anhalten und zum Stillstand bringen zu können. Im fotografischen Medium wurde es möglich, aus der je aktuellen Gegenwart heraus Bezug auf den Anblick einer bestimmten in Foto oder Film festgehaltenen vergangenen Gegenwart zu nehmen. Kracauers Faszination am Medium war immer schon durch geschichtsphilosophische Fragestellungen und Probleme motiviert.

Dem späten Kracauer wird die volle Geistesgegenwart im Jetzt des gelebten Augenblicks etwas unendlich Kostbares werden, aber schon im Juni 1926 wird die Spur eines geheimen Chassidismus im Brief an Ernst Bloch kenntlich:

¹⁶ Vgl. auch LL 18, wo Kracauer etwas gemildert von „Mißverständnissen“ spricht. Hans Robert Jaufß erinnert sich: „Zu den unvergeßlichen Aussprüchen, die S. Kracauer hinterließ, gehört seine Bemerkung, ihn interessiere die Vergangenheit vornehmlich als Geschichte ‚verpfuschter Ideen‘.“ „Das Religionsgespräch oder: The Last Things Before the Last“, in: „Das Ende - Figuren einer Denkform“ Poetik und Hermeneutik, Bd.XVI, Hrsg.: Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München, 1996, S. 385f.

¹⁷ Georg Simmel: „Das Problem der historischen Zeit“, Berlin, 1916, S. 30.

„Je mehr Löcher und Spalten, desto unverstellter ist der Blick. Die Frage ist nur, ob und wie die Annäherung an die von dem Anarchismus gemeinte Realität möglich sei. Hier erfüllt mich, gerade weil ich glaube, ein Unglaube, dem Kafkas gleich, und mir scheint, als ob die Wahrheit in ihrer Realität immer genau an der Stelle läge, über die wir gerade geschritten sind (freilich auch an der kommenden). [...] Entschleiern wollen Sie das oft in mythologische Hüllen gekleidete Gedankengebilde und das im Konkreten geborgene Erlebnis, indem Sie die Bedingtheiten des Gegebenen darstellen und das Noch–Nicht–am–Ziele–Sein. Bewahren wollen Sie das Gegebene, indem sie es als jeweils gültige Ahnung des Gemeinten in den Prozeß einstellen und uns, die wir reiner schon vielleicht auf ein Ende schauen, mit den vielen Formen des Gewesenen und Seienden verbinden, indem Sie das Gewesene und Seiende auch zu unserem Teil machen, an dem wir nicht vorüber können, den wir mit uns nehmen, mit uns verwandeln müssen, der Erlösung wegen. Gerade das Entschleiern und Bewahren zusammen erscheint auch mir als das von einem letzten Aspekt aus Geforderte, und als großes Motiv dieser Art von Geschichts-Philosophie würde ich das Postulat ansprechen, daß nichts je vergessen werden darf und nichts, was unvergessen ist, ungewandelt bleiben darf.“¹⁸

Die Frage nach „[...] den ersten Ursachen und eigentlichen Gegenständen der geschichtlichen Bewegung [...]“ beschäftigt Kracauer seit dem jugendlichen Ringen um eine eigene geistige Identität, wie die umfangreichen Elaborate des Frühwerks zeigen.¹⁹

Wenn sie ‚verpfuscht‘ wurden, heißt das jedoch, daß die Ideen, die er meint, einmal gut gewesen sein müssen. Neue Ideen im Prozeß ihrer Entstehung werden solche Beweggründe, da sie noch frisch und unverbraucht sind, so daß ihnen freiwillig Folge geleistet wird:

„Roughly speaking, my interest lies with the nascend state of great ideological movements, that period, when they were not yet institutionalized but still competed with other ideas for supremacy. And it centers not so much on the course followed by the triumphant ideologies in the process as on the issues in dispute at the time of their emergence. I should even say that it revolves primarily around the disputes themselves, with the emphasis on those possibilities wich history did not see fit to explore.“²⁰

Kracauer geht es, kurz gesagt, um die Wirkung des Prophetischen in der Geschichte. Ihn interessiert brennend die prophetische Idee als wirklicher Beweggrund der Menschen, die den Ideologien vorhergeht. Werden sie in der Geschichte notwendig zu falschen Propheti-

¹⁸ Ernst Bloch: „Briefe 1903 – 1975“, Hrsg.: Uwe Opolka, Bd. 1, Frankfurt a. M., 1985, S. 281. Im Folgenden zitiert unter der Sigle BB und Seitenzahl.

¹⁹ Schr. 5.1. 404.

²⁰ Hier die amerikanische Erstausgabe, im Folgenden unter der Sigle „LL EA“, S. 6.

en oder wie sind ihre Wahrheitspotentiale zu retten? Die Wirkung des Prophetischen in der Geschichte muß den nachträglichen Kausalisierungen entgehen.

Schon in der unveröffentlichten Besprechung von Kurt Breysigs 1926 erschienenen Buch „Die Macht des Gedankens in der Geschichte in Auseinandersetzung mit Marx und Hegel“ stellte er die Frage: „Welche Kräfte bewirken die historisch wichtigen Veränderungen? Welches sind die Träger dieser Kräfte?“²¹ Und in der Kritik einer Heroisierung der Rolle des großen Einzelnen als Beweger der Geschichte des dem George-Kreis zuzurechnenden Autors verweist Kracauer auf die Notwendigkeit, sich Rechenschaft über seine Methode zu geben: „Es ließe sich gewiß eine in der Psychoanalyse gegründete Triblehre denken, auf die das historische Geschehen mit zu beziehen wäre.“²² Kracauers Fazit lautet: „Der Historiker Breysig steht dem Philosophen Breysig im Licht. Er weiß nicht oder scheint nicht zu wissen, daß der Weg nur von der Geschichtsphilosophie zur Historie, nicht aber in umgekehrter Richtung verläuft. *Geschichtsphilosophie*, sei sie nun von Hegel oder von Marx, hebt mit der Erkenntnis eines Sinnes in der Geschichte an. Wie dicht immer sie sich der Erfahrung anschließe – aber die historische Erfahrung wird durch sie mitbedingt – ihr Ausgangspunkt ist die jeder einzelnen Erfahrung überlegene Grunderfahrung von dem Ganzen der Geschichte. Man kann sie nicht von unten aufbauen, wie Breysig wähnt, da aus jener Erkenntnis erst das ‘Unten’ (d.h. die Empirie in ihrer Vereinzelung) sich bestimmt.“²³ Hier räumt Kracauer einen hermeneutischen Zirkel zwischen Partikularität und Verallgemeinerung ein, der das methodologische Prolegomenon einer ausgearbeiteten Geschichtsphilosophie erforderlich mache. Deutlich wird das damals Gemeinte in einem Brief Walter Benjamins an Ludwig Strauß von 1912:

„Eine nähere Definition, was ich unter dem fruchtbaren Kulturjudentum verstehe, bin ich noch schuldig geblieben. Ich glaube auch, daß ich das vorläufig nur sehr allgemein bestimmen kann. Im Grunde habe ich davon mehr ein Bild als eine Gedankenreihe. Es ist der umgekehrte Turmbau zu Babel: die Völker der Bibel häufen Quader auf Quader und das geistig Gewollte – der himmelragende Turm – entsteht nicht. Die Juden handhaben die Idee wie Quader, und nie wird der Ursprung der Materie erreicht. Sie bauen von oben, ohne den Boden zu erreichen.“²⁴

Im Geschichtsbuch fordert Kracauer, der nach der neo-marxistischen Wendung seit Mitte der 20er Jahre und durch die Verfolgungszeit schließlich im Exil in Manhattan in eine eu-

²¹ Siegfried Kracauer: „Aufsätze 1915 – 1926“, Hrsg. Inka Mülder-Bach, Schriften Bd. 5. 1, Frankfurt a. M., 1990, S. 404. Im Folgenden werden die Schriften zitiert unter der Sigle „Schr.“ und dann Seitenzahl.

²² Schr. 5.1. 405.

²³ Ebd. 408.

²⁴ Walter Benjamin an Ludwig Strauß 1912 in: Gesammelte Briefe Bd. 1, Hrsg.: Christoph Gödde, Henri Lönitz, Frankfurt a. M., 1995, S. 84.

ropäische Position nüchterner ideengeschichtlicher Reflexion zurückgekehrt, die Bevorzugung der mikrogeschichtlichen Forschungen gegenüber dem auch von Breysig verfolgten philosophischen Ansatz zu einer Universalgeschichte. Deren Ganzheit, so das Argument des Nachlaßwerks, bleibt ein schwer zu erfüllendes Desiderat, weshalb der Erkenntnis des an ihren Grenzen Vergessenen, Mißverstandenen und Verdrängten die entscheidende Signifikanz zukomme: „Establishing a tradition of lost causes; giving names to the hitherto unnamed.“²⁵

Das geschlossene Konstrukt einer universellen Geschichtsphilosophie wird abgelöst von der sich den Quellen öffnenden Empfindlichkeit gegenüber dem jenseits der Schwelle des Erkennens liegenden noch Unerkennbaren. Das Telos geschichtlicher Intention liegt in der Sinnerfüllung und damit in Ansätzen zu einer Alternativgeschichte: nicht eine neue Geschichtsmetaphysik, sondern die synchrone Analyse der alltäglichen Lebenswirklichkeit der Gesamtheit der Individuen, besonders der Schichtungen und Horizonte von Sinnangeboten, müsse analysiert werden, um den Menschen in ihre geschichtlichen Existenz Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Empirische Material müsse qualitativ durchdrungen und erschlossen werden.

Der Sinn in der Geschichte blieb Kracauer ein fragiles Produkt aus Vergangenheits- und Gegenwartserkenntnis, der der konkrete Horizont einer im Wunsch bestehenden Utopie als Triebkraft zugesellt wird. Kracauer denkt zutiefst gesellschaftlich gerade deshalb, weil er bereit ist, in der Anerkennung der Möglichkeit des irrationalen Handelns der Individuen an die Grenzen des Identitätsverlustes zu gehen.

Philosophisch wird er früh, wie etwa hinsichtlich der menschlichen Freiheit zur Irrationalität, beeinflusst durch Emil Lask, den Lehrer und Freund Georg Lukács, der direkt auf den jungen Martin Heidegger und, vermittelt durch Lukács, auch auf Ernst Bloch und Theodor Wiesengrund-Adorno gewirkt hat. In den Frühschriften Kracauers finden sich deutliche Spuren der heute langsam wiederentdeckten philosophiehistorischen Bedeutung Lasks:

In dem zu Lebzeiten unveröffentlichten Frühwerk „Der Detektivroman“, das, in ironischen Spiegelungen gebrochen und auf Zielbegriffe hin frisiert, ohne die genaue Kenntnis des damaligen philosophiehistorischen Kontextes weitgehend hermetisch bleibt, kommt Kracauer im Zusammenhang mit der nach dem ersten Weltkrieg häufig behaupteten Willkür des Rationalismus auf Lask zu sprechen: Der Detektiv soll abstinent leben: „Denn sein Jungesellentum ist nicht erwachsen aus dem Verzicht um eines Höheren willen, es ist ein Jungesellentum a priori, das die Situation der Ratio darstellt, die nach ihrer Selbsterkennung zum

²⁵ LL EA 219.

Kriterium von einem Sichfügen nichts weiß. Unmenschlich, ohne göttlich zu sein, Herrscherin in jenem Reich, das Lask das 'Unsinnliche' nennt, ist sie die schlechthin Begierde-lose und Nichtbezogene, die sich weder herabneigt wie die göttliche Person, noch sich hin-pannt zu ihr, sondern sich als Prozeß nur erfüllt, der in die Fülle nicht dringt.²⁶ Der Kommentar der Herausgeberin Inka Mülder-Bach verweist auf den Begriff des „Nicht-sinnlichen“ aus Emil Lasks Buch von 1911: „Die Logik der Philosophie und die Kategorienlehre“.²⁷ Vermutlich hat Kracauer dieses Werk zur Zeit seines Architekturstudiums rezipiert. Was hier auf dem Spiel steht, ist die Gefahr von Logik als bloß formaler Imagination, als welche Kracauer die Transzendentalphilosophie Kants kritisiert, die der ‚theologia naturalis‘, welche den Aufbau der Welt des Seienden ontologisch ordnete, den Boden entzogen habe, ohne etwas Gleichwertiges an ihre Stelle setzen zu können.

Aufschlußreich ist auch eine Passage im vorletzten Kapitel dieser Schrift mit dem auf Kafka verweisenden Titel „Prozeß“: Anfangs sei, außer dem Kriminaldelikt, noch kaum etwas über den Fall bekannt; diese Tatsache verführt Kracauer zu der folgenden erkenntnistheoretischen Spekulation:

„Zu Beginn des Prozesses fehlen jedenfalls fast durchaus die Daten, die ihm eine Richtung erteilen könnten, und die etwa bewilligten Markierungen sind absichtlich so verwirrend angebracht, daß man glauben muß, der Stoff selber gewähre nicht die geringste Handhabe zur Ordnung seiner Zusammenhangslosigkeit. Diese Verschmälerung der Basis, von der die ratio abschwingen kann, entspricht dem jeder idealistischen Immanenz-Philosophie innewohnenden Bestreben des Anfangs bei dem Nichts. Das Objekt verliert die Gestalt, wenn das in den Himmel der Unbedingtheit gewachsene Transzendental-Subjekt die Gestaltung übernimmt, und der in die Erkenntnis eingehende objektive Anteil droht, wie Lask gezeigt hat, zu verschwinden.“²⁸ Die idealistische Vorannahmen verdecken das wirkliche Sein und die Erforschung der ihm inhärierenden Strukturen.

Kracauers Lask-Rezeption bezeichnet präzise die Parole des philosophiegeschichtlichen Augenblicks, der in dem Schlachtruf der Phänomenologie, „zu den Sachen selbst“ ihren populärsten Ausdruck gefunden hat. Beinhaltete jedoch für Lask der philosophische Begriff als Konzept noch die Fülle des Allgemeinen, so verengt er sich für Kracauer durch die Dominanz des transzendentalen Subjekts zum abstrakten, rein formalen Konstrukt, das die Eigenstruktur des geschichtlich verfaßten Erkenntnisobjektes übersehe. Kracauers Denkbe-mühungen bezeichnen den philosophiehistorischen Transformationsprozeß, in dem das Ge-

²⁶ Die überarbeitete Neuauflage der „Schriften“ wird im Folgenden zitiert unter der Sigle „Werke“, die Zahl des Bandes, Querstrich und Seitenzahl. Hier also Werke 1/ 147.

²⁷ Werke 1 / 337.

²⁸ Werke 1 / 183, sowie den Kommentar S. 341.

genstandsparadigma, das etwa in Alois Riegels „Spätromischer Kunstindustrie“ erkenntnisleitend war, transformiert wird hin zu Martin Heideggers Frage nach dem Sinn von Sein, der in der Frage nach dem Seienden nicht aufgehe. Diese Frage nach dem Sinn von Sein schlug im „linguistic turn“, der bis heute andauert, um in die Frage nach dem Sein von Sinn.

Warum kam es zu diesem Umschlag? Die Frage nach dem Sinn von Sein, die Heidegger in „Sein und Zeit“ so emphatisch gestellt hatte, erwies sich zunehmend als Aufschub einer Antwort und damit als unbeantwortbar. Wenn das Seiende und das gesellschaftliche Sein in der Krise der Moderne problematisch wird, hilft nur die nominalistische Kritik, die einer neuen Offenheit für die Erfahrung von Wirklichkeit, besser als jede terminologische Konstruktion, den Weg bereiten kann.

Was bei Heidegger stets ein karges Dasein fristen sollte, war Lasks Forderung nach einer Ontologie nicht nur des gegenständlich Seienden, sondern des sozial „übersinnlichen“ und damit ungegenständlichen Seins in seiner spezifisch gesellschaftlichen Verfassung.²⁹ Seine mit Georg Simmel geteilte Fragestellung: „Wie kann das Individuelle deduktiv unter einen allgemeinen Wert subsumiert werden?“ wirkte auf Max Webers Methodologie insofern, als er sich um eine klare Scheidung verschiedener Urteilsakte bemühte.³⁰

Kracauers 1922 veröffentlichtes Buch „Soziologie als Wissenschaft“ nimmt von der Verallgemeinerung dieser Frage, wie nämlich Soziologie als Wissenschaft überhaupt möglich sei, ihren Ausgang, um eine vorurteilsfreie und damit undogmatische Ausrichtung der Soziologie als verstehender Gesellschaftswissenschaft anzustreben, in der die Gewalt der logischen Subsumtion das Individuelle nicht verzerren dürfe.

Kracauer schließt seine Suche nach einem erkenntnistheoretischen Fundament der Soziologie, wie schon in der Besprechung von Breysigs Werk, mit einer Aporie, denn „[...] von den im ‚leeren Raum‘ des Bewußtseins geschauten formalen Kategorien [...]“ führe „[...] kein Weg zurück in den materialen Raum der ‚empirisch erfahrenen, individuell bestimmten Wirklichkeit““.³¹

Soziologie, als eigener methodischer Zugang zur Geschichte, ist wie diese eine Wissenschaft post festum. Hier zeigt sich das für Kracauer als Journalist besonders fühlbare gewordene Dilemma geschichtlicher Erfahrung, daß erst durch die erlebte Gegenwart die Geschichte vollständig und gleichsam von innen heraus verstehbar wird. Kracauer sucht die-

²⁹ Siehe Bernd Lutz (Hrsg.): „Metzlers Philosophenlexikon“: Artikel „Lask, Emil“ von Thomas Rentsch, Stuttgart, 1989, S. 440ff.

³⁰ Vgl. Wikipedia 2008: „Emanatistische Logik“, sowie den Hinweis Webers auf Lask in: Max Weber: Methodologische Schriften, Frankfurt a. M., 1968, S. 169, Anm. 1.

³¹ Werke 1 / 80f, sowie die Nachbemerkung und editorische Notiz der Herausgeberin, S. 376.

ses Dilemma durch eine erkenntnistheoretische Strategie zu unterlaufen: der irreduzierbare Widerstand der materiellen Realität gegenwärtiger Erfahrung muß aufgenommen und in konkrete materiale Erkenntnis jenseits der abstraktiven Dichotomie von Form und Inhalt verwandelt werden, um der Gefahr eines angesichts des historischen Wandels leer gewordenen Formalismus zu entgehen. Hier wirkt sich ein „materialistischer Impuls“ bei Lask aus, der auf der „Irreduzibilität des ‚Materials‘“ besteht und in Richtung des „neo-marxistischen Materialismus“ weist.³²

In dem programmatischen Brief an Ernst Bloch vom Mai 1926 taucht Lask mit seiner Forderung der „[...] innige[n] Durchdringung von Gattung und Einzelwirklichkeit [...]“³³ nur noch in einem kritischen Einwand gegen Georg Lukács „Geschichte und Klassenbewußtsein“ auf, in dem er dessen Denken wie das des Schülers des Rückfalls in den Idealismus bezichtigt:

„Nun, mir scheint, er habe zwar den leer- und abgelaufenen Idealismus aufgegriffen, ihn aber nicht transzendiert, sondern sich wieder in ihm verloren. Sein ob der eigenen Formalität verzweifelter Totalitätsbegriff hat mehr Ähnlichkeit mit Lask als mit Marx. Statt den Marxismus mit Realien zu durchdringen, führt er ihm Geist und Metaphysik des ausgelegten Idealismus zu und läßt dabei noch unterwegs die materialistischen Kategorien fallen, die zu interpretieren gewesen wären.“

Kracauer nimmt Abschied von den Problemen des Spätidealismus, um sich der Aufgabe einer zeitgemäßen und damit kritischen Marxrezeption zuzuwenden: die „[...] materialen geistigen Bestände, die der heutige theoretische Marxismus nur verdrängt, nicht aufnimmt, in ihrer aktuellen Form, gesättigt mit den ihnen innewohnenden revolutionären Energien [...]“ seien „[...] von neuem mit den echten Wahrheitsgehalten zu konfrontieren und damit zu einer großen revolutionären Theorie zu machen, vor der die europäische Intelligenz erzittern muß; zu einer Theorie, die auch der Kirche, wie überhaupt den positiven Bekenntnissen, erst wirklich die böse Stunde bereitet.“³⁴

In den Begriff der „materialen geistigen Bestände“ geht eine geballte Ladung durch Wut erst verdichteter und schließlich vernichteter Theorie ein, die zu den Benjamin bescheinigten „Detonationen“ des Denkens und dessen „sprengende[m] Sinn“ führen sollte.³⁵

Der Begriff des Materialen als einer mit Erfahrung gesättigten kritischen Erkenntnis bleibt bis ins Spätwerk erhalten. An Lasks und vor allem an Georg Simmels Denken ist für Kra-

³² „Metzlers Philosophenlexikon“, Stuttgart, 1989, S. 442.

³³ Wikipedia: „Emanatistische Logik“ Anm. 1, Zitat aus Emil Lask: „Fichtes Idealismus und die Geschichte“ Tübingen, 1914, S. 25f.

³⁴ BB 273.

³⁵ „Zu den Schriften Walter Benjamins“ in: „Das Ornament der Masse“, Frankfurt a. M., 1963, S. 253, im Folgenden zitiert unter der Sigle „OdM“ und Seitenzahl.

cauer die Vision einer neuen und doch als je konkret bestimmbarer Wirkzusammenhang beschreibbaren Verbindung zwischen Besonderem und Allgemeinem wegweisend geworden.

Kracauer strebt ab 1926, in Arbeitsgemeinschaft mit Adorno, Bloch und Benjamin, eine die bestehende Wirklichkeit verändernde aktuelle Gesellschaftskritik im Sinne von Marx an. Gemeinsames Merkmal ist das Ernstnehmen der materiellen Bedingtheit jeder menschlichen Existenz, die sich in den unbeachteten Oberflächenerscheinungen deutlicher zeigen könne als in wirklichkeitsfernen erkenntnistheoretischen Lösungen.

Film, ein Seismograph vergangener Gegenwart, selbst Abfall, Abspaltung und Ausfällung von Sichtbarem, kann durch die Gewalt seiner Visualisierungen im Miteinander von Stasis und Ekstasis eine Rückkehr und Reintegration von verdrängten, vergessenen und verkanteten Impulsen der Geschichte ermöglichen.

Kapitel 1

Kracauer als Sozialist ?

In Kracauers Tagebuch steht unter dem Datum des 18. November 1918 nur ein Wort: „Revolution!“ Er bewundert den anarchosozialistischen Schriftsteller und Beauftragten für Volksaufklärung in der Münchner Räteregierung, Gustav Landauer, wie Zitate in den Frühschriften und Briefe an Margarete Susmann zeigen.³⁶ Dieser fordert die Revolutionierung zuerst vom Einzelnen, nicht vom Kollektiv aus, als Befreiung von der ‚selbstverschuldeten Unmündigkeit‘ (Kant). Das liberal-konservative Erbe der jüdischen Assimilation des Kaiserreiches, dem er wohl seinen Vornamen verdankt, wirkt in Siegfried Kracauers Bewußtsein als Gegenpol zu sozialistischer Begeisterung, wie sein erster veröffentlichter ‚Haltungsaufsatz‘ ‚Das Bekenntnis zur Mitte‘ in der Frankfurter Zeitung vom 2. 6. 1920 deutlich zeigt. In ihm bietet sich sein Autor als besonnener Vermittler im Streit der seit der Revolution polarisierten politischen Lager an und empfiehlt eine ‚konservative Revolution‘, ohne zu ahnen, welche Konnotation diesem Begriff einmal zukommen würde.

Und im Artikel ‚Kaliko-Welt‘ vom 28. Januar 1927, in dessen Titel die kleinquadratische Textur indischen Leinengewebes beschworen wird, mit dem bevorzugt Bucheinbände bezogen werden, finden sich noch Anklänge an die kulturpessimistische Ablehnung des Mediums als reiner Schein.³⁷ Hinter der argumentativen Struktur verbirgt sich der Kampf des Momentes der Selbstbehauptung durch Anpassung mit dem des Aufbegehrens durch beißende Kritik. Schon in diesen Texten findet sich eine eigentümliche Beharrlichkeit Kracauers, die zu einer Haltung des Ausgleichs der Gegensätze als Ertragen der Spannungen und damit zu besonnener und gleichzeitig ironischer Distanz führt. Seine Eindrücke von einem Besuch in der Traumfabrik Babelsberg benutzt er zur schonungslosen Entlarvung der manipulativen Gewalt des noch jungen Mediums. Die letzte emotionale Reserve gegenüber dem Film wird er erst im Paris des Jahres 1932 durch die Begegnung mit Jean Renoirs 1931 gedrehtem ersten Meisterwerk ‚La chienne‘ verlieren.

In die Individualität seines Ichs trägt Kracauer seit August 1921, als er Redakteur bei der Frankfurter Zeitung wird, mit jedem journalistischen Ausflug den Umriss der bestehenden Wirklichkeit ein. Das journalistische Oeuvre ist eines der größten und vielfältigsten der

³⁶ Werke 9.2, S. 109, S.118, S. 284 f, Anm. 15 und 22, sowie S. 302.

³⁷ Karl Prümm: ‚Empfindsame Reisen in die Filmstadt – Dimensionen des Scheins‘ in: Wolfgang Jacobsen (Hrsg.): ‚Babelsberg‘, Berlin, 1992, S. 122 – 130, hier 127.

Zeit und gibt einen Einblick in die Vielfalt sozialer Phänomene und Beziehungen. „Das Wir im Ich“ wird Kracauers verborgenes Thema.³⁸

„Unter Persönlichkeit versteht Kracauer mit seinem Lehrer Georg Simmel [...] das am Menschen, was sich sozial manifestiert, in Formen [...]“ der Vergesellschaftung „[...] nach außen tritt.“³⁹

Mit der Artikelserie „Die Angestellten“ von 1929, einer phänomenologischen Studie aus der Perspektive des beteiligten Beobachters, hat sich bei dem Denker die Erkenntnis durchgesetzt, daß von den unter dem gemeinsamen Klassenschicksal Leidenden ein revolutionärer Einsatz zur Verbesserung ihrer Lage kaum zu erwarten sein wird. Vielmehr häufen sich angesichts des durch die Weltwirtschaftskrise noch verschärften Elends die Rückfälle in trübe Remythisierungen. Die Masse bleibt an ihrem Ornament hängen. Diese bedrückende Einsicht wird der Entscheidung des seit März 1930 verheirateten Ehepaars Ehrenreich-Kracauer zu seiner überstürzten Flucht nach dem Reichstagsbrand aus Berlin nach Paris vorhergehen.⁴⁰

Christine Holste hat in ihrer Rekonstruktion der kenntnisreichen und damit wirkmächtigen Stellungnahmen des ausgebildeten Architekten zur Baugeschichte seiner Heimatstadt Frankfurt auf die Bedeutung sozialistischer Überzeugungen für das Neue Bauen hingewiesen; Kracauer schreibt: „Wirklichkeit kommt allein dem Denken zu, das aktiv den sozialen Prozeß fördert, der in Richtung auf die klassenlose Gesellschaft verläuft.“⁴¹

Seine Forderung nach einer Philosophie der Wirklichkeitsnähe im Geiste des sozialen Ausgleichs ist bedingt durch die Diagnose: „Infolge der Überspannung des theoretischen Denkens sind wir dieser Wirklichkeit, die von lebhaftigen Dingen und Menschen erfüllt ist und deshalb konkret gesehen zu werden verlangt, in einem entsetzenerregenden Maße ferngerückt.“⁴²

Gegen diesen Wirklichkeitsverlust, Ergebnis von Ignoranz, Verblendung durch Ideologien, falsch verstandene Wissenschaftlichkeit, aber auch künstlerischer Willkür, kann eine „Radikalität des Zeigens“ helfen, wie sie dem Medium Film eignet.⁴³ Film kann durch seine

³⁸ So der Titel der Rezension des gleichnamigen Buches von Günther Weitbrecht, Darmstadt, 1921, im Literaturblatt der FZ vom 31. 3. 1921, vgl. Lorenz Jäger: „Kracauers Blick“ in: Christine Holste (Hrsg.): Siegfried Kracauers Blick“, Berlin, 2006, S. 91.

³⁹ Lorenz Jäger : a. a. O., S. 83.

⁴⁰ Vgl. dazu meinen Artikel „Die Abgestellten – Heute vor 70 Jahren flüchtete Siegfried Kracauer aus Berlin“ in der „Süddeutschen Zeitung“ vom 28. 2. 2003.

⁴¹ Christine Holste: „ , Wenn der Mensch aus dem Glas steigt“ - Siegfried Kracauer als Vermittler einer neuen Formensprache der Architektur“, wie Anm. 26, S. 106.

⁴² OdM 118, Artikel in der FZ vom 12. März 1922.

⁴³ Karl Prümm: a.a.O., S. 128.

besondere Beziehung zum Raum, die er mit dem Traum teilt, und durch seine „soziokinetische“ Sensibilität Übersehenes sichtbar machen. „Das ‚Optisch-Unbewußte‘, das [...] freigelegt wird, ist nicht sprachlich strukturiert, sondern mimetisch.“⁴⁴

Film wird für Kracauer mehr und mehr zu einem potentiellen Instrument der Aufklärung urbaner und damit sozialer Räume. Das Bauen ist eine öffentlich wirksame Tätigkeit, die in den Alltag der Menschen mit weit größerer Gewalt eingreift als der Film. Kracauer als gelernter Architekt entwickelt für die soziale Dimension des Städtebaus ein begriffliches Instrumentarium und engagiert sich für das Prinzip sozialer Verantwortung, wie sie der Frankfurter „Rat für künstlerische Angelegenheiten“ vertrat, der als einziges basisdemokratisches Organ in der ersten deutschen Republik die gescheiterte Revolution überlebt hatte. Die sozialrevolutionäre Forderung nach gerechter Partizipation, die auf Umsturz sinnt, hindert ihn nicht, Reformen, die konkrete Verbesserungen bringen, etwa durch Umverteilung, wie im Fall der Frankfurter „Hauszinssteuer“ von 1924, zu unterstützen. Sein Denken und seine Position öffentlicher Kritik unterstützt die Bestrebungen des Rates, der sich in seiner Heimatstadt eine erstaunliche Wirksamkeit und gesamtgesellschaftlichen Einfluß errang.⁴⁵

Erst auf dem Hintergrund dieser Erfahrung der Machbarkeit konkreter Verbesserungen und damit der Möglichkeit der Einflußnahme hin zum Besseren wird es verständlich, warum Kracauer radikalen Lösungen, die den gesellschaftlichen Dialog durch revolutionäres Handeln ersetzen wollten, zeitlebens kritisch gegenüberstand. Trotzdem bewunderte er Lenins geniale Fähigkeit, mit der Bevölkerung einen persönlichen Dialog zu unterhalten. Auch von Trotzki's politischem Geschick und der Kraft seiner Analytik zeigte er sich beeindruckt. Aber der revolutionäre Elan schien ihm bald schon durch bürokratische Eliten und Dogmatismus erstickt. Die künstlerischen Erungenschaften der russischen Revolution hat er begrüßt, so den „Panzerkreuzer Potemkin“ von Sergej Michailowitsch Eisenstein, dem er eine emphatische und vielbeachtete Kritik widmete.⁴⁶

Das Kino ist für ihn, wie Heide Schlüpmann immer wieder betont hat, ein Ort der Inklusion der Exkludierten und dennoch ein Gleichnis des sozialen Abseits: „Denn man sieht nur die im Lichte, die im Dunkeln sieht man nicht.“⁴⁷ Im schützenden Dunkel des Kinos fand er ein Refugium vor den bedrohlichen Blicken einer trotz Haskala weitgehend feindlich ge-

⁴⁴ Philippe Despoix: „Zwischen urbaner Ethnographie und Heuristik des Films“ in: Christine Holste: a.a. O., S.76.

⁴⁵ Zum gesamten Kontext, siehe Christine Holste: a.a.O.

⁴⁶ Sie hat übrigens den jungen Walter Laqueur stark beeindruckt, wie er mir anlässlich eines Vortrags beim Wissenschaftskolleg zu Berlin sagte.

⁴⁷ Brechts Dreigroschenoper hat Kracauer, trotz aller Einwände gegen die „Augsburger Konfusion“, wie er Brechts Werke einmal nannte, geschätzt.

sinnten Umwelt.⁴⁸ Daß sein exotisches, von Harry Graf Kessler als häßlich beschriebenes Gesicht dieser Imagination einen Realgrund gab, belegt das Zeugnis von Victor Klemperer aus dem ersten Kriegsjahr 1914:

„Er [Kracauer] hat sich die Haare schneiden lassen, weil man ihn als Ausländer anhielt; geschoren sieht er nicht weniger exotisch aus als vordem.“⁴⁹

Kracauers politisch-öffentliche Wirksamkeit als Kritiker und Kommentator der sozialliberalen „Frankfurter Zeitung“ erreicht ihren Höhepunkt in den letzten Jahren der Weimarer Republik, als er innerhalb der Feuilleton-Redaktion unter Benno Reifenberg einen beträchtlichen Einfluß errungen hatte. Dennoch blieb er ein Außenseiter, der nur zu einzelnen Kollegen ein Vertrauensverhältnis unterhielt und zur Behauptung seiner Stellung stets geschickt taktieren mußte.

Kracauers Marx-Rezeption stand im Zeichen der aktuellen Funde der Marx-Philologie, der „Heiligen Familie“ und besonders der „Deutschen Ideologie“, aber auch eines Aufsatzes des Soziologen Gottfried Salomon-Delatour, der sich als Privatdozent der jungen Frankfurter Universität vergeblich für Benjamins Habilitation eingesetzt hat. Als wichtigstes Ergebnis seiner Marx-Studien muß der berühmte Essay „Das Ornament der Masse“ gelesen werden, der mit heißer Feder geschrieben, eine kontingente Momentaufnahme der geschichtsphilosophischen Situation des Augenblicks geben will, wobei die Reflexion auf die mediale Transformation der Massengesellschaft im Mittelpunkt steht. Der Sache nach stammt die Idee der Entmythologisierung aus einem von Kracauer besprochenen Aufsatz von Salomon, dessen Schluß lautet:

„Die Ideen werden aus transzendenten oder objektiven zu subjektiven Formen. Der subjektive Geist, der Intellekt, gibt nur die Zeichen der durch Erfahrung und Wahrnehmung gegebenen Wirklichkeit wieder, die Vorstellungen, in denen sich das natürliche Licht bricht, werden als Idole enthüllt. Die Mythologie ist zu Ende.“⁵⁰

Salomon denkt Ideen, schon erfaßt vom „linguistic turn“, als reine Zeichen, d. h. subjektive Formungen „der durch Erfahrung und Wahrnehmung gegebenen Wirklichkeit“, während die verdinglichenden Vorstellungen herkömmlicher Begriffe als Idole durchschaubar werden. In Salomons Text zeigt sich deutlich der Einfluß einer umfassenden Krise der Signifikation, wie sie spätestens der Zusammenbruch des deutschen Reiches nach dem Weltkrieg

⁴⁸ Vgl. Volker Breidecker (Hrsg. und Nachwort): „Siegfried Kracauer – Erwin Panofsky Briefwechsel“, Berlin 1996, S. 145.

⁴⁹ Zu diesem Zitat im Kontext einer schmerzhaften Überidentifikation mit dem Vaterland als Versuch zur Selbstbehauptung siehe Momme Brodersens RoRoRo Monografie „Siegfried Kracauer“, Reinbek, 2001, S. 21. Zu Kessler siehe S. 150.

⁵⁰ Gottfried Salomon: „Historischer Materialismus und Ideologienlehre I“ in: Jahrbuch für Soziologie II, Frankfurt a. M., 1926, S. 423. Vgl. Kracauers Rezension in der FZ vom 8. 8. 1926, in Tom Levins Bibliographie, Marbach, 1989; im Folgenden zitiert unter der Sigle TL und Werknummer, hier 890.

hervorbrachte, dessen Wurzeln aber bis ins 19. Jahrhundert reichen. Kracauer geht im „Ornament der Masse“ implizit aus von einem radikalen und deshalb irreversiblen Sinnverlust in der Moderne bis hin zum letzten Rest der Materialität = Sichtbarkeit des Zeichens, an dem es kein Vorbeikommen, sondern nur ein Hindurchkommen geben könne. In diesem Willen zum „Hindurch“ liegt die radikale Modernität seines Denkens begründet; an Bloch schreibt er:

„Es wäre denkbar, daß man die verborgenen Wahrheitsbestände, die einmal von der theologischen Sprache in naiver Unkenntnis ihrer mannigfachen unteren und oberen Bedingungen getroffen worden sind, aus ihren mythologischen Hüllen herausrisse und an ihren heutigen Ort stelle; das heißt also, daß man die aktuelle und damit einzig reale Gestalt dieser Wahrheitsbestände in dem Marxismus wiederfände; was unter der Voraussetzung einer materialen Geschichtsphilosophie möglich wäre, die eine fortschreitende Entmythologisierung der die Wahrheit bergenden Kategorien annähme, eine reelle Wanderung und Wandlung dieser Kategorien im Verlauf des Geschichtsprozesses, bis sie dem Anblick der niedersten Bedürfnisse und des Alleräußerlichsten standhalten; dann nämlich erst sind sie an ihrem Ende.“⁵¹

Was Kracauer vorschwebt, ist eine Transformation von Esoterik in Exoterik, wie ihn der Begriff der Säkularisation nahelegt. Der mit Rudolf Bultmanns theologischem Unternehmen seit 1941 prominent gewordene Begriff der „Entmythologisierung“ könnte seine Wortschöpfung sein, dem er implizit und im Vorgriff auf Adornos und Horkheimers „Dialektik der Aufklärung“ im „Ornament der Masse“ den der Remythisierung entgegenstellt:

„Im Dienste des Durchbruchs der Wahrheit wird der Geschichtsprozeß zum *Prozeß der Entmythologisierung*, der den radikalen Abbau der immer wieder neu besetzten Positionen des Natürlichen bewirkt. Die französische Aufklärung ist ein großes Beispiel für die Auseinandersetzung zwischen der Vernunft und den bis in das religiöse und politische Gebiet hinein vorgeschobenen Blendwerken. Diese Auseinandersetzung schreitet fort, und im Verlauf der geschichtlichen Entwicklung mag die mehr und mehr ihres Zaubers entkleidete Natur gegen die Vernunft hin stets durchlässiger werden.“⁵²

Ernst Bloch griff die Formulierung in seinem Antwortbrief begeistert auf und adaptierte sie für seine eigenen Bemühungen:

„[...] in einem Buch, das aus dem Nebel und Fernschein der Abstände, Ideologien, Mythologien überall das konkret Gemeinte, seinen umkreisten Inhalt, seine aus Nichterfassung

⁵¹ BB 274.

⁵² OdM 56.

des Erzeugers bloß ideologisch symbolisierte Materie herzeigen möchte; und die Losung ‚Materialismus‘ auch auf seinem Titel führen wird.“⁵³

Bloch verteidigt den Freund Lukács gegen Kracauers Idealismusvorwurf, trotz dessen „[...] unglückliche [r] Rickert– oder selbst Lask–Terminologie [...]“ und verweist zugleich, durchaus im Sinne von Lask, auf die widerständige Materialität des Seins, auf die die Zeichen als kategoriale Bestimmungen des Materials und „Form der Gegenständlichkeit“ nur „hingelten“ könnten.⁵⁴ Bloch nimmt hingegen die „bloß ideologisch symbolisierte Materie“ im Gegensatz zu Kracauer, der sie als Symbole traditionaler Herrschaftsinteressen erkennt, in ihrer radikalen geschichtlichen Wirksamkeit nicht hinreichend ernst. Aus dem realen Gegeneinander von Entmythologisierung qua Vernunft und Remythisierung qua militarisiertem Nationalismus wird sich für Kracauer die schmerzhaft Ahnung ergeben, daß der Kampf gegen die politischen Idolatrien verloren gehen wird.

Diese Ahnung, daß das Projekt der Republik scheitern würde, sowie Differenzen im Politischen, die sich an Kracauers Vorbehalt gegen Parteiideologie und Kollektivzwang entzündeten, führten schon vor den Verfolgungsjahren zu einer schweren Krise der Freundschaft und damit zum Ende der Arbeitsgemeinschaft mit Bloch, Adorno und Benajmin, die Kracauer nun resignative Anpassung an das Bestehende vorwerfen. Sie verkennen jedoch Kracauers ästhetische und politische Sensibilität, die sich in seinem Widerstand gegen die Remythisierungstendenzen gerade auch innerhalb der Linken zeigt.

In der Tat kann die Zurückweisung des seinen politischen Überzeugungen seit der kritischen Würdigung von Landauers „Aufruf zum Sozialismus“⁵⁵ durchaus gemäßen Titels eines ‚Sozialisten‘ als Selbstverleugnung bewertet werden. An Erich Peter Neumann, den Begründer des „Allensbacher Instituts für Demoskopie“, schreibt er angesichts der Neuauflage des Angestelltenbuches im Jahr 1958:

„Das Problem war in den Jahren 1929/30 wer wuerde die white-collar workers in sein Lager ziehen - - die Nazis oder die andern. (Ich glaube die Mehrzahl der Angestellten drängten schon damals nach rechts). Jedenfalls, diese Schicht am unteren Rande der Bourgeoisie oder was so hieß war eine begehrte politische Beute; und ihre preferences waren noch nicht ganz heraus.“

Kracauer wünscht sich von Neumann einen Kommentar, der die zeitgenössische Rezeption berücksichtigen soll:

⁵³ BB 276.

⁵⁴ BB 277; Werner Ziegenfuss, Gertrud Jung: „Philosophenlexikon“, Berlin, 1950, S. 19.

⁵⁵ Siehe Werke 9. 2. S. 108f und S. 118 mit Anmerkungen.

„Dabei bitte ich Sie, folgendes zu beachten: von einigen Kritikern (die nicht genug trained waren) werde ich als Sozialist oder Marxist angesprochen, der ich nie war. Es ist mir daran gelegen, dass diese Charakterisierung nicht erscheint. Besonders lieb waere es mir, wenn Sie Gelegenheit faenden, Walter Benjamins zwei Artikel ueber mein Buch zu benutzen. Sehr ans Herz gewachsen ist mir die Formel, die er fuer meine ganze approach findet. Am Schluss seines Artikels in Die Gesellschaft (no. 2 der beigefuegten Liste der Ihnen eingesandten reviews) vergleicht er mich mit einem `Lumpensammler´ der `fruehe im Morgengrauen´ erscheint. Kein Bild koennte mein Wesen treffender bezeichnen - - daher auch mein Interesse am Film und der Operette. (Die gerade zitierte Passage im Benjamin-Artikel schließt damit, dass der Lumpensammler fruehe `im Morgengrauen des Revolution tages´ erscheine. Das wuerde ich auch auslassen. Es entspricht Benjamin´s utopischer Einstellung mehr als meiner realistischen.)“⁵⁶

Obwohl der Höhepunkt des militanten Antikommunismus in den USA mit dem Sturz Joseph McCarthys 1954 bereits überwunden war, kann seine entschiedene Äußerung als Anpassung an den westlichen Antikommunismus des kalten Krieges gewertet werden.

Kracauer wollte durchaus ein Lumpensammler sein im Sinne der Reintegration von Weggeworfenem und Verachtetem, im Morgengrauen, aber nicht des Revolutionstages, sondern des jederzeitlichen Alltags. Hatte er Angst davor, Opfer der Unterwerfung unter einen Begriff zu werden? Jede politische Vereinnahmung jenseits eines konkreten Problembezuges, jede endgültige Fixierung seines Denkens auf einen Begriff hat der späte Kracauer jedenfalls zurückgewiesen, was ihm den Ruf eines Konservativen einbrachte.

Das Profil von Kracauers sozialistischem Engagment der späten 20er und frühen 30er Jahre kommt besonders in seinem programmatischen Haltungsaufsatz „Minimalforderung an die Intellektuellen“ von 1931 zum Ausdruck:

Destruktives Verhalten zur Schaffung des Raumes für Neues, so meint Kracauer, ist notwendig: „Das destruktive Verhalten der Intellektuellen hat wie jedes Verhalten die Situation ihrer Träger zum Ausgangspunkt.“ Deren Erkenntnis ist Vorbedingung, sie führt aber nicht schon zu politischem Handeln.⁵⁷ Gegen Ernst Jünger, dessen Werk „Der Arbeiter“ er in seinem FZ-Artikel „Gestaltschau oder Politik?“⁵⁸ vom 16. 10. 1932 als Flucht aus der Politik in den Wirklichkeitsverlust kritisierte und alle anderen Anhänger eines National-Sozialismus, aber auch gegen die dogmatischen Parteianhänger unter den Kommunisten,

⁵⁶ Brief an Neumann vom 2. Nov. 1958, DLA Marbach.

⁵⁷ Schr. 5.2. 355 f.

⁵⁸ Schr. 5. 3. 118-123.

wendet Kracauer ein, daß sie durch vereinfachende Remythisierungen ihrer Lage dem verhängnisvollen Naturbann wieder verfallen würden, denn: „Nichts anderes ist der Intellekt als das Instrument der Zerstörung aller mythischen Bestände um und in uns.“⁵⁹

Wie weit soll die Destruktion der Tradition gehen? „Aber sollen wir denn um der Verwirklichung des Sozialismus willen unsere Natur ausrotten und Gefühle, Gehalte, Ideen preisgeben, deren Gültigkeit nicht antastbar ist? – so werden zahllose Intellektuelle fragen, die den Sozialismus verwirklichen möchten. Das ist, bis auf weiteres, nicht von ihnen verlangt. Verlangt ist: daß sie kraft ihres Intellekts, desselben, den sie innerhalb ihres Arbeitsgebietes ganz gut zu gebrauchen wissen, sämtliche vorgegebenen Positionen radikal in Zweifel ziehen. Das heißt, sie müssen ihre überkommenen Begriffe, und gerade die scheinbar unerschütterlichen, mit den Befunden der revolutionären Theorie konfrontieren und dann sich Rechenschaft darüber ablegen, welche Realität noch jenen Begriffen verbleibt.“⁶⁰

Am 14. September 1930 gelang es den Nazis, bedingt durch die sozialen Folgen der Weltwirtschaftskrise, die erste und für das Schicksal der Republik entscheidende Wahl zu gewinnen; 1932 vergrößerte die NSDAP noch ihre parlamentarische Macht. Die Redaktion der Frankfurter Zeitung verfolgte im Vorfeld dieser entscheidenden demokratischen Abstimmung eine Doppelstrategie gegen die drohende Übermacht von Hitlers NSDAP, in deren Namen, national und sozialistisch zugleich sein zu wollen, sich schon die Korruption der internationalen sozialrevolutionären Forderung nach gerechter Partizipation zeigte. Einerseits wurde die antidemokratische Stoßrichtung der Nazis gegen das verhaßte Weimarer „System“ schonungslos angegriffen, andererseits, dies war nicht Kracauers Position, in Unterschätzung der destruktiven Tendenzen der „Bewegung“ der Versuch unternommen, die NSDAP in einen erneuten Aufbau der abgestürzten Republik durch produktive Vorschläge zu integrieren. Kracauer, damals auf der Höhe seiner publizistischen Macht, hat an diesem 1933 endgültig gescheiterten Kampf teilgenommen. Helmut Stalder hat in seinem Buch über den Journalisten Kracauer nachdrücklich auf die politische Grundhaltung in seiner Berufsauffassung hingewiesen:

„Immer wieder beharrte Kracauer darauf, das Feuilleton müsse sich mit dem Konkreten befassen, die Gedanken sich an der Alltagswirklichkeit entzünden. Politische Radikalität, wie er sie im FZ-Feuilleton praktizieren und lesen wollte, ergebe sich nur aus der Durchdringung der konkreten Wirklichkeit.“⁶¹

⁵⁹ Schr. 5. 2. 353.

⁶⁰ Ebd. S. 354.

⁶¹ Helmut Stalder: „Siegfried Kracauer – Das journalistische Werk in der ‚Frankfurter Zeitung‘ 1921 – 1933“, Würzburg, 2003, S. 105.

An den Nachfolger von Benno Reifenberg, Friedrich Traugott Gubler, schreibt er, aus seiner Berliner Tätigkeit gehe bereits hervor, „[...] bis zu welchem Grade ich mit Ihnen darin übereinstimme, daß wir POLITISCH wirken müssen.“⁶²

Am 25. Juli 1930 schreibt Ernst Bloch an Kracauer: „Das Politische der Fr[ank]f[ur]t[er] Z[ei]t[ung] scheint mir seit der Diktatur unter aller Kanone.[...] Kann man da nichts machen?“⁶³

Tatsächlich wird sich Kracauer anlässlich der bevorstehenden Reichstagswahl am 14. September 1930 trotz seiner gewachsenen Abneigung gegen allgemeine ‚Haltungsaufsätze‘ mit politischen Leitartikeln überm Strich, der den Nachrichtenteil und die Politik vom Feuilleton trennte, in den Wahlkampf einmischen. So erscheint in dem immer noch mit einer Auflage von über 55 000 pro Ausgabe⁶⁴ gedruckten Abendblatt der „Frankfurter Zeitung“ vom Montag, dem 1. September 1930, der unsignierte Leitartikel „Die geistige Entscheidung des Unternehmertums“, in dem Kracauer trotz seinem Wissen um die heilige „Dreieinigkeit von: Arbeiterentlassung, Lohnreduzierung, Faschismus“⁶⁵ zumindest die liberale Unternehmerschaft gegen die Nationalsozialisten einzunehmen suchte.⁶⁶

Im Abendblatt des nächsten Tages erscheint der ebenfalls unsignierte Leitartikel: „Adolf Hitlers Kriege“, der möglicherweise ebenfalls von Kracauer verfasst worden ist.⁶⁷ Der Artikel endet mit dem Satz, den man seinem Gehalt nach wirklich nur noch in der „Roten Fahne“ hätte lesen können: „Wer Krieg will, mag für den Nationalsozialismus stimmen.“

⁶² Brief vom 13. Juli 1930, zitiert nach Stalder, a. a. O., S. 106.

⁶³ BB 342.

⁶⁴ Die Auflagezahl und Abonentengruppen bei Henri Band: „Mittelschichten und Massenkultur – Siegfried Kracauers publizistische Auseinandersetzung mit der populären Kultur der Mittelschichten in der Weimarer Republik“, Berlin, 1999, S.106f und S. 111. (1. und 2. Morgenblatt, Abendblatt, als periodische Beilage „Literaturblatt“ und „Bäderblatt“, sowie für Frankfurt als Beilage das „Stadtblatt“).

⁶⁵ Formulierung Blochs in einem Absagebrief vom 28.1.1931, Briefe S. 351f, an Kracauers Chef Friedrich Traugott Gubler, der ihn vermutlich an Stelle des Freundes, der zunehmend unerwünscht wurde, anwerben wollte.

⁶⁶ Schr. 5.3. S. 225-228.

⁶⁷ Hier wird Hitlers „Mein Kampf“ mit dem Satz kommentiert: „Das Gift, das es [das Buch] enthält, lassen sich somit auch weiter zahlreiche deutsche Leser einfiltrieren.“ Am 18. Februar 1933 wird Kracauer an seinen Kollegen und früheren Chef Benno Reifenberg einen politischen Lagebericht von höchster Brisanz schreiben, in dem der Satz steht: „Ich schreibe das aus der Erwägung heraus, daß man sich doch hier von der Hitler-Diktatur den schlimmsten Terror erwartet, der zweifellos nach italienischem Beispiel bis in die kleinste Hütte durchfiltriert wird.“(Ingrid Belke, Irina Renz „Siegfried Kracauer 1889 – 1966“ Marbacher Magazin Nr. 47 / 1988, im Folgenden zitiert unter der Sigle „Belke“, S. 72). Diese seltene, aus dem Technischen stammende Metapher im Zusammenhang mit der totalitären Gewaltbereitschaft lässt mit gewisser Sicherheit auf den selben Autor schließen. Nicht auszuschließen ist freilich, daß der Radikaldemokrat Arthur Feiler, der 1931 entlassen wurde, nach gemeinsamer Diskussion innerhalb der Redaktion, vermutlich auch mit dem mit Kracauer befreundeten Pariser Korrespondenten Benno Reifenberg, diesen Artikel geschrieben hat. In Kracauers „Klebebuch“, in dem er seine erschienenen Artikel archivierte, ist er freilich nicht enthalten. Eine vergleichende Stilanalyse der Artikel Feilers und Kracauers wäre zur weiteren Klärung wünschenswert.

Lili Kracauer wird fast ein Jahr nach dem Tod Kracauers, am 23. August 1967, an Leo Löwenthal schreiben: „Immer schon lag es mir am Herzen, Ihnen zu sagen, wie tief es mich berührt hat, daß Sie daran dachten, mir das seltene Exemplar der F.Z. zu schicken.[...] Ich erinnere mich noch genau an jene Sonder-Nummer und die Woche, in der sie redigiert wurde. Besonders interessant ist, daß der politische Leitartikel von Friedel geschrieben ist.“⁶⁸

Karsten Witte gibt ohne Nennung von Quellen, er lernte Lili noch kennen, an: „Der Leitartikel zum Reichstagsbrand [...] stammte von ihm.“⁶⁹ Der Diktion des Artikels nach, der in der FZ vom Mittwoch, dem 1. März 1933 unter dem Titel, „Der Anschlag auf den Reichstag. Brand.“ Erschien, kann er tatsächlich von Kracauer geschrieben worden sein, denn es heißt dort in Anlehnung an das zwischen Adorno und Kracauer geflügelte Wort von der „transzendentalen Obdachlosigkeit“: „Die Nation ist obdachlos geworden.“ Jedoch bleiben im Einzelnen Ungereimtheiten, da Lili Kracauer von einer Sonder-Nummer spricht und Karsten Witte als Signatur des Textes, bei Leitartikeln unüblich, das tatsächlich aus dem Pariser Exil verwendete „Hellfried“ angibt. Mit Sicherheit läßt sich deshalb hier nur feststellen, daß Kracauer zumindest gelegentlich die grundsätzlich unsignierten politischen Leitartikel der FZ schrieb.

Aus der Wahl des 14. September 1930 gehen die Nazis als überragende Gewinner hervor, und nach und nach zerschlagen sich die Hoffnungen auf eine Redemokratisierung der ersten deutschen Republik. Kracauer hat, wie viele andere, öffentlich und an exponierter Stelle gegen diese unheilvolle Entwicklung mit seinen Mitteln und mit ganzer Kraft vergeblich angekämpft. Auf diesem Hintergrund mag die ihm von seinen Freunden vorgeworfene Resignation, die in Wirklichkeit das Eingeständnis der realen Niederlage der Arbeiterbewegung war, besser verständlich werden.⁷⁰

Im Spätwerk zeigt Kracauer eine Haltung, die als „Denkraum der Besonnenheit“ im Sinne Aby Warburgs zu benennen wäre, im Geist des Standhaltens und Ausgleichens noch in extremen und unlösbaren Spannungskonstellationen, wie sie sein Leben begleitet haben. Die Preisgabe der Hoffnung auf Veränderung wurde ihm als Konservativismus ausgelegt in der Zeit einer politischen Polarisierung, deren Höhepunkt Kracauer nicht mehr erleben und

⁶⁸ Leo Löwenthal / Siegfried Kracauer „In steter Freundschaft“, Briefwechsel, Springe, 2003, im Folgenden zitiert unter der Sigle „LKB“ und Seitenzahl, hier der Brief vom 23. 8. 1967, S. 263.

⁶⁹ Karsten Witte „Siegfried Kracauer im Exil“, in: „Exilforschung“, Bd. 5, München, 1987, S. 136.

⁷⁰ Kurz vor der Wahl bat Friedrich T. Gubler Kracauer wohl um weitere politische Kommentare; Kracauer antwortet zurückhaltend und schlägt jetzt mehr deskriptive und situative Reportagen vor; siehe Andreas Volk (Hrsg.) „Siegfried Kracauer – Berliner Nebeneinander – Ausgewählte Feuilletons 1930 – 1933“, Zürich, 1996, S. 314 f Anm.59, sowie Volks Einleitung, S.10.

Adorno nicht überleben sollte. Die Diagnose vom „Ornament der Masse“, daß die Massenkultur verderblich und doch unvermeidlich sei, wird aufrechterhalten. Kracauer bleibt ein Freund des Lustprinzips, wie er nach der Lektüre von Herbert Marcuses „Triebstruktur und Gesellschaft“ an Löwenthal schreibt, und gleichzeitig ein Feind leichtfertiger Gefährdung des Erreichten.⁷¹ Sein Image als Sozialist verblaßt in dem Maße, in dem er den politischen Sozialismus nicht mehr zum Thema macht. Gleichzeitig zeigt sein Einfluß bei den ersten zwei Kolloquien der Gruppe „Poetik und Hermeneutik“⁷², daß der alte Impuls des sozialen Engagements zu Gunsten der Schwachen geblieben ist, wenn auch durch Reflexion transformiert und nicht mehr im Mittelpunkt seines Denkens:

„Dank unserer technologischen Fertigkeit sind wir gerüstet und daher verpflichtet zu versuchen, die materiellen Bedingungen, unter denen der größte Teil der Menschen noch immer lebt, zu verbessern. Die Annahme übrigens, die Marxisten und Nichtmarxisten gleichermaßen teilen, daß die Errichtung eines Zustandes der Freiheit von materieller Not zu gegebener Zeit der condition humaine schlechthin zugute käme, hat viel von Wunschdenken an sich.“⁷³

An Adorno schreibt Kracauer am 3. November 1964 im Zuge der Kritik an dessen Laudatio „Der wunderliche Realist“: „Schließlich, am utopischen Ende Deines Essays konfrontierst Du meine Beziehung zu den Dingen, mein stetes Hinhören auf sie, mit meiner Skepsis gegenueber der Veraenderungsmoeglichkeit der condition humaine in einer Weise, die ich nicht anerkenne, weil sie die Skepsis uebersteigert. Siehe hierfuer meine Filmtheorie.

(Im Geschichtsbuch werde ich einiges ueber den Zug zum Utopischen zu sagen haben.)“⁷⁴

Gegen jedes abstrakt-utopische Wunschdenken ist Kracauer durch den historischen Sieg der Faschismen skeptisch geworden. Und als letztes Motiv auch des Marxismus sieht er die liberale Ideologie des von Arbeit freigesetzten bürgerlichen Individuums. Trotz dieser Bedenken hat Kracauer seine aufgeklärt humanitäre Überzeugung im Spätwerk, die auch im Gattungspathos einer globalen „family of man“ im Epilog der ‚Theory of Film‘ anklingt, wohl im Begriff des Sozialismus, aber nicht der Sache nach widerrufen. Er begibt sich damit in eine ähnliche Distanz zu den eigenen Wirkungen wie der späte Marx, der gesagt haben soll: Vor diesen Marxisten bewahre uns der gerechte Gott.

⁷¹ „Aber ich wünschte doch, seine [Marcuses] utopia mit Orpheus und Narciss wäre schon da und das pleasure principle hätte gesiegt.“ LKB 192.

⁷² „So hat zum Beispiel die Intervention von Siegfried Kracauer soziologischen und gesellschaftskritischen Interessen Bahn gebrochen [...]“ Hans Robert Jauß: Epilog auf die Forschungsgruppe ‚Poetik und Hermeneutik‘ in: Bd. XVII Kontingenz, Hrsg. Gerhard v. Graevitz und Odo Marquard, München, 1998, S. 52.

⁷³ LL 17.

⁷⁴ „Theodor W. Adorno – Siegfried Kracauer - Briefwechsel 1923-1966“ Hrsg.: Wolfgang Schopf, Frankfurt a. M., 2008, im Folgenden zitiert unter der Sigle „AKB“, S. 678.

Gegen Adornos Projekt einer rein negativen Dialektik wendet er ein, daß dieser den Begriff der Utopie „[...] auf rein formale Art als ein Grenzbegriff benutzt, der am Ende unweigerlich wie ein *deus ex machina* auftaucht.“⁷⁵

Und an Ernst Bloch schreibt er zu dessen 80. Geburtstag am 8. Juli 1965:

„Du kennst mein ängstliches Mißtrauen gegen große Träume, die nicht an den Rand geschrieben sind, sondern sich überall einmischen und dabei das Nächste, mit dem wir es zu tun haben, so überaus transparent machen, daß wir kaum mehr sehen, was und wie es ist. [...] Daher meine Überzeugung, daß einer, der nicht verstrickt ins Hier ist, niemals in ein Dort gelangen könne.“⁷⁶ Blochs Vision, im Unterschied zum Reflexionsbegriff Adornos, habe hingegen einen ihm selber ganz entsprechenden eigentümlichen Charakter:

„Du gibst die Welt nicht preis, wenn Du ihr den Prozeß machst. Im Gegenteil, es liegt Dir sehr am Herzen, alles in ihr Gewollte, Gedachte und Geschaffene einzusammeln in eine Arche Noah und es durch Interpretation sozusagen reisefertig zu machen fürs große Abenteuer. Du willst die Dinge heimholen von den Plätzen, wo sie ihre provisorische Heimat haben, und sie neu einpflanzen im Dort – oft vielleicht in kaum veränderter Gestalt. Daß Du sie mitnehmen willst, ist mir ein Zeichen für die Legitimität Deiner utopischen An- und Absichten. Eben seine erzählerische Inhaltlichkeit, die es mit Benjamin teilt, zeichnet Dein Denken vor anderen zeitgenössischen Denkversuchen aus, die zwar ebenfalls die Utopie meinen, aber gewissermaßen nur mit dem Begriff von ihr operieren. Zum Unterschied von ihnen siehst Du wohl tatsächlich das Land Orplid ferne leuchten.“⁷⁷

Kracauers konkrete Visionen, trotz dem strengen biblischen Bildverbot jeder Gottes- und letztlich auch Welt Darstellung, halten es im Geschichtsbuch mit „[...] dem Bedürfnis, ‚die Dinge weniger in abstrakt gefaßten Begriffen als in bildhaften Anschauungen zu erfassen‘“.⁷⁸ Und ist das Verbot, sich Bilder zu machen, nicht als Schutz gegen die Vergötzung sekundärer Bilder als Wirklichkeit zu begreifen, die sie nie sein können?

Kritik durch die besondere Eigenart technischer Bilder hindurch denkt Kracauer auch im Spätwerk noch aus dem Horizont von undogmatischer Gesellschaftskritik als Projekt einer Gegengeschichte, die dem in der bisherigen Geschichte Mißachteten, Verkannten und Verdrängten zu Recht, Namen, Anerkennung und damit Befreiung aus den Exklaven des Vergessens verhelfen soll.

⁷⁵ LL187.

⁷⁶ BB 399f.

⁷⁷ BB 401.

⁷⁸ Siehe LL 198, Kracauer zitiert hier Johan Huizinga.

Kapitel 2

Was versteht Kracauer unter einer „Philosophie der Wirklichkeitsnähe“, und welche Aufgabe kommt den fotografischen Bildern bei der Erkenntnis der Wirklichkeit zu?

Dagmar Barnouw hat in ihrer Monographie „Critical Realism“ eine historische Kontextualisierung von Kracauers Fototheorie unternommen und vor allem darauf hingewiesen, man sollte Kracauers „wunderlichen Realismus“ nicht als einen der vorgängigen Konstruktion, sondern einen der kritischen Offenheit für die mitempfindbare Darstellung menschlicher Verhältnisse präzisieren.⁷⁹ Kracauers Kritik des Realismus, denn um eine solche handelt es sich, beginnt mit der berühmten Einsicht aus „Die Angestellten“, „Die Wirklichkeit ist eine Konstruktion“, in der deutlich wird, wie die Wirklichkeit der Arbeiter mit weißem Kragen schon durch massenmediale Manipulationen überformt ist, aber sie endet nicht mit ihr.⁸⁰ Lorenz Jäger formuliert: „Nun gibt es unter den deutschen Intellektuellen niemanden, der dies Verhältnis von anspruchsvoller Theorie und einer Selbstkritik des Theoretischen genauer durchdacht hätte als eben Kracauer.“⁸¹

Er fordert eine Selbstkritik der Philosophie im Namen der Anerkennung des Besonderen um seiner selbst willen. Gegen die als Wissenschaft universalisierende Tendenz der Schulphilosophen betont er den Skeptizismus. Sein Realismus sei so „abgrundtief“, wie er am 13. Dezember 1929 aus Berlin an Bloch schreibt, weil er sich, im Gegensatz zu dem Idealismus Georg Lukács, um die Finsternis der schlechten Wirklichkeit, das Leid und Elend der Ausgestoßenen und Erniedrigten, nicht betrügen will.⁸² In dem programmatischen Brief an Bloch vom 27. Mai 1926 hatte Kracauer in diesem Zusammenhang formuliert:

„Sie sehen nun vielleicht auch, daß ich nicht aus irgendwelchen pragmatischen Gründen den Glanz auslöschen möchte oder der Totalität uneingedenk bleibe, nur soll der Glanz keiner von Kerzen oder ein nur innerer sein, und das Gedenken der Totalität nicht über die Fallen des äußeren Lebens hinwegtäuschen. Der Ansatz beim Materiellen und Äußerlichen scheint mir aus einer echten Revolutionstheorie nicht zu exstirpieren; das Materielle ist nur dann nicht ein Letztes, wenn es – zunächst einmal – als Letztes gedacht wird.“⁸³

Und am 29. Juni 1926 schreibt er an Bloch: „Bewahren wollen Sie das Gegebene, indem Sie es als jeweils gültige Ahnung des Gemeinten in den Prozeß einstellen und uns, die wir

⁷⁹ Dagmar Barnouw: „Critical Realism – History, Photography and the Work of Siegfried Kracauer“, Baltimore and London, 1994; Kapitel 3 und 4.

⁸⁰ „Die Angestellten“ Erstausgabe, S. 21, Schriften 1, S. 216, Werke 1 S. 222; zum gesamten Komplex jetzt: Michael Makropoulos: „Theorie der Massenkultur“, München, 2008.

⁸¹ Lorenz Jäger: „Kracauers Blick – Überlegungen zu seiner Dissertation `Die Entwicklung der Schmiedekunst´“ in: Christine Holste: a.a.O., S. 82.

⁸² BB 329.

⁸³ BB 274f.

reiner vielleicht schon auf ein Ende schauen, mit den vielen Formen des Gewesenen und Seienden verbinden, indem Sie das Gewesene und Seiende auch zu unserem Teile machen, an dem wir nicht vorüber können, den wir mit uns nehmen, mit uns verwandeln müssen, der Erlösung wegen. Gerade das Entschleiern und Bewahren scheint auch mir das von einem letzten Aspekt aus Geforderte, und als das große Motiv dieser Art von Geschichts-Philosophie würde ich das Postulat ansprechen, daß nichts je vergessen werden darf und nichts, was unvergessen ist, ungewandelt bleiben darf. Das Motiv der Verwandlung spielt für mich eine entscheidende Rolle.⁸⁴

Fünf Jahre später wird Kracauer einen Vorschein der gemeinten und geforderten Wirklichkeitsnähe nur noch in einem Film finden, den seine Frau Lili und er in einem Pariser Vorstadtkino in ihrem Urlaub im September 1932 gesehen haben. Das Werk ist hierzulande nie zur Aufführung gekommen und auch heute nur selten zu sehen. Seine Kritik vom September 1932 überschreibt er: „Realistische Lösung“.

Das Motto bei der Besprechung von Jean Renoirs erstem Meisterwerk „La chienne“ von 1931 könnte ein Grundsatz Paul Klees sein: Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar. Film im emphatischen Sinne des Wortes ist für Kracauer jedoch nur dann Kunst, wenn der Unterschied zu den traditionellen Künsten gewahrt bleibt.⁸⁵ Die künstlerische Attitüde, wie sie die frühe Fotografie und auch der frühe Film in Nachahmung malerischer Sujets pflegte, läuft dem wahren Auftrag des Mediums seiner Ansicht nach zuwider.⁸⁶ Von der unbestechlichen technischen Präzision des bewegten Fotos erwartet er den schonungslosen Blick in die Abgründe der bestehenden Wirklichkeit. Diese soll nicht bloß abgebildet, sondern erschüttert werden.

Kracauer beginnt den Artikel mit der Beschwerde, daß gerade die besten Werke aus französischer und amerikanischer Produktion dem deutschen Publikum gezielt vorenthalten würden. So kommt es zu der paradoxen Situation, daß er, wohl in der Hoffnung, es finde sich durch seine Besprechung doch noch ein Verleih, einen ihrem deutschen Leser unzugänglichen Film anpreist:

„Gerade dieses Werk bei uns einzuführen, wäre aber sehr nützlich. Denn es ist ein gutes Beispiel für jenen Realismus, den der Film im allgemeinen und der deutsche Film im besonderen offenbar nicht aufzubringen wagt. Im Gegenteil! Der Film verleugnet bei uns, wie man weiß, die Wirklichkeit, wo er nur kann, und ergeht sich lieber in den ausschwei-

⁸⁴ BB 281.

⁸⁵ TF 392, vgl. „art with a difference, TF EA 300.

⁸⁶ Auf die komplexe historische Wechselwirkung zwischen Fotografie und Malerei kann hier nicht eingegangen werden.

findsten Illusionen, als daß er das Leben richtig widerzuspiegeln versuchte. Und doch gäbe es keine entscheidendere Aufgabe in Deutschland als die Schärfung des Blicks für die Realität. Unter seiner Stumpfheit haben wir, nicht zuletzt in politischer Hinsicht, viel und unnötig zu leiden gehabt.“

Jean Renoirs „Hündin“ ist eine Charakterstudie des Hauptdarstellers Michel Simon und eine Hommage an ihn; mit Renoirs Worten:

„Es geht, kurz gesagt, um einen kaufmännischen Angestellten, der auf die schiefe Bahn gerät: er greift seinem Arbeitgeber in die Kasse, um die Ansprüche einer kleinen Nutte zu befriedigen zu können. Dieser Angestellte ist Amateurmaler, und die Kunsthändler entdecken, daß er nicht unbegabt ist. Sein ganzes Geld gibt er dem Mädchen, das einen in seinen Forderungen unersättlichen Liebhaber hat. Er entdeckt die Existenz des Zuhälters, und mit einem Brieföffner erdolcht er die Geliebte. Der Zuhälter wird verhaftet, für schuldig befunden und geköpft. Der wahre Mörder wird Clochard.“⁸⁷

Was hat Kracauer an diesem Film so begeistert, daß er seine zweite Kritik in der FZ vom 1. Januar 1933 mit dem Titel „Der schönste Film“ überschreibt?

„Die gesellschaftliche Wirklichkeit ist in ihm unverstellt wiedergegeben. Genau jene Zustände, die man bei uns im Film überhaupt nicht zeigt oder bis zur Unkenntlichkeit verfälscht, wenn man sie schon einmal nicht hat umgehen können, sind im Renoirfilm ohne Beschönigung ins Auge gefaßt.“

Kracauer geht es um das, was Renoir die „innere Wahrheit“ nennt: ein heißer Mord wider Willen und ein kalter Justizmord werden in meisterhaftem Umgang mit den spezifischen Mitteln des Mediums dargestellt. Die Handlung verhilft einer anderen Wahrheit zum Durchbruch, denn:

„Es wäre durchaus möglich gewesen, den Irrtum noch rechtzeitig aufzuklären und so der irdischen Gerechtigkeit zum Sieg zu verhelfen. Der Film geht jedoch seinen Weg, der zur Hinrichtung des Zuhälters führt, unerbittlich zu Ende. Genau darin aber besteht seine Stärke: daß er es verschmäht, auf Kosten der Lebensechtheit einer billig zu erlangenden Wahrheit die Ehre zu geben. Statt sich dem Anblick wirklicher Menschen und ihrer Handlungen zu entziehen, hält er ihm stand; statt die Mängel unserer Rechtsprechung zu vertuschen, stellt er sie exemplarisch und phrasenlos dar. Verherrlicht er damit den Lauf der Welt? Er tut nur nicht so, als sei die Welt so leicht zu verändern und hindert uns daran, in Apotheosen zu flüchten. Auch der angehängte Epilog, der veranschaulicht, daß der schuldige Maler später zum elenden Vagabunden herabsinkt, dient nicht der Rehabilitierung der Wirklich-

⁸⁷ Jean Renoir: „Mein Leben und meine Filme“, München, 1975, S. 96.

keit, sondern führt nur einen der Ausgleiche vor, die das Leben unter Umständen schafft. Zu der realistischen Gesinnung, die aus diesem Werk spricht, sollten unsere Filme nicht minder erziehen. Denn die Kraft, die sozialen Verhältnisse scharf ins Auge zu fassen, ist eine Vorbedingung echten politischen Handelns.“⁸⁸

Ein Satz fehlt in dem gekürzten Neujahrsartikel, dem wegen der im Werk Kracauers zentralen Metapher der „Wahrheit hinter der [Lein-] Wand“ besondere Signifikanz für sein Denken zukommt:

„Während in der Mehrzahl der Filme die Gerechtigkeit, entgegen jeder Erfahrung, offene Türen einrennen darf, ist sie hier wie in der Wirklichkeit selber nur hinter einer Wand zu ahnen; das heißt, sie erzeugt sich dadurch, daß sich zwei Ungerechtigkeiten aufheben.“⁸⁹

Und Kracauers Position wird in einem weiteren Satz aus der ausführlichen Besprechung besser verständlich:

„Verherrlicht er [der Film] etwa die Ungerechtigkeit? Er tut nur nicht so, als sei sie ohne weiteres aus der Welt zu schaffen, und veranschaulicht überdies, auf welch vertrackten, kaum sichtbaren Wegen das Leben jene Ausgleiche bewerkstelligt, die unserem Gerechtigkeitsbedürfnis annähernd genügen.“⁹⁰

Für den Filmkritiker ist „La chienne“ ein Gleichnis dafür, wie eine schlechte Wirklichkeit dennoch gerechten Sinn machen kann. Diesen Sinn vermißt er im pränazistischen Deutschland schmerzhaft. Und es ist leider keine Farce gewesen, daß es einem ehemaligen Wiener Clochard einen Monat nach Erscheinen der zweiten Besprechung gelingen sollte, sich in Deutschland zum unumschränkten Diktator zu erheben.

In Renoirs Darstellung, die die Nähe zu den Abgründen des Menschen, seinen Hoffnungen und Versuchungen in Geiz, Gier und Großmannssucht wahr, wird der zunehmende menschliche und politische Wirklichkeitsverlust der Jahre vor der Herrschaft Hitlers und seiner Komplizen offenbar, die ihren Haß öffentlich propagierten und ihre Verbrechen dann kaltblütig gemeinsam ausführten. In „La chienne“ wird der Betrachter unwillkürlich zum Mitwisser der Absichten und damit zum Komplizen der Akteure und ihrer Handlungen gemacht.⁹¹

Es ist ein Wesensmerkmal filmischer Bewegungsbilder, daß sie eine „Verwirrung der Affekte“ stiften können: „Die Sphäre, in der diese Verwirrung sich so ungehindert auswirkt,

⁸⁸ FZ vom 1. 1. 1933, TL 1892, jetzt in Werke 6.3, S. 129f, ausführlicher in der ersten Fassung, S. 98f, auch in „Kino“ S. 152ff.

⁸⁹ Werke 6.3, S. 99.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Vgl. Frieda Grafe: „Realismus ist immer Neo- Sur- Super- Hyper- Sehen mit photographischen Apparaten“ in: Film/Geschichte – Wie Film Geschichte anders schreibt – Schriften 5. Band, Hrsg.: Enno Patalas, Berlin 2004, S. 45-53.

daß man zu dem falschen Eindruck kommt, sie sei ausschließlich in ihr entstanden, ist das Liebesleben."⁹² Tatsächlich entsteht diese Verwirrung der Gefühle, wie sie auch Musils „Törless“ beschreibt, aus der Überlagerung und Vermischung von inneren und äußeren Bildern, denn die Projektion im Finsternen mobilisiert, ausgehend von den Personae auf der Leinwand, die als Spiegel und Maske, kurz als Momente unseres inneren Größenselbsts wahrgenommen werden, unser gesamtes imaginatives und emotionales Inventar. Wir werden ständig gezwungen, Stellung zu nehmen, und gleichzeitig verschlägt uns der Fortgang der Handlung den Atem. Im Wechselbad der Gefühle kommt es zu einer Katharsis durch und von Leidenschaft, die im geläuterten Verlust zu neuer Lebensfreude hinführen kann. Renoirs visuelle Erzählkunst verfolgt die Protagonisten mit Geschmeidigkeit und Präzision unter der damals revolutionären, möglichst weitgehenden Verwendung des Orginaltons. Sie gipfelt in der Sequenz, in der Michel Simon alias Maurice Legrand in einem Anfall von wilder Eifersucht die Prostituierte Lulu alias Janie Marèze ersticht. Die Kamera verläßt vor der verhängnisvollen Tat, die Legrands bürgerliches Leben endgültig ruinieren und sein verborgenes künstlerisches in das eines Lebenskünstlers transformieren wird, den Raum durch einen Schnitt, die folgende Sequenz zeigt auf der Straße unter dem Dachfenster zwei Musiker bei der Arbeit, die von Zuhörern dicht umringt sind; sie spielen den längst vergessenen Schlager einer unglücklichen Liebe:

„Ach Du meine unbekannte Schöne / Du bist es, für die ich so süß singe / Dein Almosen ist das Willkommen / hab Barmherzigkeit mit mir.“

Der Betrachter findet bei jeder durch das Fenster gezeigten Einstellung den Helden des Films in einer anderen Stimmung wieder: Zuerst fleht er um ihre Liebe, Lulus Arm verdeckt ihr Gesicht, so daß er denken könnte, sie weine, er reißt ihr den Arm weg und sieht sie lachen über den betrogenen Liebhaber, der sein Ziel nie erreichen wird. Da packt ihn eine maßlose Wut, doch wir sehen nicht den Mord, sondern wieder die Straßenmusiker, und nun fährt die Kamera in einer kühnen Fahrt, die auf den berühmten 360 Grad-Schwenk in „Le crime de Monsieur Lange“ vorausweist, die Ziegelsteinmauer empor und wir können durch das Fenster gerade noch Legrand der blutüberströmten, sterbend aus dem Bett gefallenen Lulu zum Abschied die Hand küssen sehen. Diese Sequenz, die sinnfällig macht, wie trotz Mord und Totschlag das Leben dennoch weitergeht, bildet in der semantischen Verschlingung mit dem Text des Chansons ein emotionales Crescendo, in dem

⁹² Lorenz Wilkens: „Elementares zur Ästhetik des Films“, unveröffentlichtes Thesenpapier S. 2.

nichts direkt gezeigt wird, sondern aus stummen Gesten, Mimik und Gesang erst erschlossen werden muß, den Höhepunkt des Films.⁹³

Tatsächlich, so berichtet Renoir in seinen mit 80 Jahren geschriebenen Memoiren, verliebten sich beide Darsteller der Hauptrollen in die Hauptdarstellerin; wie im Film kaufte sich der siegreiche Jüngere von seiner Gage ein großes Auto, mit dem er einige Wochen nach der erfolglosen Uraufführung mit seiner Geliebten einen so schweren Unfall verursachte, daß Janie Marèze ums Leben kam. An ihrem offenen Grab mußte Michel Simon gestützt werden, so berichtet Renoir, um nicht zu fallen. Der tragische Realismus des Filmes verlängerte sich ins wirkliche Leben.

Die Verwirklichung dieses Sur- Neo- Super- und Hyperrealismus qualifizieren das Werk als einen der großen Augenblicke der Filmgeschichte. Er ist geeignet, Kracaues These von der Unvereinbarkeit von Film und Tragödie⁹⁴ sowohl zu widerlegen als auch zu begründen, denn „La chienne“ beschreibt als Reflexion auf die tragische Grundstruktur des Mediums, das uns Bilder statt körperliche Nähe gibt, den unwiederbringlichen Verlust des auf die Leinwand entrückten Augenblicks der Gegenwart des geliebten Objekts. Auf der Annahme dieses Verlustes baut der Film auf in der Hoffnung auf eine Wiederaneignung des entfremdeten Blicks. Das reale Leben muß gemordet und neu geboren werden, damit es auf der Leinwand erscheinen kann. Gerade seine tragische Grundstruktur, das trompe d’oeil der Bewegungssimulation und die in die Dunkelkammer des Kinos eingeschmuggelte Ersatzrealität, die sich als höhere, vom Standpunkt der Allwissenheit gesehene Realität ausgibt, macht es unmöglich, im Film das Tragische unverhüllt zu verkörpern. Der Film gleicht, darauf aufmerksam zu machen wurde Kracauer nicht müde, trotz seiner ungeheuren Präsenz und Intensität stets Prousts Gleichnis des entfremdeten Sehens in ‚A la recherche du temps perdu‘: Die geliebte Großmutter erscheint Marcel plötzlich fremd wie ein Foto, also ohne die emotionale Aura seiner Liebe, krank und hilflos. Doch gerade in dieser Entfremdungsform des Blicks, die auch der fotografische Film darstellt, liegt seine Chance, denn es ist seine vordringliche Aufgabe, des „versunkenen Bekannten“ (das, wie Beckett scharf erkannte, nur erinnert werden kann, weil es vergessen wurde) uns wieder inne werden zu lassen.⁹⁵

Wenn Filmkritik im weitesten Sinne Sozialkritik sein soll, müssen wir heute von der Hermeneutik einer immer mehr durch das Mediale vermittelten Wirklichkeit ausgehen, die,

⁹³ Ich paraphasiere die Beschreibung von Alexander Sensoke: „Jean Renoir – the French Films 1924 – 1939“, Cambridge/ Mass. und London, 1980, S. 99ff.

⁹⁴ TF 345 – 351.

⁹⁵ Vgl. TF 39-43, LL 57f, 5. 3. S.70 „Fotografiertes Berlin“, sowie Samuel Beckett : „Proust“, New York 1957, S. 54.

wie schon für Kracauer, durch die Analyse der jeweiligen konkreten Situation der Betroffenen innerhalb der bestehenden Wirklichkeit ergänzt werden muß. Diese kann das kritische Denken so transformieren, daß es dem je wahrgenommenen Erfahrungsbestand in seiner ganzen Widersprüchlichkeit gerecht werden kann. Kracauers Realismusbegriff ist gekennzeichnet durch die Reflexion auf die Spannung zwischen bestehender und gemeinter Wirklichkeit, die er als Vision einer verbesserungsfähigen Welt forderte. Die bestehende Wirklichkeit des Profanen wird in der Kritik an der Buber-Rosenzweigschen Bibelübersetzung noch „Unwirklichkeit“ genannt.⁹⁶ Spätestens mit der Rezeption der Marx'schen Ideologiekritik kommt es zu einer Verkehrung der Vorzeichen, denn Kracauer gelangt nun zu der Einsicht, daß das ökonomisch-materielle Sein der Menschen ihr Bewußtsein zu formen vermag, ohne daß sie es bemerkten. Daran hat er auch im Geschichtsbuch noch festgehalten: „[...] Marx' Basis-Überbautheorie ist von weit größerem Gewicht als sein von Hegel eingegebenes Schema vom Geschichtsprozeß, das sie ins Werk zu setzen hilft.“⁹⁷ Ihm ist klar, wie schwer es den Betroffenen fallen muß, sich von der Selbsttäuschung der Verfolgung eines interesselosen Ideals immer wieder zu befreien und es auf ihre realen und damit widersprüchlichen Lebensbedingungen hin zu hinterfragen. Dem Film soll bei der Befreiung von der Selbsttäuschung der Ideologien eine zentrale Rolle zukommen.

Mit dieser Forderung nach dem tieferen Verständnis der bestehenden Wirklichkeit verblaßt das Ideal der im Frühwerk bis 1925 geforderten echten und sinnerfüllten Wirklichkeit, ohne jedoch gänzlich verloren zu gehen. Nur durch konkrete Verbesserungen der bestehenden schlechten Wirklichkeit kann in Richtung auf die echte Wirklichkeit hin gewirkt werden. Konkrete Visionen möglicher Verbesserungen werden beim Sich-Einlassen auf die bestehende Wirklichkeit wichtiger als ferne Wunschträume.

Menschliche Existenz ist für Kracauer deshalb kein geschlossener Verblendungszusammenhang, wie die westdeutsche Linke nach Adorno zu wissen glaubte, sondern es kommt ihm auf die Brüche und die alltäglichen, realen Widersprüche an, die ausgetragen und zu Ende gelebt werden müßten. Auch der schon in den 20er Jahren zur Mode gewordene Antikapitalismus krankt für Kracauer an einem Wirklichkeitsverlust:

„Seit einiger Zeit hat sich in Deutschland, vor allem in Berlin, eine junge radikale Intelligenz entwickelt, die in Zeitschriften und Büchern ziemlich heftig und gleichförmig gegen den Kapitalismus auftritt. Sie scheint auf den oberflächlichen Blick hin ein ernster Gegenspieler aller der Mächte zu sein, die nicht gleich ihr eine vernünftige menschliche Ordnung erstreben. Mag ihr Protest indessen auch echt gemeint und oft fruchtbar sein, sie macht es

⁹⁶ OdM 185.

⁹⁷ LL 49.

sich [...] zu leicht. Denn sie entzündet sich gewöhnlich nur an den extremen Fällen: dem Krieg, den krassen Fehlurteilen der Justiz, den Maiunruhen usw., ohne das normale Dasein in seiner unmerklichen Schrecklichkeit zu ermessen. Nicht die Konstruktion dieses Daseins selber, sondern einzig und allein einige seiner weithin sichtbaren Ausstrahlungen treiben sie zur Gebärde der Rebellion. Sie greift also nicht eigentlich in den Kern des Gegebenen ein, sie hält sich an die Symptome; sie geißelt auffallende Entartungen und vergißt darüber die Folge der kleinen Ereignisse, aus denen sich unser normales gesellschaftliches Leben zusammensetzt und als deren Ergebnis erst jene Entartungen zu verstehen sind. Der Radikalismus dieser Radikalen hätte mehr Gewicht, durchdränge er wirklich die Struktur der Realität, statt von der Belletage herab seine Verfügungen zu treffen. Wie soll der Alltag sich wandeln, wenn auch die ihn unbeachtet lassen, die dazu berufen wären, ihn aufzurühren?⁹⁸

Aber wie ist diese umfassende Verdrängung der Katastrophen des Alltags, wie sie der Zwang zur realen Subsumtion (Marx) unter die Gewalt des kapitalistischen Produktions- und Reproduktionsprozesses bis heute hervorbringt, durch die sprengende Kraft des Mediums Film als Mitteilung in Wort und Bild zu durchbrechen? Welche Rolle spielt Film als Bilderzählung bei der unbewußten Kodierung dieser Traumata des wirklichen Lebens?

⁹⁸ „Die Angestellten“ in: Schriften I S. 298, dazu auch Henri Band: 1992, S. 86.

Kapitel 3

Zum Verhältnis von Wort- und Bildsprache

Grundsätzlich geht Kracauer vom Vorrang des begrifflichen Denkens aus. Dabei bleibt er Kants Einsicht verpflichtet, die das Zentrum seiner Lehre vom „Schematismus der Einbildungskraft“ bildet: „Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind.“⁹⁹ Für filmische Werke gilt, daß erst das Zusammenwirken von Anschauung und wiedererkennender, wenn auch unausdrücklicher Benennung dem Betrachter die Kognition des Projekts ermöglicht, während der Ton dem Projekt die akustische Dimension als Sprache und Geräusch beifügt. Film lebt von seinen Visualisierungen.

Schon im Frühwerk zeigt sich Kracauers Mißtrauen gegen abstrakte Gedanken, die „unsichtig“ bleiben, welches sich darin zeigt, daß Zahlen zuerst als der sichtbaren Welt zugehörig aufgefaßt werden und erst sekundär einer mathematisch-logischen Sphäre, die mit Kant als transzendental bestimmt werden kann. Im November 1917 schreibt Kracauer an Georg Simmel: „Ich bin so ganz Wirklichkeits- und Augenmensch, so sehr auf Schauung des Einzelnen bedacht, daß ich fast immer mit einem schlechten Gewissen zu begrifflichen Verallgemeinerungen vordringe, die in gewisser Weise ‚unsichtig‘ sind.“¹⁰⁰

In einer reflektierten Naivität, die die ‚Sachen selbst‘ in ihrer aktuellen Gegebenheit ihren transhistorischen formalen Voraussetzungen gegenüber aufwerten will, wurzelt Kracauers tiefe Ambivalenz gegenüber der Transzendentalphilosophie. Der fotografische Prozeß, obwohl selbst das Produkt einer elementaren Entfremdung und Fragmentierung, umgeht diese Abstraktheit, weil die Reproduktion dem konkret Sichtbaren in seiner ganzen Vielschichtigkeit verpflichtet bleibt. Kracauer benennt die mediale Beziehung mit der Metapher der ‚Nabelschnur‘, die das Abbild mit dem Vorbild verbinde.¹⁰¹

In den frühen Filmkritiken seit Anfang der 20er Jahre pflegt der Journalist Kracauer, der sich als „Wortberufler“¹⁰² bezeichnet, noch das Pathos des wahren Wortes, das den Visualisierungen des Films nicht zugänglich sei:

⁹⁹Immanuel Kant: „Kritik der reinen Vernunft“, B 75.

¹⁰⁰ Vgl. Johannes Riedner: „Der Begriff der Philosophie im Frühwerk von Siegfried Kracauer 1917 – 1920“, Magisterarbeit an der Freien Universität, Berlin 1987, S. 175f.

¹⁰¹ TF 34, 109, 224.

¹⁰² Stalder: a.a.O., S. 19.

„Die mythische Welt bedarf zu ihrer Gestaltung des Worts, denn das Wort allein schöpft die Wirklichkeit ganz aus, die der Geist bestimmt. Jeder Versuch, sich dieser Welt in einer Folge bloßer Bilder zu bemächtigen, ist darum von vornherein vergeblich.“¹⁰³

Gegen solches pathetische Festhalten am Vorrang des Wortes als Träger des Geistes wird Kracauers Denken seit Mitte der 20er Jahre zunehmend von materialistisch-sensualistischen sowie trieb- und lusthaften Erwägungen bestimmt, die den Filmbildern ihre neue und eigenartige Bedeutsamkeit geben, denn ihre Affektnähe spricht direkt zu den Sinnen. Mit dieser Hinwendung zu dem sensuellen Gehalt des Sichtbaren gewinnt die bildliche Reproduktion von Wirklichkeit in Kracauers Denken stärkeres Gewicht.

In seinen späteren Werken zeigt sich wie ein unsichtbarer Leitfaden der Faszination, die das Medium auf ihn ausübte, eine genealogische Reihe exemplarischer Werke der Filmgeschichte, die er als Belege für seine systematischen Hypothesen einsetzt. Im Nachlaßwerk fordert er, wohl aufgrund der leiblichen Erfahrung dieser Faszination, wie sie in dem Titel „Wiedersehen mit alten Filmen“¹⁰⁴ anklingt, schließlich die volle Anerkennung und Rehabilitierung fotografischer Bilder als historische Quellen. Im Caligari-Buch betätigt sich der Filmtheoretiker als Pionier der Mentalitätsgeschichte und weitet den systematischen Rahmen der Untersuchung auf die Probleme der Historiographie insgesamt aus, indem er auf die Vergleichbarkeit von Film und Geschichtsschreibung als verschiedene, doch sich ergänzende Formen der Narration hinweist.¹⁰⁵ Der Film, noch mehr als die Geschichtsschreibung, verlangt die volle affektive Hingabe des Betrachters. Hier berühren sich Kracauers und Jean Epsteins Reflexionen, indem sie die „[...] fundamentale Erschütterung, die das Kino im Sehen, Fühlen und Begreifen der Welt auslöst [...]“, wirklich ernst nehmen.¹⁰⁶

Doch Kracauers skeptische Abwehr des Überflutetwerdens fordert gleichzeitig unerbittlich eine rationale Durchdringung des irrationalen Gehaltes des Bildes, sein Denken ist beherrscht von der Verpflichtung zur Versprachlichung. Gleichzeitig lehnt er sich gegen den sprachlichen Zwang zur Subsumtion unter Allgemeinbegriffe auf und sucht diese zu denunzieren und ihnen zu mißtrauen, wo er nur kann. In diesem Konflikt wird ihm die bildliche Darstellung mit ihrer unmittelbaren, wenn auch scheinhaften Evidenz zum legitimen Widerlager und Korrektiv des abstrakt sprachlichen Begriffs.

Sein ‚Bilddenken‘ bleibt dabei nicht beim bloß Sichtbaren stehen, sondern er fordert, wie es schon in den Besprechungen von „La chienne“ deutlich wurde, ein „Standhalten im

¹⁰³ Schriften 2, S. 397: „Der Mythos im Großfilm“ Kritik von Fritz Langs Nibelungenfilm vom 7. 5. 1924.

¹⁰⁴ Schriften 2, S. 578.

¹⁰⁵ Vgl. Gertrud Koch: „Kracauer zur Einführung“, Hamburg, 1996, Abschnitt 5, S. 99ff.

¹⁰⁶ Nicole Brenez, Ralph Eue (Hrsg.): „Jean Epstein - Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino“, Wien, 2008, Einbandtext; zu diesem Topos auch Elena Gualteri: „The Territory of Photography: Between Modernity and Utopia in Kracauer's Thought“ in: „New Formations“, No. 61, Summer 2007, hier S. 89.

Bild“¹⁰⁷, das dem Verfallen an das Bild durch dessen kritische Durchdringung mühsam abgerungen werden muß. Zum Ziel wird dem Denker, wie schon dem „Wartenden“ von 1922, eine nüchterne Distanz des Erkennenden, die mit dem ‚Denkraum der Besonnenheit‘ Warburgs verglichen werden kann, in dem erst die Affekte rein erscheinen können.

Kracauers Wahrnehmung von Filmen ist gekennzeichnet durch einen Drang zur Verschriftlichung; so berichtet Lotte H. Eisner, die durch ihr Buch über den Weimarer Film „Dämonische Leinwand“, das 1952 erschien, in einer gewissen Rivalität zu dem Autor von „From Caligari to Hitler“ stand:

„Also, ich weiß nur, wie Kracauer, wenn er Filme sah, wir wunderten uns immer, Langlois und ich, er kuckte kaum auf die Leinwand und skribbelte die ganze Zeit.“¹⁰⁸

In der ironischen Beschreibung, er habe kaum auf die Leinwand gekuckt, zeigt sich Kracauers ambivalente Haltung gegenüber dem Projekt, die durch das prekäre Verhältnis von Bild und Wort, die um ihren Anteil am gelingenden Verstehen des Projektes konkurrieren, noch verschärft wird. Das enge Miteinander von Betrachten und Verschriftlichung des Gesehenen mag ein Symptom der Abwehr gegen die totale Absorption des Bewußtseins durch das Projekt gewesen sein, das Kracauer fürchtete. Nahe legt Eisners Beschreibung den Vorwurf Frieda Grafes an den Autor, er sei ein „Opfer von Büchern“ gewesen.¹⁰⁹ Die Fixierung auf die Schriftform soll zu einer Vernachlässigung des genauen Betrachtens geführt haben. Kracauer ging es hingegen um die möglichst genaue Übersetzung des Gesehenen in Beschreibung. In bis zu sechs Arbeitsgängen fertigte er aus seinen Aufzeichnungen die endgültige Kritik.¹¹⁰

Das Verhältnis von bildlicher und sprachlicher Mitteilung hat er in seinen die Durchsetzung des Tonfilms begleitenden Kritiken zum ausdrücklichen Thema gemacht und in den raffinierten Durchführungen zur Kontrapunktik von Sprache, Geräusch und Bild in der ‚Theory of Film‘ grundsätzlich und ausführlich behandelt.¹¹¹ Seine materialen Erkenntnisse, die den wirkungsästhetischen hin zum produktionsästhetischen Ansatz überschreiten, hielt er mit für die wichtigsten Erträge des Filmbuchs.¹¹²

¹⁰⁷ Vgl. zu diesem von Adorno gebildeten Begriff, Volker Breidecker (Hrsg.): „Siegfried Kracauer – Erwin Panofsky - Briefwechsel“, Berlin, 1996, S. 185, im Folgenden zitiert unter der Sigle „Breidecker“ und Seitenzahl, sowie AKB 688.

¹⁰⁸ „Film...das ist so populo! Gespräch mit Lotte H. Eisner“ von Heike Hurst, Dorothea Münk, Uscica Perabo in: Frauen und Film Nr. 11, März 1977, S. 34.

¹⁰⁹ Frieda Grafe: „Doktor Caligari gegen Doktor Kracauer“, Filmkritik 5/1970, S. 244.

¹¹⁰ Klaus Michael: „Filmkritik als Kulturkritik – Siegfried Kracauers frühe Filmkritik und Kritik der Massenkultur 1921-1941“ Unveröffentlichte Diss. am Fachbereich Kultur- und Kunstwissenschaft der Humboldt-Universität Berlin, 1993, S. 188.

¹¹¹ TF 147-184, siehe dazu Helmut Lethen „Sichtbarkeit. Kracauers Liebeslehre“ in: Michael Kessler, Thomas Y. Levin „Siegfried Kracauer -Neue Interpretationen“, Tübingen, 1990, S. 205 – 214.

¹¹² Vgl. AKB 705.

Kracauers Empfindlichkeit für die Differenzen zwischen der Mitteilung durch Worte oder Bilder, die er mit vielen deutschen Juden teilte, hängt eng mit der Ambivalenz gegenüber der jüdischen orthodoxen Tradition zusammen, der seine Vorfahren entstammten. Den deutschen Juden, die nach den Vertreibungen des Mittelalters durch die christlichen Antijudaisten in einem generationenlangen Kampf in ihre ehemalige Heimat remigrieren konnten, war die weitgehende Assimilation an die deutsche Kultur- und damit Wissenschaftswelt im Windschatten der Aufklärung selbstverständlich geworden. Kracauer ist vermutlich nie aus der jüdischen Gemeinde seiner Heimatstadt Frankfurt ausgetreten, aber seine Beziehung zum religiösen Judentum war eher locker. Ob er beschnitten und als Bar Mizwe in der Synagoge eingeführt war, ist nicht bekannt. Eine Ausnahme bilden die Jahre seiner Suche nach einem religiösen Halt zwischen Revolution und Inflation, in denen er dem Kreis des 1923 früh verstorbenen Rabbiners und Freundes von Hermann Cohen, Nehemia Anton Nobel angehörte. In der Schrift zu dessen Gedenken veröffentlichte er seinen Essay „Über die Freundschaft“. Kracauer gehörte durch seine gute Ausbildung, trotz seiner kleinbürgerlichen Herkunft, dem deutsch-jüdischen Bildungsbürgertum an, dem Dichtung, Literatur, Theater und Wissenschaft als Weg zu gesellschaftlicher Anerkennung in einer „[...] mehr oder minder feindseligen Umwelt [...]“ zur Ersatzreligion geworden waren.¹¹³ Mühsam errungene Freundschaften mit älteren Studenten sollten ihm den Zugang zum deutschen Bürgertum ebnen. Von der Strenge der Gesetzesreligion, sein Großvater hatte im oberschlesischen Sagan noch das Amt eines Synagogenvorstands innegehabt, ist bei Kracauer noch die Bindung an die unbedingte Wahrheit des Schriftwortes geblieben; das strenge, an den Kult gebundene Bildverbot war durch die begeisterte Übernahme der bilderstrotzenden deutschen Bürgerkultur in den Hintergrund getreten. Was blieb, war eine tiefe Ambivalenz gegenüber der eigenen Herkunft und das „Trauma problematischer Zugehörigkeit“ (Adorno), das den jungen Siegfried Kracauer verfolgte und das durch seinen kleinen Wuchs, die seltsame, vielleicht schon durch eine Zangengeburt deformierte Nase, die eher dunkle Haut, besonders aber einen Sprachfehler, den er nie überwinden konnte, verschärft wurde. Lebenslang verhinderte sein Stottern eine regelmäßige Lehrtätigkeit, so daß das Schreiben an die Stelle des Sprechens treten mußte. Gegenüber dem religiösen (und dem sozialistischen) Zionismus als möglichen Ausweg aus dem kulturellen Dilemma, etwa durch die emphatische Rekonstruktion der verlorenen Glaubensgewißheit, wie sie je verschieden Buber, Benjamin und Scholem unternahmen, blieb er zeitlebens eher skeptisch,

¹¹³ Breidecker 145.

denn er sah in einer Remigration ins biblische Land und in der Adaption des klassischen Hebräisch, das er nicht beherrschte, die Gefahr, mühsam erkämpfte Positionen in Europa freiwillig aufzugeben.

Die Unbedingtheit des Schöpfungswortes als schaffend, aber auch strafend (das ‚Unbedingte‘ ist im Frühwerk ein häufig vorkommender Begriff) mag Schrecken und Geborgenheit zugleich vermittelt haben. Die angstvolle Ambivalenz, von Kafka in seinem Torhütergleichnis dargestellt, gegenüber dem im Gesetzeswort ausgesprochenen Bildverbot mag zu einer geschärften Empfänglichkeit für die Qualität von Bildern geführt haben.

Und doch schwingt im Werk Kracauers, ähnlich wie bei Walter Benjamin, in dem eigensinnigen Festhalten an theologischen Horizonten des menschlichen Daseins noch eine Ahnung von Kraft und Würde der orthodoxen Tradition mit. In den Explikationen zu der kritischen Haltung von Erasmus und Jakob Burkhardt im „Geschichtsbuch“ scheint das sichere Wissen der talmudischen Tradition durch, daß gelebte Geschichte, abgesehen von authentischen Zeitzeugnissen, sich nicht schreiben lasse ohne fiktive Übergriffe, es sei denn in Form von konkurrierenden Kommentaren.¹¹⁴

Der Begriff der Exterritorialität, von Kracauer selber im „Geschichtsbuch“ geprägt, scheint mir in der Kracauerrezeption zunehmend überlastet und entleert worden zu sein.¹¹⁵

Im Geschichtsbuch benennt der Begriff der Exterritorialität das Dilemma der Situation des Exilierten, ein neues Leben begonnen zu haben, ohne das alte, durch das Exil abgebrochene je ganz ablegen zu können. Sinn macht dieser Begriff nur insofern, als er den rechtlichen Schutzraum einer Botschaft gegenüber dem Zugriff des Gastlandes bezeichnet. Mag die Aufschrift der Mappe im Nachlaß, die den Streit mit Adorno dokumentiert, ein authentischer Ausdruck extremer Erfahrungen von Exklusion und Verlassenheit sein, wie schon Bertold Auerbach angesichts der wachsenden Macht der Antisemiten in Deutschland sie in seinem Ausruf „Vergeblich gelebt, vergeblich gelitten!“ erfahren hatte, so verbirgt die Verklärung dieses Zustandes zum Programm gerade die Melancholie und Resignation der unbewältigten und vielleicht wirklich unbewältigbaren Kette von traumatischen Erfahrungen und Niederlagen. In diesem Sinne bildet das Geschichtsbuch den Auftakt zu einer Gegengeschichte, die erst um die Freiheit des Gegen im Prozess der Annahme der Ohnmacht, Opfer von Geschichte geworden zu sein, ringen mußte.¹¹⁶ Anders als Benjamin war Kracauer nicht der Überzeugung, daß die Geschichtsschreibung des Historismus immer die der

¹¹⁴ Vgl. Jakob Tanner: „Le voyage de l'historien“ in: Philippe Despoix, Peter Schöttler, Nia Perivolaropoulou (Hrsg.): „Siegfried Kracauer – penseur de l'histoire“, Laval 2006, S. 65-75.

¹¹⁵ LL 84.

¹¹⁶ Der Begriff der „counterhistory“ bei Dagmar Barnouw: a. a. O.

Sieger sein müsse. Er blieb beherrscht von der „theoretischen Ängstlichkeit“, keine falschen und voreiligen Schlüsse zu ziehen.¹¹⁷ Das machte ihm das Vorankommen im Text so mühsam. Seine Ohnmacht überwand Kracauer im Schreiben des „Geschichtsbuchs“, das den Arbeitstitel „Concerning History“ trug. Doch unter der sich stoisch gebenden Oberfläche des Werkes brodelt es.

Ausdruck findet Kracauers unversöhnte Wut nur noch im strikten Beharren auf der Unlösbarkeit der Aporien der Geschichtsschreibung: das Besondere sei nicht darzustellen, ohne es durch die Gewalt der Begriffe zu beschädigen, die Einmaligkeit des Augenblicks als kontingenter Konstellation sei nicht zu bewahren, wenn dessen Ort im Ganzen der chronologischen Zeit, dem Vorraum der Geschichte, bestimmt werde. Hier bleibt er der jüdischen Tradition nahe, die jeden Augenblick vom unerreichbaren Standpunkt der Ewigkeit aus zu denken sucht und deshalb die Chronologie gering achtet. Eine Aporie des unversöhnlichen Gegensatzes von Wort und Bild findet sich hingegen im „Geschichtsbuch“ nicht, vielmehr ihre ergänzende Vergleichung, von deren vorausgesetzter Evidenz aus das Buch seinen Anfang nimmt. Worte und Bilder können einander erhellen, und noch mehr: sie können unser Vorverständnis in Frage stellen. Insgesamt sind angesichts der Vielfalt der konkreten Erscheinungen (Kracauer hätte diese scharfsinnige Kombinatorik vermutlich gefallen) folgende Konstellationen zwischen Wort und Bild möglich:

Konvergenz (Konkordanz, Konsonanz, harmonisierende Synthese)

Konflikt (Konfrontation, Konkurrenz, Unvereinbarkeit)

Inkommensurabilität (Indifferenz, Ignoranz, Koexistenz)

Komplementarität (Dialog, Perspektivität, Ergänzung)¹¹⁸

Bilder, als Fragmente einer komplexen Wirklichkeit, übersehen mehr, als sie zeigen können, aber sie können als Zeugnisse einer vergangenen Gegenwart den Abfall zeigen, der ohne sie vergessen würde. Denken ohne Bilder ist nur in der Arithmetik möglich. Aber auch diese bedarf, noch mehr die Geometrie, der Schemata. Sie sind das Gelenk zwischen Bildern und Worten. Bilder und Worte verweisen in einer komplexen Beziehungsstruktur aufeinander und sind für sich alleine nicht sinnvoll denkbar. Anschauungen ohne Begriffe sind blind. In „offener Asymmetrie“ ergänzen sich Wort und Bild.¹¹⁹

¹¹⁷ So schrieb er an den Rand der IIV. geschichtsphilosophischen These Benjamins ein großes NO!, siehe Breidecker 179. Der Begriff „theoretische Ängstlichkeit“ bei Carlo Ginzburg: „Checking the Evidence: The Judge and the Historian“ in: *Critical Inquiry* 18 / Aug. 1991, S. 90. Zum Geschichtsbuch ders. „Détails, gros plan, micro-analyse“ in: Philippe Despoix u. a.: a. a. O., S. 45-64.

¹¹⁸ Nach Max Seckler, der diese Typisierung für das Verhältnis von Glauben und Wissen vorgeschlagen hat.

¹¹⁹ Ulrike Mietzner, Ulrike Pilarczyk: „Das reflektierte Bild“, Berlin, 2005, S. 41.

Die Lexikalität, d.h. Vollständigkeit und Lückenlosigkeit der abgelichteten Gegenstände des Fotobildes ist die Zutat des Betrachters, der die Personen von den unbelebten und verschiedenen Dingen im gefroren oder bewegten Bild unterscheiden muß. Dessen Ikonizität als reine Abbildungspräzision ist hingegeben das Resultat einer ontologischen Relation, die, vergleichbar einer Brücke, zwischen dem im Artefakt aufgezeichneten Anblick einer vergangenen Gegenwart und seiner gegenwärtigen Erblickbarkeit mittels des Artefakts aufgeschlagen wird. Film ermöglicht nicht nur das Wiedererkennen von Bekanntem, sondern die „Wiederkehr des Abwesenden“¹²⁰. Seine Verifikation findet das Gesehene erst in der benennenden Beschreibung, die das Medium des Sichtbaren in das Medium des Benennens durch Sprache übersetzt. Eine vollständige Übersetzung in Sprache jedoch ist nie möglich, denn Bilder sprechen für sich. Wohl aber bedarf es der „Kunst, Bilder zum Sprechen zu bringen“.¹²¹ So gibt es einen unaufhebbaren Rest der Tatsächlichkeit im fotografischen Bild, das in der Beschreibung nie aufgehen kann, weil es in ihm anders exponiert wird: Begriffe ohne Anschauungen sind leer.

Umgekehrt läßt ein Roman als sprachliches Kunstwerk sich kaum ohne Transformationen und Verlust in Film übersetzen. Die Materialität des Films ist sein Daß: daß diese Aufnahme erhalten ist durch einen Akt des Aufnehmens. Sie kann zum Zeichen, sogar zum Symbol, also zu einem auf die lebendige Wirklichkeit hin offenen Zeichen werden. Filmwerke müssen, stellt Kracauer fest, zuerst Bilderzählungen sein, sonst werden sie dem medialen Auftrag des Exponierens von Wirklichkeit nicht gerecht, denn: „Auch der sprechende Film spricht vorwiegend zu den Augen.“¹²²

Jeder Film, der nicht nur Konventionen bedient, etabliert in seinem Was und seinem Wie eine eigene Welt. Weil das Medium zwischen Material und Darstellung vermitteln muß, avanciert das Prädikat „filmisch“ oder „filmgerecht“ in Kracauers Filmbesprechungen früh zum normativen Schlüsselwort, auf dem er seine „Theory of Film“ aufbauen wird.

„Vielleicht wird der Reiz meines Buches nicht zuletzt darin bestehen, daß es auf erregende Weise Vorgänge bewußt macht, die noch kaum an der Schwelle des Historischen liegen.“

¹²³ Was Kracauer hier über seine Untersuchung sagt, könnte er genau so gut über die entzündende Funktion des Mediums Film sagen.

Am deutlichsten hat Siegfried Kracauer den „Mut zur eigensten Angst“ (Ludwig Binswanger) in einer lebenslangen Auseinandersetzung mit dem Film als spezifischem historischen

¹²⁰ Georges Didi-Huberman: „Bilder trotz allem“, München, 2007, S. 241 – 253, hier 248.

¹²¹ Vgl. Ernst H. Gombrich: „Die Kunst, Bilder zum Sprechen zu bringen. Ein Gespräch mit Didier Ebrion“, Stuttgart, 1993.

¹²² „Der Mörder Dimitrij Karamasoff – Einige grundsätzliche Betrachtungen zum Tonfilm“ FZ 13. 2. 1931; siehe Schriften 2, S. 482.

¹²³ Exposé für das Filmbuch von 1938, zitiert nach Breidecker S. 167.

Dokument und Symptom von Geschichte aufgebracht. Wie Filme Geschichte anders schreiben (Frieda Grafe) war seine Leitfrage. Seine Angst vor dem abgespaltenen Projektionsbild, wohl die Spur eines frühkindlichen Traumas, wie sie die Erzählung „Der verbotene Blick“ am deutlichsten zeigt, überwand er in einem Konflikt, der sich produktiv auf das Verhältnis von visueller und sprachlicher Botschaft des Mediums bezieht. Die Angst, das Absorbiertwerden durch das Projekt führe zum Wirklichkeitsverlust, kompensiert Kracauer durch die Einsetzung des Mediums als „Entdecker des Alltags“. Im Konflikt sich ergänzend und damit gleichberechtigt stehen Wort und Bild im Spätwerk als Medien und damit Vermittler gelingenden Verstehens nebeneinander. Bilder können Rationalisierungen, die die Sprache nahelegt, das Zwangsgehäuse der Vernunft überwinden und unterdrückten Gefühlen zum Ausdruck verhelfen.

Aber auch die Anstrengung Kracauers, der phänomenalen Vielschichtigkeit des konkreter filmischer Werke gerecht zu werden, muß Lücken zulassen: Täuschte der Denker sich über die Möglichkeiten des Films, so daß seine Forderung an das Medium in eine Überforderung umschlug?

Eine Überforderung wurde wahr in der Lebenswirklichkeit des Ehepaars. Das Exil und der ganz reale Wirklichkeitsverlust der Expatriierung angesichts der mörderischen Dynamik der Naziverfolgungen, sowie die nackte Existenznot, in die ihn und seine Frau Lili die Kündigung durch die Frankfurter Zeitung im August 1933 brachte, zwang den trostbedürftigen Denker, bis an die Grenze des Selbstverlustes, wie ihn schon seine Erzählung „Erinnerung an eine Pariser Straße“¹²⁴ zeigt, zu lustvollen und rauschhaften Fluchten in die Zeit des Second Empire Jacques Offenbachs. Die bürgerliche Form der Biographie, die er so vehement kritisiert hatte, holte, getarnt als Gesellschaftsbiographie, ihren ehemaligen Kritiker ein.¹²⁵ Dieser Umstand macht Leben und Werk der Verfolgungsjahre noch lebenswerter.

Hier ist nun der Moment, dem oft diagnostizierten epistemologischen Riß in Kracauers Reflexionen über die fotografischen Medien genauer nachzugehen.¹²⁶ Dieser ist das Symptom

¹²⁴ Siegfried Kracauer: „Straßen in Berlin und anderswo“, Frankfurt a. M., 1964, S. 9-15. Zuerst in der FZ vom 9. November 1930.

¹²⁵ Vgl. „Die Biographie als Neubürgerliche Kunstform“, FZ 29. 6. 1930 in: OdM 75-80.

¹²⁶ Vgl. Inka Mülder: „Siegfried Kracauer – Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur“, Stuttgart, 1985, S. 175f Anm. 41; Inka Mülder-Bach: „Zur Verschränkung von Phänomenologie, Geschichtsphilosophie und Filmästhetik in Siegfried Kracauers Metaphorik der ‚Oberfläche‘“ in „Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur- und Geisteswissenschaft“, Jg. 61, 1987, Heft 2, S. 371f Anm. 53; Patrice Petro: „Kracauer’s Epistemological Shift“ in: New German Critique No. 54 „Special Issue on Siegfried Kracauer“, Fall 1991; Miriam Hansen: „ ‚With Skin and Hair‘ Kracauer’s Theory of Film, Marseille 1940“ in: Critical Inquiry No. 19, Spring 1993, S. 443f; Dagmar Barnouw: a.a.O., S. 292 Anm. 26. und S. 300 Anm. 6; Gertrud Koch: a.a.O., S. 127; Heide Schlüpmann: „Ein Detektiv des Kinos - Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie“, Frankfurt a. M., 1998, S. 37.

eines lebensgeschichtlichen Verlustes und führte zu einem temporären Verlust der kritischen Deutungshoheit Kracauers. Eine möglicherweise traumatisch bedingte Amnesie ließ ihn nur die Resultate der früheren Filmschriften von 1921 bis 1933 bewahren, während die einzelnen Schritte des Erkenntnisprozesses verloren gingen. In den unter schwierigsten Bedingungen während des Transit in Marseille 1940 begonnenen Aufzeichnungen zum Filmbuch konnte Kracauer nur noch ihren Resultaten nach auf den alten Vorarbeiten aufbauen. Er führte die sogenannten Klebebücher, den selbst verfertigten Nachweis seiner veröffentlichten Artikel, fand aber wohl kaum die zu einer genauen Revision notwendige innere Ruhe.

Möglich wäre auch, daß er sein radikales Entmythologisierungskonzept unter dem Eindruck der Remythisierung durch die Nazis, der gleichzeitig eine rücksichtslose und totalitäre Modernisierungspraxis korrespondierte, zumindest partiell revidiert hat: Mythos und Aufklärung sind in Balance zu bringen, ohne durch Ursprungsstrukturen hinter den in der Moderne uneinholbar gewordenen „Bruch mit dem Ursprung“ (Paul Tillich) zurückzufallen.

Im Geschichtsbuch wird Kracauer schließlich Anschluß an seine zeichentheoretischen Überlegungen der Jahre vor dem Exil finden, etwa in dem bei Levi-Strauss rezipierten Begriff der Signifikanz von Phänomenen, die ihre Klassifizierung im Rahmen erkennbarer Strukturen des ‚Materials‘ ermöglichen sollte. Die zeichentheoretischen Reflexionen der späten 20er und frühen 30er Jahre zum Film hat er wohl nicht mehr einholen können, obwohl sie implizit in die ‚Theory of Film‘ Eingang finden.

Nach dieser Diskussion des epistemologischen Risses gilt es nun, die Rekonstruktion des ‚missing link‘ von Kracauers Reflexionen über das Medium des klassischen schwarz-weiß Films („Black and White is More Realistic“, Samuel Fuller) zu unternehmen. Zuvor aber ist in Hinsicht auf die theoretischen Folgen der Katastrophe der Vertreibung die generelle Beziehung zwischen Leben und Werk zu reflektieren.

Kapitel 4

Kritische Rekonstruktionen

Viel ist gehandelt worden über das Verhältnis von Leben und Werk. Wissenschaft macht die Rationalität des Begründens zur Grundlage ihrer Analysen. Daß aber bei der Kenntnisnahme von Fakten Einfühlung dem Wissen zuvorkommen kann, ist vergessen und mühevoll verdrängt worden. Hier soll nicht bestritten werden, daß die distanzierende Unbestechlichkeit einen hohen Wert darstellt. Aber die stillschweigende Absolutsetzung von Erkenntnis möchte vergessen machen, daß die beanspruchte Objektivität zum Prinzip erst geworden ist durch eine Läuterung des Lebendigen hin zu Fakten, die dessen restlose Erkennbarkeit behaupten.¹²⁷ Ganz erkanntes Subjekt wird zum Objekt (Michael Theunissen). Kracauer schrieb an Adorno anläßlich seines 75. Geburtstags, er bitte um chronologische Anonymität, um Anachronie bei der Beschreibung seines Lebenslaufes: „Meine Art der Existenz würde buchstäblich aufs Spiel gesetzt, wenn die Daten aufgeschreckt würden und mich von außen her überfielen.“¹²⁸

Hier finden wir eine Haltung Kracauers, die sich mit dem Altwerden noch verstärken sollte: Ihm geht es um ein „Ausbrechen aus den Generationsschemata“ (Detlev Claussen). Eine radikale Treue zu sich selbst wehrt sich gegen die gleichschaltende Gewalt der Chronologie. Diese Haltung findet Ausdruck in seiner Kritik an dem hochstufigen Konstrukt einer homogenisierbarer und damit messbaren Zeit, die in unserem Erleben eher einem Katarakt, oder in der Erinnerung, einem Palimpsest gleiche.¹²⁹ In der Biographie soll ein Leben überblickbar und damit beherrschbar gemacht werden. Autoren haben sich deshalb mit Recht immer wieder gegen die biographische Reduktion des Werkes auf ihr Leben verwahrt. Die Bemühung, diese Anmaßung zu vermeiden, könnte ein Grund sein, warum die Erklärung eines Werkes aus dem Leben des Autors in der Literaturwissenschaft heute verpöhnt ist.

Andererseits stellt jedoch die völlige Abstraktion des Werkes vom Leben eine ebenso gewaltsame Trennung dar, die den inneren Zusammenhang zerreißt und einer Enteignung des Autors gleichkommen kann.

Es stellt sich also die Frage, wie die Beziehung von Leben und Werk zu behandeln sei, um beiden gerecht werden zu können. Der Autor ist verantwortlicher Produzent seiner Texte

¹²⁷ Vgl. zur Wertfreiheitsdebatte in Historik und Sozialwissenschaften um Ernst Troeltsch und Max Weber Kracauers „Die Wissenschaftskrise“ von 1923, hier besonders OdM 207. Vgl. Otto Gerhard Oexle: „Troeltschs Dilemma“ in: „Ernst Troeltschs ‚Historismus‘“, Hrsg.: Friedrich Wilhelm Graf, Gütersloh, 2000, S. 48f.

¹²⁸ AKB 612.

¹²⁹ LL 186 und LL 84.

gewesen im Umgang mit seinen Quellen und vor allem seinen persönlichen Motiven, sogar noch da, wo sie ihm selber verborgen blieben. Das philologische *sola scriptura* bedarf einer kritischen und doch behutsamen Ergänzung.

In diesem Kapitel geht es um die Problematik der Beziehung von Leben und Werk. Zu diesem Zweck versuche ich eine Rekonstruktion von Kracauers Filmtheorie, vor allem nach dem Exil.¹³⁰ Dem epistemologischen Riß, der die Vorarbeiten der „Theory of Film“ von den Filmkritiken der zwanziger und frühen dreißiger Jahre trennt, korreliert eine Traumatisierung des Autors, die durch die Verfolgung der Nazionalsozialisten und deren französische Komplizen verursacht wurde. Diese Verfolgung stellte seine gesamte physische Existenz in Frage und brachte ihn an den Rand des Identitätsverlustes. Seiner Ausdauer, seinem Mut, dem Anschreiben gegen die eigene Ohnmacht, der bedingungslosen Unterstützung seiner Frau Lili, der engen Freunde Trude und Richard Krautheimer, Golde und Leo Löwenthal, des Instituts für Sozialforschung und des amerikanischen Kunsthistorikers Meyer Shapiro ist es zu danken, daß er der Verfolgung durch die Nazis entgehen konnte, der seine Mutter Rosette und deren Schwester Hedwig und sein Freund Walter Benjamin zum Opfer gefallen sind.

Es blieb ein traumatischer Riß in der ohnehin empfindlichen und labilen Psyche Kracauers, der nach dem Abschluß des Caligaribuchs im September 1948 zu einem psychischen Zusammenbruch führte.¹³¹ Zum Teil mag er durch die sich verschärfende Existenznot, Lili Kracauer verlor ihre Anstellung, sowie die negative Aufnahme des Werkes in der amerikanischen Öffentlichkeit mitbedingt gewesen sein. Besonders die Kritik seines Mentors Meyer Shapiro, das Caligaribuch sei eine ‚self fulfilling prophecy‘, übersah das eigentliche Motiv Kracauers, gleichsam eine Hand auf die schmerzhafteste Wunde des Traumas der deutschen Katastrophe zu legen: Um der nackten Verzweiflung zu begegnen, unternimmt Kracauer in seinem ersten Filmbuch die gewagte Hypothese, die Genese des Nationalsozialismus habe sich in den Filmwerken schon voraussehen lassen.¹³²

Wir dürfen vom Leben des Autors, dessen Motive und Gefühle wir verstehen wollen, auf sein Werk, doch von den Texten nur bedingt auf sein Leben schließen. Aber genau die deformierenden Auswirkungen der Existenznot auf das Werk werden unterstellt, wenn man

¹³⁰ Ob Kracauers, die 1946 naturalisiert wurden, je wirklich aus dem Exil zurückgekehrt sind, wie es der von ihm selbst geprägte Begriff der Exterritorialität nahelegt, bleibt eine offene Frage. Siehe dazu meinen Artikel „Die Abgestellten – Heute vor 70 Jahren flüchtete Siegfried Kracauer aus Berlin“ in der „Süddeutschen Zeitung“ vom 28. 2. 2003.

¹³¹ Belke 107.

¹³² Mark M. Anderson: „Siegfried Kracauer and Meyer Shapiro: A Friendship“ in: *New German Critique* 54, a.a.O., S. 28.

einen epistemologischen Riß und ein durch die Traumatisierung bedingtes Fehlen von wichtigen Reflexionen (missing link) in Kracauers Theorie der fotografischen Medien annimmt.¹³³ Die Differenz zwischen notwendigen und hinreichenden Bedingungen im komplexen und kontingenten Wirkzusammenhang von Werk und Leben muß gewahrt bleiben. Die Geschichtsschreibung als Kommentar zur gelebten und erlittenen Geschichte gilt Kracauer als eine Wissenschaft, doch anders als in den Naturwissenschaften bleibe in der Geschichte dem Menschen die Freiheit, auch irrational zu handeln. Schon 1916 hat Kracauer diese Position, vermutlich unter dem Einfluß Lasks, in seiner Abhandlung „Von der Erkenntnismöglichkeit seelischen Lebens“¹³⁴ herausgestellt, auf die er noch im Geschichtsbuch hinweist: Es könne für die Geschichtswissenschaft keinen „Laplaceschen Dämon“ geben.¹³⁵

Da im Fehlen von reflexiven Zwischenschritten einer der Gründe gesehen werden kann, warum Kracauers magnum opus zum Film so häufig verkannt wurde, ist es hilfreich, die sublimen Vorgeschichte seiner systematischen Kategorien zu erkennen, die dem Autor nur ihrem Resultat, nicht aber den einzelnen Stadien ihrer Genese nach präsent blieben. Bisher liegen die meisterhaften Rekonstruktionen von Miriam Hansen vor, die aber erst bei den Marseiller Notizbüchern von 1940 einsetzen.¹³⁶ Die ältere Vorgeschichte, besonders vor dem Exil, muß hingegen noch rekonstruiert werden. Hierzu soll zumindest ein Beitrag geleistet werden.

Systematisierende Überlegungen finden sich vereinzelt schon in den Filmkritiken seit 1921, vor allem aber in den Besprechungen von Büchern über den Film und anlässlich der Reflexionen über die Aufgaben des Filmkritikers in den Jahren zwischen 1928 und der bewußten Flucht nach dem Reichstagsbrand, in denen sich Kracauer von der Kritik des einzelnen Werks freimacht, wie es seine frühen Filmkritiken bestimmt hatte.

Das Trauma des Verfolgtseins hinterläßt als biographische Spur in der Entstehungsgeschichte der Theorie des Films eine Lücke. Kracauer erwähnt diesen Umstand, seine eigene Betroffenheit relativierend, erst im „Geschichtsbuch“: „Wir sind Neurotiker und traumatischen Erfahrungen ausgeliefert.“¹³⁷

Heide Schlüpmann hat darauf hingewiesen, daß die Theorie des Films hinter den Kracauer der Film- und Filmbuchkritiken zurückgefallen sei.¹³⁸ Trotzdem gibt es eine innere Konti-

¹³³ Vgl. Patrice Pedro: a.a. O., 1991, S. 127-138.

¹³⁴ Werke 9.1., S. 121-168.

¹³⁵ LL 36ff.

¹³⁶ Miriam Hansen: a.a.O., 1993.

¹³⁷ LL 110, EA 113: „We are neurotics, at the mercy of traumatic experiences.“

¹³⁸ Schlüpmann: 1998, a.a.O. S. 37.

nuität der systematischen Thesen zum Film, so besonders im Begriff ‚des Filmischen‘ und damit der mediengerechten Adaption eines Stoffes.

Aber auch die Theorie der fotografischen Aufnahme weißt reflexive Lücken des Vergessens auf, die das Trauma verursacht haben könnte. Die grundlegenden Positionen der ‚Theory of Film‘ können mit einem aus der nachdarwinschen Evolutionstheorie entlehnten Begriff Aby Warburgs, als das ‚Nachleben‘ seiner früheren Ansätze zu einer Systematisierung der Erfahrungen und reflexiven Ergebnisse seiner Tätigkeit als Filmkritiker bezeichnet werden. Dabei kommt es zu Verdrängungen, Überdeckungen, Verschiebungen und Überschreibungen. Und doch entsteht gerade der innere Drang, der dem Denken seine unbewußte Dynamik gibt, aus dem Versuch, des Verlorenen wieder inne zu werden. Kracauer hat die in der Zeit vor der Verfolgung gewonnenen Resultate seiner Kritikertätigkeit behalten, jedoch ihre theoretischen Implikationen und Voraussetzungen nicht mehr umfassend klären, geschweige denn explizieren können.

Zuerst einmal ist zu einer kritischen Rekonstruktion die Darstellung der inneren Dynamik der systematischen Grundüberlegungen zur Fotografie in der Theorie des Films notwendig, sodann gilt es die Positionen darzustellen, die sich aus wichtigen Passagen in Schriften des Vorexils erschließen lassen, bevor wir abschließend zur Benennung des ‚missing link‘ fortschreiten können.

Für Kracauers Ausführungen zum „ästhetischen Grundprinzip“ des Films gilt der nicht nur entwicklungsgeschichtliche, sondern erkenntnistheoretische und damit systematische Vorrang des fotografischen Verfahrens über die filmische Aufzeichnung, die er als dessen Erweiterung begreift. Bis heute ist jedoch in der jungen Medienwissenschaft, die immer noch dabei ist, ihren ‚claim‘ abzustecken, strittig, ob das bewegte Fotobild eine eigene, vom Foto unabhängige Qualität und damit einen eigenen systematischen Status beanspruchen kann.

Aus der Perspektive der Eidogenese durch das technische Verfahren sind Foto und fotografischer Film vergleichbar. Das technische Verfahren bildet jedoch für Kracauer nicht nur geschichtlich, sondern auch systematisch das Fundament und die Bedingung der Möglichkeit von Film.

Die Erfahrung des Films hat jedoch auch eine neue Qualität, besonders im klassischen Kino und im ‚independent film‘. In jedem einzelnen Foto als Ausschnitt aus der Kontinuität von Wirklichkeit, das diese im Artefakt anhält, ist die Montage als mögliche Abfolge verschiedener Schnappschüsse schon impliziert. Der Film kann in Sequenzen ganze Bewe-

gungsabläufe simulieren, aber nie die Geschlossenheit und Vielfalt dieser Wirklichkeit erreichen, die dennoch die Grenzgröße der Objektivierbarkeit darstellt. Wie Octavio Paz es ausgedrückt hat, ist „Sehen [...] ein Akt der völligen Übereinstimmung, postuliert zwischen dem, der betrachtet, und jenem, das er betrachtet. Sehen ist die ursprüngliche paradiesische Tautologie.“ Dem Sehen kann damit, besonders in dem so kostbaren Augenblick des Verschwindens eines Phänomens, eine ganz eigene Evidenz zukommen. Kracauer thematisiert diese Verschmelzungshoffnung zwischen Betrachter und Erblicktem, wenn er im „Geschichtsbuch“ im Exkurs über Erasmus von Rotterdam von dessen „Sehnsucht nach vollkommener Unmittelbarkeit“ spricht.¹³⁹

Problematisch wird mit der Privilegierung des fotografischen Verfahrens der Animationsfilm, den Kracauer in der Theorie des Films folgerichtig ausschließen muß. Aus der Perspektive von Bewegung und damit der Wiedergabe zeitlicher Verläufe stößt das Filmen in eine neue Dimension der Wirklichkeitssimulation vor. Dies macht Kracauer klar, wenn er in der ‚Theorie des Films‘ Bewegung als das „A und O“ des Films und die Montage als dessen wichtigste Möglichkeit beschreibt: „Of all the technical properties of film the most general and indispensable is editing.“¹⁴⁰

Kracauer ging, so stellt Klaus Michael fest, im Rahmen seines „phänomenologischen Zeichenkonzeptes“ von der „[...]Einzelfotografie[...]“ aus, weil sich von ihr aus „[...] auf den strukturellen Code des Ganzen schließen läßt.“¹⁴¹

Fotografische Schnappschüsse können, genau wie Zeichnungen und Gemälde, wie schon Lessing im „Laokoon“ darstellte, präzise den transitiven Augenblick intensivsten emotionalen Ergriffenseins festhalten, der das Vorher und Nachher imaginativ einschließt. Das prominenteste Bild eines uns im normalen Leben unsichtbaren Momentes ist die Aufnahme, in der ein Pferd mit allen Vieren in der Luft schwebt.¹⁴² Das Betrachten von Bildern setzt also die Dynamik des erfahrenen Wirklichkeitsverlaufes schon voraus, diese können aber dem Auge Unsichtbares sichtbar machen, wie Kracauer nicht müde wird zu betonen. Er hat versucht, den Vorrang des fotografischen Prinzips mit dessen Fähigkeit zu begründen, ein präzises Abbild zu liefern, ohne das Vorbild imaginativ konsumieren zu müssen, wie das in der Malerei geschieht, in der die Dinge durch ein Temperament, also durch die Imagination und durch die je eigene Faktur des Malers hindurch gesehen und dargestellt werden.

¹³⁹ LL 21.

¹⁴⁰ TF 216 und TF EA 29. Lucy Fischer stellt ihrem Beitrag über „Film Editing“ in Toby Millers und Robert Stams „A Companion to Film Theory“, Oxford, 2004, S. 64 als zweites Motto dieses Zitat voran.

¹⁴¹ Siehe Klaus Michael: a.a.O., S.154-157: 3. Film: „Syntax der sichtbaren Weltbestandteile“.

¹⁴² Vgl. Gertrud Koch : „Kracauer zur Einführung“ mit dem Verweis auf Thierry de Duve, Hamburg 1996, S. 133.

Grundlegend beruht seine Theorie der fotografischen Medien auf der Behauptung einer Konstante, die man als ontologische und damit nicht einfach zufällige Relation zwischen Vorbild und Abbild bezeichnen kann. Für den Augenblick des Aktes der Belichtung wird die Imagination des Betrachters ausgeschlossen, da diese automatisch erfolgt. Damit entzieht die Automatik des Aufzeichnungsprozesses des reflektierten Lichts den Anblick der Gewalt des Subjekts, nicht aber dessen Bedingungen, wie Belichtungszeit, Blende, Blickwinkel und Inszenierung. Diesen Akt der Belichtung, die gleichsam unterbelichtete Mitte der fotografischen Theorie, hatte Kracauer intendiert, wenn er im Oktober 1927 schrieb:

„Die Absicht der illustrierten Zeitungen ist die vollständige Wiedergabe der dem photographischen Apparat zugänglichen Welt; sie registriert den räumlichen Abklatsch der Personen, Zustände und Ereignisse aus allen möglichen Perspektiven. Ihrem Verfahren entspricht das der Film-Wochenschau; sie ist eine Summe von Photographien, während dem eigentlichen Film die Photographie nur als Mittel dient.“¹⁴³

Kracauer geht hier von dem dokumentarischen Bezug der Filmwochenschau aus, der dem Spielfilm, für ihn damals der eigentliche Film, zum bloßen Mittel werde. Im Spätwerk wird sich seine Perspektive umkehren, denn nun steht das dokumentarische Fundament der fotografischen Medien im Zentrum seines Interesses.

Daß der fotografische Prozeß eine präzise Aufzeichnung des Anblicks und damit bei einer vergangenen Gegenwart garantiert, dies ist die stets unverzichtbare Basis von Kracaues Filmtheorie, bei der er jedoch nicht stehen bleibt. Für seine Theorie des fotografischen Bildes, obwohl er es nur einmal erwähnt, ist grundlegend, daß dieses einen Menschheitstraum insofern technisch realisiert, als das Licht selbst das Abbild malt.¹⁴⁴

Emphatisch hat dieses technische Wunder des 19. Jahrhunderts, dessen Kind auch Kracauer noch war, Papst Leo XIII in seinem neulateinischen Gedicht „ars photographica“ gefeiert:

Vom Sonnenstrahl bist Du gemalt
Du glänzend Bild, wie gut doch wird
Die stolze Stirn, der Augen Glanz,
Der holde Mund gespiegelt hier.

Expressa solis spiculo
Nitens imago, quam bene
Frontis decus, vim luminum
Refers, et oris gratiam.

¹⁴³ OdM 33.

¹⁴⁴ TF 30.

O wunderbarer Schöpfergeist,
 Wie staunenswert wirktest Du!
 Apelles selber könnte nicht
 Dich schöner malen, o Natur!

O mira virtus ingeni
 Novumque monstrum! Imaginem
 Naturae Apelles aemulus
 Non pulchriorem pingeret.¹⁴⁵

Kracauer wird nicht müde zu betonen, daß das fotografisch gewonnene Abbild sein Vorbild nicht konsumiere, wie das der imaginative Prozeß tut, der dem Akt des Malens vorhergehe. Das Fotobild ist seinem Ideal, seiner regulativen Idee nach, imaginationsfrei und objektiv, so wenig dies im Besonderen auch zutreffen mag. Kracauer grenzt damit die Fotografie wesentlich von dem Gedächtnisbild und der Malerei ab, wie er das schon in seinem auf Benjamin wirkenden Fotografie-Essay vom Oktober 1927 getan hatte. Aus der Konkurrenz mit den traditionellen Künsten und in enger Verbindung mit der Naturwissenschaft, die die Fotografie zur Untermauerung und zur Erweiterung ihrer Erkenntnisse weiterentwickelt und einsetzt, entsteht das neue Medium. Für Kracauer hat einerseits die Ähnlichkeit des Fotobildes also Vorrang gegenüber seiner transformatorischen Verwandlung, während er andererseits erkennt, daß gerade diese Transformation und der im Abbild offensichtlich werdende Widerspruch zwischen gelebter Wirklichkeit und medialer Simulation die Faszination und die kritische Potenz des Filmes ausmacht.

Aus dem Primat der fotografischen Relation, die in Wirklichkeit ein Paradoxon des Zeitbezuges der Wahrnehmung darstellt, nämlich die Beschwörung einer vergangenen Gegenwart als gegenwärtig, geht für Kracauer der Primat der realistischen Tendenz des fotografischen Bewegungsbildes gegenüber seinen fiktiven Überformungen hervor. Die fotografisch gewonnenen Bilder können zwar imaginativ durch Objektwahl, cadrage, mise en scène, Beleuchtung, technische Bedingungen wie Brennweite, Lichtempfindlichkeit, Korn und Entwicklung überformt werden, aber ihre unabdingbare Basis bleibt die Objektivität des vom reflektierten Licht gesteuerten fotochemischen Prozesses, dem das fotografische Artefakt abgerungen ist.

Mit Kracauer teilt Benjamin die Ansicht, daß die Fotografie nicht als Kunst im alten Sinne, die Imagination und Phantasie voraussetzt, zu betrachten sei. Damit tritt er der Tendenz der Fotografen entgegen, ihre Bilder nach dem Vorbild der zeitgenössischen Malerei zu inszenieren, um dem in der Frühzeit der Fotografie häufig geäußerten Vorwurf zu entgehen, diese seien das Wesen des Gesehenen verfälschende oberflächliche Kopien und ein reiner Abklatsch der Wahrnehmungsrealität. Der von Benjamin und Kracauer bewunderte Eugène

¹⁴⁵ Zitiert nach Ludwig Harald Schütz: „Die Hauptsprachen unserer Zeit“, Frankfurt a. M., 1910, S. 7.

Atget ist der wohl berühmteste Fotograf, der, obgleich er ein ehemaliger Kunstmaler war, auf Effekte weitgehend verzichtete.¹⁴⁶

In der Theorie des Films definiert Kracauer folgerichtig den fotografischen Film als Kunst mit einem Unterschied: im Gegensatz zur Malerei läßt er sein Rohmaterial, die sichtbare Welt, trotz der fotografischen Transformation im Akt des Aufnehmens, imaginativ unangetastet: Vorstellbar wäre, daß, was aufgenommen wird, aus der sichtbaren Welt gleichsam in den Apparat hineingesaugt und damit aus ihr verschwände, ausradiert würde. Tatsächlich hält die Kamera mit unvergleichlicher Präzision den vergänglichen Anblick der Gegenwart der Aufnahme fest. Die Welt bleibt unangetastet, aber das Abbild der bloßen Außenseite der Materie, ihre reine Sichtbarkeit, wird als Kopie bewahrt: darin besteht für den Theoretiker der fundamentale Materialismus des fotografischen Aktes. Jedoch schon im Fotografieessay hatte Kracauer, über diese Verdoppelung hinausgehend, erkannt: „Damit die Geschichte sich darstelle, muß der bloße Oberflächenzusammenhang zerstört werden, den die Photographie bietet.“¹⁴⁷

Heide Schlüpmann hat die Konsequenz dieser Dekonstruktion des bloß Sichtbaren treffend formuliert:

„Das Kino ist keine neue Kunst, sondern stellt eine Wende der Erkenntnis oder der Bedingungen der Erkenntnis dar.“¹⁴⁸

In der Besprechung der deutschen Uraufführung von Rochus Glieses „Jagd nach dem Glück“ in der FZ vom 30. 5. 1930 kommt der Filmtheoretiker zu einer Formulierung, die das Medium als ein ernstes Spiel mit Zeichen auffaßt:

„Der echte Film zieht ja seine Kraft nie aus der in Worten ausdrückbaren großen Gesamthandlung, sondern stets nur aus der Spannung, mit der seine winzigen Bildeinheiten geladen sind.“¹⁴⁹

Diese Erkenntnis reicht nahe heran an Erwin Panofskys Reformulierung des Grundthese der Theorie des Films als „[...] the intrinsic conflict between cinematic structure and ‚Story‘, endlessness and finiteness, episodic atomisation and plot logic [...]“.¹⁵⁰

Kracauer geht 1930 von winzigen fotografischen Bildeinheiten aus. Deren Unabschließbarkeit als Zeichen zeigt sich in ihrer Aufladung mit der lebendigen und daher konfliktreichen Wirklichkeit des Augenblicks. In der schon zitierten Kritik des Karamasoff-Films spricht

¹⁴⁶ Vgl. OdM 27f und TF 29f.

¹⁴⁷ OdM 27.

¹⁴⁸ Heide Schlüpmann: „Öffentliche Intimität“, Frankfurt a. M., 2002, S. 49.

¹⁴⁹ Kino, a.a.O., S.150; Werke Bd. 6.2., S. 363.

¹⁵⁰ Breidecker 52. Panofsky diagnostiziert diesen inneren Konflikt im Briefwechsel mit Kracauer nicht erst für den Film, sondern schon für die Fotografie.

Kracauer von dem Prinzip auch des Tonfilms, „[...] nach dem sich der Sinnzusammenhang in der Hauptsache aus der Beziehung der optischen Elemente zueinander ergeben muß.“ Und er erweitert diese Erkenntnis noch durch die Formulierung, die Zeichencharakter und Visualisierung der lebendigen Phänomenvielfalt zusammendenkt: ein gelungener Film sei das Ergebnis des meisterhaften Umgangs mit der „Syntax der sichtbaren Weltbestandteile“.¹⁵¹

Erst im „Geschichtsbuch“ wird sich der hier der Sache nach präfigurierte Begriff der ‚Signifikanz‘ eines phänomenalen Bestandes wiederfinden, der die Reflexion auf die zeichentheoretische Ebene zu heben vermag. Kracauer hat diesen Begriff vermutlich aus Claude Levi-Strauss’ ethnologischem Klassiker „Das wilde Denken“ übernommen.¹⁵²

In der Theorie des Films behilft er sich mit der Metapher der Nabelschnur, um die ontologische Relation zwischen Vorbild und Abbild zu betonen und damit die Bedeutung des fotografischen Films zu analysieren; die behauptete Affinität zum „Fluß des Lebens“ beruht nach Kracauer auf der engen Beziehung, die die Aufnahmen zwischen „[...] materiellen Phänomenen [...]“ und „[...] emotionalen und intellektuellen Gehalten [...]“ stiften kann.¹⁵³ Fotografischer Realismus, als Verfolgung der realistischen Tendenz des Mediums, bedeutet hier, daß die Nabelschnur zwischen Vorbild und Abbild noch nicht durch das Dazwischentreten der freien Imagination durchtrennt ist, die Bilder also die Authentizität des in ihnen Gezeigten bewahren können.

Die Beschreibung der Beziehung zwischen Vorbild und Abbild mit der Metapher der Nabelschnur ist zutreffend auch insofern, als deren früh notwendige Durchtrennung die Fotografie als Entfremdungsform erschließt. Die Spiegelmetapher als fotografische Konserve des Spiegelbildes, die Kracauer immer wieder bemüht, stellt damit nur die Voraussetzung, aber noch nicht das Entscheidende der Filmtheorie im Spätwerk Kracauers dar: Im Rekurs auf die berühmte Textsequenz aus Prousts „Suche nach der verlorenen Zeit“, in der Marcel seine geliebte Großmutter plötzlich mit den Augen eines Fremden, mit dem Blick des Fotografen sieht, wird das eigentliche Drama der Fotografie als fragmentierter Entfremdungsform des Blickes und gleichsam Narbe eines Verlustes herausgearbeitet.¹⁵⁴

Mit Proust, der seine geliebte Großmutter wie auf einem Foto als fremde und hinfällige alte Frau sieht, reflektiert Kracauer auf die mediale Differenz. Der fotografische Blick, gleich dem distanzierten Blick auf das fotografische Artefakt, raubt dem Original die emo-

¹⁵¹ Schriften 2, S. 482 f.

¹⁵² Vgl. LL 138. Übrigens traf er sich mit Claude Levi-Strauss zu einem Arbeitsgespräch bei seiner Europareise im Sommer 1960, vgl. Breidecker 103.

¹⁵³ TF 109, vgl. 34 und 224.

¹⁵⁴ TF 40, vgl. Marcel Proust: „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit – Die Welt der Guermantes“ III. Bd. I, Frankfurt a. M., 1982, S. 181ff.

tionale Einbettung ins Vertraute. Diesen Prozeß der Desillusionierung, der für ihn und seinen Realismus einen nennenswerten Erkenntnisgewinn darstellt, nennt Kracauer in den Marseiller Vorstudien zum Film „dégonflage“, später in den USA „debunking“. Gemeinsam ist sämtlichen Reflexionen auf die fotografischen Medien im gesamten Lebenswerk, daß Kracauer sie, wie Miriam Hansen gezeigt hat, als Entfremdungsform denkt.¹⁵⁵

Dieser Topos der Produktivität von Distanzierung findet sich schon bei Kracauers Lehrer Georg Simmel: „Die Entfremdung, die jede Möglichkeit von Kultur bedroht, wird von Simmel gleichzeitig als deren Möglichkeitsbedingung erkannt.“¹⁵⁶

In ihrem Essay „With Skin and Hair“ hat Miriam Hansen im Einzelnen und ausführlich gezeigt, daß Kracauer wesentliche phänomenale Gehalte des Films, die er in seinen Marseiller Notitzbüchern gesichtet hatte, in der ‚Theory of Film‘ eingegeben hat und damit selbst unbewußt genau den Fehler einer Beschädigung des Details beging, den er der Geschichtswissenschaft im Nachlaßbuch so schwer ankreiden wird. Vielleicht griff Kracauer deshalb die Probleme der Geschichtsschreibung aus einer weiteren als der ästhetischen Perspektive auf, wie es einer der zentralen Grundsätze des „Geschichtsbuches“ nahelegt, weil er im Filmbuch an dem Dilemma von phänomenaler Vielfalt und Notwendigkeit zur Verallgemeinerung gescheitert war:

„Weder hat Geschichte ein Ende, noch unterliegt sie ästhetischer Errettung.“¹⁵⁷

Wie konnte die ‚Theory of Film‘ so leicht mißverstanden werden, und worin besteht der durch die Entwurzelung des Exils zumindest mitbedingte Erkenntnisverlust, den wir als grundlegenden und damit epistemologischen Riß zwischen Hauptwerk und Spätwerk bezeichnet haben?

In dem Spätwerk, vor allem der ‚Theorie des Films‘, bleibt die fotografische Theorie, oder genauer, die Theorie des fotografischen Prozesses, lückenhaft. Undeutlich bleibt, abgesehen von dem Gleichnis der Proustschen Großmutter, wie das aus seinem Kontext gerissene fotografische Fragment, das einer Distanzierung und damit verdinglichenden Entfremdung entspricht, zur Erlösung der sichtbaren Welt beitragen soll. Die Kritik des Mediums scheint in reine Affirmation umzuschlagen.

Deshalb macht die stillschweigende Gleichsetzung von bildlichem Artefakt und interpretierendem Blick des Betrachters im Begriff „Kamera-Realität“ Schwierigkeiten, da Kracauer durch diese ‚Engführung‘ sowohl die mediale wie auch die Differenz zwischen ver-

¹⁵⁵ Miriam Hansen : a.a.O., 1993, S. 353.

¹⁵⁶ Andreas Hetzel: „Georg Simmels Beitrag zu einer kritischen Theorie der Kultur“ in: Iris Därmann, Christoph Jamme „Kulturwissenschaften“, München, 2007, S. 236.

¹⁵⁷ LL 153.

schiedensten möglichen Deutungen des Gesehenen und im Projekt Sehbaren nicht umfassend berücksichtigen kann. Erst in der Rezension von Jean-Paul Sartres „The Psychology of Imagination“ (L' Imaginaire) von 1948 kommt Kracauer zu folgendem Schluß über das „Vorstellungsobjekt“: „Es ist wirklich und doch gibt es sich der Vorstellung als nichtexistent; und es erlaubt keine unendliche Zahl von Wahrnehmungen, wie es das reale Objekt tut. Im Unterschied zu diesem ist das vorgestellte Ding von wesenhafter Armut.“¹⁵⁸

Um die Differenz und die blinden Flecken der systematischen Grundlegungen der ‚Theory of Film‘ vergleichen und aufweisen zu können, sind seine Konzepte von Foto und Film in den zu ersten systematischen Ausführungen gelangenden Filmschriften der späten 20er und frühen 30er Jahren zu präzisieren:

Den programmatischen FZ-Artikel vom Mai 1932 „Über die Aufgabe des Filmkritikers“ schließt Kracauer mit dem berühmten Satz: „Kurzum, der Filmkritiker von Rang ist nur als Gesellschaftskritiker denkbar.“

Der folgende entscheidende Satz jedoch fehlt leider im Filmbuch:

„Ich habe mit Absicht nur die der Durchschnittsproduktion gegenüber gebotene kritische Einstellung behandelt. Filme, die echte Gehalte bergen, waren und sind selten. Bei ihrer Betrachtung darf natürlich der Akzent nicht allein auf der soziologischen Analyse liegen, sondern diese hat sich mit der immanent-ästhetischen zu durchdringen. Auf die Schwierigkeit einer solchen Durchdringung kann indessen hier nicht mehr eingegangen werden.“¹⁵⁹

Dieser Passus kündigt die Aufgabenstellung des Werkes in gewisser Weise an und kann gleichzeitig klären, daß für den Autor zwar der Film schlechthin Erlösungspotenz hat, die jedoch nur in ganz wenigen Werken wirklich zum Durchbruch kommt, wie er sie im Filmbuch dann als Beispiele für gelungene und gültige Darstellungen anführt. Die ‚Theory of Film‘ gibt eine Filmgeschichte, die „zwischen den Zeilen“ als Beleg und Beweis des Ausgeführten nur dem imaginativ erscheinen kann, der die besprochenen Filme kennt. Kracauers immanent materiale Reflexion auf Film ist heute längst zur selbstverständlichen Basis der ‚Filmstudies‘ geworden.

Nur in diesem Punkt der Seltenheit bedeutender Filmwerke behält Adornos Kritik an der ‚Theorie des Films‘ im Brief vom 5. Februar 1965 recht:

„Nur eines möchte ich zum Filmbuch Dir gegenüber jetzt schon anmelden. Du diskutierst im ganzen Buch den Film lediglich im Sinn seiner immanenten Möglichkeiten, Voraussetzungen und Desiderate, und kritisierst die Intellektuellen, die gegen den Film sich sträu-

¹⁵⁸ Schriften 5. 3., S. 331 f.

¹⁵⁹ Kino 11; jetzt in den Filmschriften, Werke Bd. 6. 3., S. 63; vgl. zu diesem zentralen Text auch Brodersen: a. a. O., 2001, S. 56 f.

ben, damit, daß sie sein Spezifisches verkennen und ihn an der traditionellen Kunst messen [...]. Aber es erscheint, soweit ich es überblicken kann, in Deinem Buch überhaupt nicht, oder nur ganz peripher das, wogegen doch eigentlich der Widerstand ernsthafter Menschen sich richtet, nämlich daß er, unmittelbar eingespannt in das kommerzielle System als irgendeine andere Ausdrucksform, zur Entfaltung seiner immanenten Gesetzlichkeit es überhaupt nicht gebracht hat, daß er nur ein Für anderes und nicht ein An sich ist, während Du ihn so behandelst, als ob er das letztere wäre. Dadurch wird doch wohl die Perspektive sehr verschoben, und das müßte, als ein mächtiges Notabene, dem Buch beigelegt werden.“¹⁶⁰

Kracauer verteidigt in seinem Antwortbrief vom 3. März 1965 seinen Ansatz bei einer Definition des Films als Kunst mit einem Unterschied und damit ex negativo:

„Diese Eigentümlichkeiten des Mediums nun sind durch seine Geschichte hindurch immer wieder realisiert worden -- ungeachtet aller ökonomischen und sozialen Widerstände. Ich habe sie denn auch nicht erfunden -- obwohl auch Konstruktion dabei ist -- sondern im gegebenen Material gefunden und herausanalysiert. Es ist also wohl nicht richtig, wenn Du sagst, daß der Film es überhaupt nicht zur Entfaltung seiner immanenten Gesetzlichkeit gebracht habe. Er hat es und tut es gelegentlich immer wieder einmal.“¹⁶¹

Kracauers angeblicher Medienessentialismus ist seiner Intention nach also keine Konstruktion, sondern eine für die Vielfalt auch neuer Phänomene offene Konzeption.

Wem die Seltenheit von außerordentlichen Filmen, die „[...] die Wand durchstoßen, hinter die jene Filme nicht dringen [...]“¹⁶² bewußt ist, dem wird die wahrhaftige Darstellung Kennzeichen einer Güte, wie Kracauer sie exemplarisch schon in seiner Kritik des „Panzerkreuzer Potemkin“ vom 16. Mai 1926 herausgearbeitet hat:

„Dieser Film verdrängt nichts. Er läßt – ein Wunder – die Jupiterlampen fortleuchten über dem Kampf der Unterdrückten gegen die Unterdrücker. Er zeigt einen Augenblick der *Revolution*. Die Wand ist durchlöchert, ein wahrer Gehalt tritt hervor.“

Und noch emphatischer: „Herr Eisenstein hat mit den Mitteln des Films zum ersten Male vielleicht eine Wirklichkeit dargestellt.“¹⁶³

Film soll Verdrängtes, längst Überfälliges bewußt machen helfen. Kracauers gegenüber Lukács und Bloch verspätete Hinwendung zum revolutionären Pathos wird durch den Eindruck revolutionärer Darstellungen mitverursacht, die Darstellungen der viele Jahre früher geschehenen russischen Revolution transportieren.¹⁶⁴

¹⁶⁰ AKB 688.

¹⁶¹ AKB 691f.

¹⁶² Kino 73; Werke 6. 1., S. 234.

¹⁶³ Kino 75; Werke 6. 1., S. 235.

¹⁶⁴ Momme Brodersen: a.a.O., 2001, S. 47.

Wie verhält es sich jedoch mit der Theorie des fotografischen Sehens in Kracauers Denken vor der schwerwiegenden Entscheidung, sein Vaterland endgültig zu verlassen? Miriam Hansen hat darauf hingewiesen:

„Historicizing Kracauer’s *Theory of Film* involves not only reconstituting the history of the text, as a process rather than product, but also restoring the dimension of history *in* the text, as a missing term underlying key concepts and arguments.“¹⁶⁵

Und Inka Mülder-Bach stellt fest:

„Gerade das, was für den Kracauer des Fotografie-Essays beide, Historismus wie technische Reproduktion, im emphatischen Sinn erkenntnislos macht: die Auslöschung der verwandelnden Kraft der Subjektivität, deren Raum die Erinnerung [ist, fungiert] (Ergänzung durch den Autor) im Spätwerk als Garant ihrer Gegenstandsangemessenheit.“¹⁶⁶

Der Zeit vor dem Exil kommt besondere Bedeutung für die kritische Rekonstruktion zu, weil die fotografische Theorie durch die Überdeckung der Differenz und damit stillschweigenden Gleichsetzung von lebendigem Blick und Blick durch das Medium den vielleicht schwächsten Teil des Filmbuchs darstellt; am Beginn der 30er Jahre erschienen in der „Frankfurterin“, wie im Freundeskreis um Kracauer die Zeitung genannt wurde, drei Artikel, die sich mit dem Thema Fotografie explizit auseinandersetzten:

In dem ersten Artikel vom 24. Februar mit dem Titel „Revolutionäre Bildmontage“ beschreibt der Autor eine Fotoausstellung, die den Versuch macht, nach dem Vorbild des Konstruktivismus sozialistische Einsichten zu visualisieren. Kracauer nennt dieses Vorgehen den „Zug zur Allegorie“:

„So wird gegen den Krieg mit einer Bildmontage amputierter Glieder gekämpft und gegen die heutige Produktionsweise durch ein Blatt, auf dem eine von einer behandschuhten Hand gehaltene Stoppuhr mit einer Kombination aus Arbeiterfäusten und Maschinenteilen zusammenmontiert ist.“

Kracauer gesteht diesen Werken nur eine „geringe[r] Durchschlagskraft“ zu, denn es fehlte ihnen ein Moment, das er als sinnlich wahrnehmbaren „Überschuß über die theoretische Erkenntnis“ bezeichnet. So kommt es, daß die Zuschauer zwar „[...] das bereits von ihnen begrifflich Gewußte vorfinden und nicht eine neue herausfordernde Form des Gewußten.“¹⁶⁷

¹⁶⁵ Miriam Hansen: a. a. O., 1993, S. 443.

¹⁶⁶ Inka Mülder-Bach: a. a. O., 1987, S. 371f; Anm. 53.

¹⁶⁷ Schriften 5. 3., S. 31ff.

Erkenntnis muß in einem kreativen Akt der Visualisierung und Imagination sinnlich erfahrbar gemacht und angestoßen werden.

Wenige Wochen vor Kracauers Flucht aus Berlin erscheint in der Frankfurter Zeitung am 1. Februar 1933, zwei Tage nach der ‚Machtergreifung‘ durch die Nazis, der Artikel ‚Anmerkungen über Portrait-Photographie‘. In seinem letzten fotografietheoretischen Text - erst 1950 wird er im Zuge der Vorarbeiten für die TF wieder zur Fotografie veröffentlichen - etabliert der Denker eine Trias von Ur- oder Wesensbild, Vorbild und Abbild:

Der Maler „[...] kann kraft seiner aktiven Eingriffe das Urbild, das er vor Augen hat, wirklich objektivieren; die Kamera hingegen, die nur passives Aufnahmeorgan ist, müßte sich in ihm zuletzt verlieren. Da diese theoretische Konsequenz aber ausscheidet, rückt auch die gute Bildnisfotographie, die es ernst mit ihrem Gegenstand meint, in eine gefährliche Nähe zum Gemälde, dem sich die schlechte vorschnell angleichen will. Sache des photographischen Taktes ist es: jene unerläßlichen Stilisierungen, die gemäldeähnliche Wirkungen zeitigen, auf ein Minimum einzuschränken.“¹⁶⁸

Wir finden hier die Vorüberlegung zur Opposition von realistischer und formgebender Tendenz in der ‚Theory of Film‘, wie Kracauer sie dann im Briefwechsel mit Panofsky entwickeln wird. Bemerkenswert ist hier der Begriff des Urbilds, freilich nicht in Beziehung zur Fotografie, sondern zur Malerei.

Mirjam Schaub hat den Reiz der ersten bewegten Projektionen folgendermaßen beschrieben:

„Daß mit den ersten öffentlichen Kinovorführungen plötzlich die Menschen über transitorisch erscheinende und sofort wieder verschwindende Bilder in Entzücken gerieten und sich besonders von aufsteigendem Rauch einer Zigarette oder dem Windstoß, der das Wasser kräuseln machte, begeistern ließen und danach verlangten, andere flüchtige, alltägliche und bekannte Momente auf einer Leinwand zu sehen, scheint darauf hinzudeuten, daß sich hier erstmals Leonardo da Vincis Traum erfüllte von der ‚Widergabe all jener atmosphärischen Effekte‘, die wir dem Beinahe-Unsichtbarem, dem Ephemeren und Diaphanen, zuschreiben. So haben die ersten KinobesucherInnen wohl keinen Moment lang an der Existenz der neuen Lichtbilder gezweifelt, die sich da im Strahl des Projektors vor ihnen auffächerten. Aber sie waren womöglich nicht sicher, worauf sich – um es etwas distinguiert zu sagen – deren ‚Seinsvalenz‘ gründete.“¹⁶⁹

¹⁶⁸ Schriften 5. 3. 197f.

¹⁶⁹ Mirjam Schaub: ‚Bilder aus dem Off‘, Weimar, 2005, S. 21f. Zitiert wird Ernst H. Gombrich: ‚Die Entdeckung des Sichtbaren‘, Stuttgart, 1987, S. 75.

Den Begriff der Seinsvalenz, der mitreflektiert, daß die Projektion dem Dargestellten eine neue Dimension hinzufügt, wurde in „Wahrheit und Methode“ geprägt und wird von Hans-Georg Gadamer gegen die Genieästhetik gewendet, da mit der Fotografie die Darstellungs-
hoheit der Malerei in Frage gestellt sei. Er dekonstruiert das Urbild vom Foto her:

„In seinen ontologischen Spekulationen über den Status des Bildes plädiert Gadamer dafür, der in einer bestimmten Darstellung erscheinenden Welt (also jedem Bild) eine eigenes Recht (i. S. v. Daseinsberechtigung) einzuräumen: ‚Ohne die Mimesis des Werkes ist die Welt nicht so da, wie sie in ihm da ist, und ohne die Wiedergabe ist das Werk seinerseits nicht da.‘[...] ‚Der Eigengehalt des Bildes ist ontologisch als Emanation des Urbilds bestimmt.‘“ Daraus folgt, daß „[...] ‚erst durch das Bild das Urbild zum Ur-Bild wird.“¹⁷⁰

Hier könnte sich ein Weg in die hier gesuchte Ontologie des Sichtbaren anzeigen; ob Kracauer diese Argumentation freilich mitgemacht hätte, bleibt fraglich, denn im „Geschichtsbuch“ wird Gadamer wegen seiner „Verschmelzung der immanentistischen Hauptmotive“ kritisiert, da „[...] alle Lösungen dieses Schlages Geschichte ‚verabsolutieren‘ müssen, um das Absolute von ihr wiederzugewinnen.“ Für den späten Siegfried Kracauer weicht Gadamer [...] geschichtliche Kontinuität und heiligt aktuelle Tradition, ohne nach Wahrheitskriterien außerhalb zu suchen.“¹⁷¹

Ein Rückblick vom Film auf das Foto macht den Stand der Diskussion Anfang der 30er Jahre deutlich: Der Text „Photographiertes Berlin“ erscheint am 12. Dezember 1932 in der FZ anlässlich einer Ausstellung im Lichthof des Kunstgewerbemuseums, dem heutigen Martin-Gropius-Bau, neben dem sich die ehemalige Kunstgewerbeschule befand, die wenig später, im März 1933, zur Gestapo-Gefängniszentrale umfunktioniert wurde. Kracauer stellt fest, daß die 1000 Ansichten des Fotografen A. Bennemann, „[...] auf braven weißen Kartons [...] ein wenig starr wirken, so, als seien sie stehen geblieben [...]“ und er führt diesen Eindruck auf die „[...] durch den Film veränderte[n] Art unseres Sehens [...]“ zurück: „Der Film hat uns daran gewöhnt, die Gegenstände nicht mehr von einem festen Standort aus zu betrachten, sondern sie zu umgleiten und unsere Perspektive frei zu wählen. Was er vermag: die Fixierung von Dingen in der Bewegung, ist der Photographie versagt. Daher erscheint sie dort, wo sie noch Selbstständigkeit beansprucht, als eine Form, die historisch zu werden beginnt. Sie löst sich langsam aus der Gegenwart und nimmt schon ein altmodi-

¹⁷⁰ Mirjam Schaub: a. a. O., S. 22. Die Zitate aus Hans-Georg Gadamer: „Wahrheit und Methode“, Tübingen, 1990, S. 142 und S. 145.

¹⁷¹ LL 185.

sches Wesen an. Hierin gleicht sie der *Eisenbahn*, die sich zum Flugzeug wie die Photographie zum Film verhält. Eisenbahn und Photographie: beide sind Zeitgenossen und einander darin verwandt, daß sich ihre Gestalten vollendet haben und längst die Vorstufen neuer Gestalten bilden.¹⁷²

Kracauer sieht bereits die unaufhaltbare Weiterentwicklung der audiovisuellen Medien voraus. Dieser Ausblick, der als rigorose Abgrenzung vom jüngst Vergangenen ein Schlaglicht auf die Aversion vieler Postmodernisten gegen das Faktum der Herkunft des Films aus der Fotografie sowie die beiden Medien gemeinsamen Struktureigentümlichkeiten werfen kann, scheint fast schon von der Vorahnung motiviert zu sein, daß die Reflexion bald durch den Einbruch der Verfolgung unendlich erschwert sein würde, denn diese bedarf der Kraft zur Kontemplation. Zum Zeitpunkt dieses Resümées, das den Ertrag jahrzehntelanger nachdenklicher Zeugenschaft der Entwicklung der fotografischen Medien zusammenfaßt, hat Kracauer sich diese reflektive Souveränität noch bewahren können.

Die gezeigte Ausstellung von tausend historischen Ansichten gebe leider nur dann ein gültiges Bild der Stadt, wenn man diese aus eigener Anschauung schon kenne:

„Die Photographie gibt ja nicht die Bedeutungen mit, die erfahren sein müssen, um ein Objekt zu unserem Objekt zu machen – sie spiegelt nur das aus allen Erfahrungszusammenhängen gerissene Objekt wider. Nicht das Äußere des Objekts, sondern eine unverbindliche Abstraktion von ihm geht ins photographische Bild ein. Statt also einen Gegenstand vorzustellen, ist die Photographie auf den bereits vorgestellten Gegenstand angewiesen, um ihn überhaupt darbieten zu können. Ihr Hauptfeld ist das versunkene Bekannte. In der Ausstellung dient sie auch wirklich als *Führer durch die Erinnerung*. Indem sie uns aber zu einer erstaunlichen Fülle von Wiederbegegnungen verhilft, erteilt sie uns endlich die Verfügungsgewalt über die Sachen und Figuren, mit denen wir unbewußt leben.“¹⁷³

Der Begriff des „versunkenen Bekannten“ hätte ein Schlüsselbegriff des Hauptwerkes werden können, denn er konkretisiert das Potential des Films, gerade die gewöhnlichen und damit unmerklichen Einzelheiten des Alltags erinnerbar und damit sichtbar zu machen.

Besonders verhängnisvoll für die schiefe Rezeption der ‚Theory of Film‘ ist es gewesen, daß Kracauer auf die in den Marseiller Entwürfen noch deutlich ausgesprochene Warnung verzichtet hat, ein fotografisches Erzeugnis einfach real zu setzen und damit der Urteilskraft und der historischen Quellenkritik zu entziehen:

¹⁷² Schriften 5. 3., S. 168f.

¹⁷³ Schriften 5. 3., S. 169f.

„Filmbilder, die einen realen Vorgang zu schildern behaupten, scheinen von *undiskutierbarer Evidenz* und oktroyieren sich als scheinbar nicht zu bezweifelnde Wiedergabe der betreffenden Realität dem Beschauer zwingender auf als alle rhetorischen Aussagen über diesen Sachverhalt. Das Wort läßt Zweifel offen; *das Bild schlägt durch Evidenz* (oder viel mehr: Pseudoevidenz).“¹⁷⁴

Die Begriffe der „physischen Realität“ und der „Kamera-Realität“ im Filmbuch haben die Tendenz, die materielle Vielfalt des Sichtbaren zu verdinglichen, die in den frühen, nahe am Material ausgearbeiteten Entwürfen noch spürbar war. Und auch auf die Zeitlichkeit der Momentaufnahme, bei der im verkürzten Augenblick der Auslösung die Automatik der Belichtung zur Aufzeichnung einer durch Auslöschung des Subjekts geschaffenen bildlichen Exklave aus der Zeit in ihr führt, wird nicht mehr reflektiert.¹⁷⁵

Miriam Hansens meisterhafte Rekonstruktion der Marseiller Vorarbeiten zur TF muß ergänzt werden durch die meist impliziten Gehalte von Filmrezensionen, Buchbesprechungen und Ausstellungsberichten aus der Zeit vor dem Exil.

Im Fotografie-Essay von 1927 wird das technische Bild mit der Metapher des Gedächtnisbildes verglichen und Schritt für Schritt begreifbar gemacht, gleichsam in einer Hermeneutik des Bildverstehens, daß jedes Foto eines Vorwissens, eines Subtextes und einer eingehenden Beschreibung bedarf, um für seinen Betrachter überhaupt prägnant werden zu können. Was im Fotografie-Essay noch implizit blieb, wird im Geschichtsbuch explizit gemacht: Filme sind, ob dokumentarisch oder fiktional, hochkomplexe historische Dokumente.

Und doch ist das „Vabanque-Spiel des Geschichtsprozesses“ mit hohem Risiko und ungewissem Ausgang, das die fotografischen Medien im Fotografie-Essay für Kracauer bedeuten, noch von einer apersonal-messianischen Hoffnung gezeichnet, aus deren Perspektive jedes Foto, auch wenn es mehr verdeckt als zeigt, gleichsam als ‚sub specie aeternitatis‘, vom Fluchtpunkt des jüngsten Gerichts aus gesehen erscheint: „Das Spiel zeigt an, daß die gültige Organisation unbekannt ist, nach der die in das Generalinventar aufgenommenen Reste der Großmutter und der Diva einst anzutreten haben.“¹⁷⁶ Auch in den Marseiller Tagebüchern trifft dieser Befund noch zu, wenn Kracauer unter dem Stichwort „Kermesse Funèbre“ schreibt:

¹⁷⁴ Werke Bd. 3, Anhang, S. 585.

¹⁷⁵ Ebd. S. 561ff; vgl. Miriam Hansen: a. a. O., S. 453, Anm. 24.

¹⁷⁶ OdM 38f.

„Vordeutend: Der Film verwickelt die ganze materielle Welt mit ins Spiel, er versetzt zum ersten mal – über Theater und Malerei hinausgreifend – das Seiende in Umtrieb. Er zielt nicht nach oben, zur Intention, sondern drängt nach unten, zum Bodensatz, um auch diesen mitzunehmen. Der Abhub interessiert ihn, das, was da ist – am Menschen selber und außerhalb des Menschen. Das Gesicht gilt dem Film nichts, wenn nicht der *Totenkopf* dahinter *einbezogen* ist: ‚Danse macabre‘. Zu welchem Ende? Das wird man sehen.“¹⁷⁷

Auf dem endlosen Transit gestrandet in Marseille im November 1940, noch vor Beginn der industrialisierten Massenmorde, deren Grauen wir mit dem Wort Auschwitz oder „Shoah“ zu bezeichnen suchen, betrachtet Kracauer die fotografischen Medien, besonders aber den Film als Ausdruck einer eschatologischen Situation, die die Krise der Moderne mit heraufbeschworen habe.

Im „Geschichtsbuch“ ist Kracauer schließlich in der radikalen Endlichkeit des Vorraums angekommen, den er nun als Schutzraum vor der messianischen Bedrängung des Endes begreift, als deren Vertreter er den Freund Walter Benjamin nach dem Zeugnis Scholems schon 1923 kritisierte.¹⁷⁸ Technische Bilder gelten ihm im „Geschichtsbuch“ als eigenartige historische Quellen, die, wie alle Zeugnisse, der Prüfung durch die Quellenkritik bedürfen.

Doch hat sich durch die Höhe der geschichtsphilosophischen Betrachtung die emotionale Eindringlichkeit der von Kracauer im Geschichtsbuch erwähnten filmischen Dokumente nicht abgeschwächt. So erwähnt er etwa Sergej Michailowitsch Eisensteins berühmten und leider nie realisierten Versuch, den inneren Monolog des Hauptprotagonisten in Theodore Dreisers „An American Tragedy“ mit einer Sprach- und Toncollage bei teils schwarzer, teils von kurzen Impressionen überfluteter Leinwand darzustellen, in der Absicht, die Unabschließbarkeit der Gründe und Ursachen, die zu einer menschlichen Entscheidung führen, deutlich zu machen.¹⁷⁹ Kracauer suchte mit Eisenstein nichts Geringeres als eine umfassende Theorie des Bewußtseins, die dessen imaginative Dimensionen, wie der französische realistische Roman des 19. Jahrhunderts sie literarisch erschlossen hatte, integrieren sollte.¹⁸⁰ Mit dem späten Erich Auerbach hat er diesen Komplex ausführlich diskutiert.¹⁸¹

Hinter der Endlichkeit des projizierten fotografischen Fragments bleibt die offene Unendlichkeit der unausschöpfbaren und darum unfäßlichen Wirklichkeit einer augenblicklichen

¹⁷⁷ Werke, Bd. 3, S. 531.

¹⁷⁸ Siehe dazu am Ende dieser Arbeit das ausführliche Zitat Gerhard Scholems.

¹⁷⁹ LL 37.

¹⁸⁰ Carlo Ginzburg: „Détails, gros plan, micro-analyse“ in: Phillipe Despoix / Detlev Schöttler / Nia Perivolaropoulou, a. a. O., S. 45-64.

¹⁸¹ Siehe Johannes Otto Riedner: „Siegfried Kracauer und Erich Auerbach – Anmerkungen zu einer späten Freundschaft“ in: Martin Treml und Karlheinz Barck: „Erich Auerbach – Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen“, Berlin, 2007, S. 167 – 179.

Konstellation von Subjekten in ihrer lebensweltlichen Einbettung und intentionalen Struktur verborgen. Man könnte sagen, die Unvollkommenheit des Fragments wirke gegenüber der sich jeder vollständigen Darstellung *ex negativo* entziehenden Unendlichkeit der gelebten Wirklichkeit wie ein Bildverbot im bildlichen Artefakt selber. Georges Duby hat darauf hingewiesen, daß noch die phantastischste Fiktion ein integraler Bestandteil der sie umfassenden Realität des unendlichen historischen Kontinuums bleiben muß, von dem jedes Jetzt des gelebten Augenblicks nur einen besonderen Moment bildet.¹⁸²

Im Filmbuch denkt Kracauer technische Bilder als Einblicke in den potentiell unendlichen Raum lebendiger Anwesenheit, die auch Einblicke in das Bewußtsein ihrer Produzenten geben können. Ihn beschäftigt die „[...] mit unendlichem Feingefühl [...]“ umspielte „[...] Grenzlinie zwischen Wirklichem und Unwirklichen [...]“ in René Clairs „Entr’acte“ von 1924: „Denn das imaginäre Universum selber, in das sie [die Protagonisten des Films] hinüberwechseln, spiegelt durchgängig unsere reale Welt wider, indem es sie stilisiert.“¹⁸³

Im „Geschichtsbuch“ werden die fotomedialen Zeugnisse endgültig als eigenartige geschichtliche Quellen betrachtet; damit geht die unsuspendierbare Erlösungshoffnung, ohnmächtig geworden, auf das nackte Antlitz des dargestellten physischen Naturrestes über, dem eine Wirklichkeit durch mediale Exegese und Hermeneutik erst wieder verschafft werden muß.

Diese Entwicklung Kracauers hin zu den Niederungen und Überraschungen des alltäglichen Lebens, zum ‚sermo humilis‘ im Sinne Erich Auerbachs, beginnt schon mit seiner Jugendnovelle „Die Gnade“, in der der Protagonist einen kleinen Tod und eine kleine Erlösung in den Armen einer Prostituierten erfährt. Seit 1925 geschieht in enger Arbeitsgemeinschaft mit Theodor Wiesengrund-Adorno, Ernst Bloch und Walter Benjamin Kracauers Hinwendung zum Profanen, das der sprachlichen Erlösung bedarf. Gleichzeitig wendet er sich in seinen Filmkritiken, im Juni 1927 in seinen bahnbrechenden Essays „Das Ornament der Masse“ und im Oktober in „Die Photographie“ den Problemen medialer Repräsentation und Manipulation von Wirklichkeit zu, in denen auch die Ergebnisse seiner Marx-Studien Ausdruck finden, um die Erkenntnisse medialer Vermittlung innerhalb der Krise der Moderne erweitert.

Wenn Fotos und Filmsequenzen zuerst nur für sich selbst sprechen als autoreferentielle, also allein von ihrer Gegebenheit her verständliche Bilder, so können sie darüber hinaus, wie Georges Didi-Huberman in seinen detaillierten Rekonstruktionen eindrucksvoll ge-

¹⁸² „Je crois que l’imaginaire a autant de réalité que le matériel; sa, il faut qu’ on soit d’ accord là – dessus.“ Georges Duby, Guy Lardreau: „Dialogues“, Paris, 1980, S. 41.

¹⁸³ TF 73.

zeigt hat, weit über diese Selbstbezüglichkeit hinaus zum Sprechen gebracht werden. Auf diese Weise zum Sprechen gebracht, kann ein Bild, wie DUBY festgestellt hat, mehr sagen als hundert Seiten Text.

Was in einer Theorie der fotografischen Medien, die Kracauer ihre Ästhetik nennt, Thema werden muß, ist die Autonomie des menschlichen Blickes, die durch das „technische Sehen“, das weit älter ist als die Fotografie, sowohl eingeschränkt als auch erweitert werden kann.¹⁸⁴ Die fotografischen Medien fragmentieren und isolieren die aufgezeichnete Wirklichkeit, um die Authentizität des äußerlich sichtbaren Anblicks des Vorbilds gleichzeitig perfekt zu bewahren. Fotografische Aufzeichnungen stellen den Anblick einer Wirklichkeit zur Betrachtung bereit, indem sie diesen zum Objekt werden lassen. In dieser Ambivalenz liegt seine erkenntnistheoretische Signifikanz und gleichzeitig der Schock, den die technische Realisierbarkeit des naturgetreuen Abbilds als Doppelgänger der Gattung zufügt. Bilder bedürfen deshalb, noch mehr als die Begriffe, der nominalistischen Kritik, wie sie Kracauer fordert, wenn er zu Beginn des Epiloges „Film in unserer Zeit“ fragt: „[W]elchen Wert hat die Erfahrung, die der Film vermittelt?“¹⁸⁵

Der malerische und literarische Realismus des 19. Jahrhunderts, der eine nominalistische Kritik des Bildes auf seinen Wirklichkeitsgehalt hin und damit auch Detailtreue forderte, wird grundsätzlich in Frage gestellt in der Krise der Signifikation des 20. Jahrhunderts, in dem die technische Welteroberung sich als paradoxe Entfremdungsform des Sinnes von der Sinnlichkeit entlarft hat und die Relation zwischen Signifikat und Signifikanten sich lockert bis zum Abreißen der Beziehung. Der Verlust von Bedeutung führt in einer Inflation wertlos gewordener Begriffe zur Sehnsucht nach einer verstummten Welt in Hugo von Hofmannsthals Chandosbrief, aber auch zur ‚Umwertung aller Werte‘ in den bildlichen Infragestellungen durch Dada und Surrealismus.

Im Offenbachbuch flüchtet sich Kracauer von dem historisch gescheiterten Unternehmen einer Emanzipation des Menschen vom Naturbann und angesichts des Sieges der bürgerlichen Konterrevolution in die rauschhafte Ästhetik der Operette des 19. Jahrhunderts.

Diese kleinen Fluchten hat er im „Geschichtsbuch“ überwunden, wenn er Prousts Suche nach der verlorenen Zeit darin folgt, daß man einen Verlust nur durch dessen Annahme überwinden kann.

An das Nackte, Bloße, Enttäuschte und Ernüchterte, den Abfall der Welt und von der Welt, ihre letzte Armut, an diesen ‚sermo humilis‘ kann sich für Kracauer, darin einig mit dem

¹⁸⁴ Vgl. Ernst Buschor: „Technisches Sehen“, München, 1952. Buschor geht von der Möglichkeit eines Sehens gegen, mit oder trotz Technik aus, um die Veränderung unserer Wahr durch die Technik, etwa durch die Perspektive zu beschreiben, vgl. S. 4 f.

¹⁸⁵ TF 371.

späten Erich Auerbach, das entscheidende Moment der Erkenntnis binden, daß der Zusammenbruch der natürlichen Ansicht und damit der Autonomie des Blicks, die das fotografische Artefakt darstellt, die Chance eines radikalen Neuanfangs, einer Umkehr im Sehen an sich binden kann, dem die Gewalt des Schocks zwar den Weg bahnt, der aber vom Gefühl beschritten werden muß als Überwindung des Erschreckens. In ihm ist die Leinwand durchbrochen und damit transparent geworden.

Im spekulativen Fotografie-Essay vom Oktober 1927, drei Monate nach dem bahnbrechenden „Ornament der Masse“, hatte Kracauer die Differenz zwischen Foto und Gedächtnisbild mit dem von Kant in der „Kritik der reinen Vernunft“ etablierten Begriff des Monogramms als sinngebende Überschrift des im Erinnern thematisch werdenden Gedächtnisbildes zu benennen gesucht; das Gedächtnisbild, mehr Geschichte als Bild, verdichte das Wahrgenommene, das einen wesentlich emotionalen Erinnerungsgehalt mitmeint: „Unter der Photographie eines Menschen ist seine Geschichte wie unter einer Schneedecke vergraben.“¹⁸⁶ Die Fotografie im Film hingegen wird eine „*Funktion der fließenden Zeit*“:

„Das aus der Anschauung unserer gefeierten Diva geschöpfte Gedächtnisbild aber bricht durch die Wand der Ähnlichkeit herein und verleiht ihr so einige Transparenz.“¹⁸⁷ Kracauers Durchführung gipfelt in einer ‚reductio ad absurdum‘: „[...] nicht der Mensch tritt in seiner Photographie heraus, sondern die Summe dessen, was von ihm abzuziehen ist. Sie vernichtet ihn, indem sie ihn abbildet, und fiele er mit ihr zusammen, so wäre er nicht vorhanden.“¹⁸⁸

In der ‚Theorie des Films‘ wird das Wesen des Films analog zur Fotografie als Exponieren der physischen Realität bestimmt; weil dies seine hervorstechendste Eigenschaft sei, müsse der Film genau dies tun, was er am besten könne. Abgebildet werden im strengen Sinne keine Gegenstände. Kracauer reflektiert dies insofern, als er die Gleichbehandlung von Dingwelt und Lebewesen durch das fotografische Medium hervorhebt, wenn er schreibt, „[...] daß die Kamera zwischen Menschen und Dingen, belebter und unbelebter Natur keinen Unterschied kennt.“ So kann „[...] ein Stuhl in Großaufnahme rede[n] wie bei Van Gogh.“¹⁸⁹

Tatsächlich ist die Darstellung der Fotobilder abstraktiv: „The camera records degrees of light, obstructions of light, reflections of light and relations of light and shades. It cannot record a house, a tree or a man.“¹⁹⁰

¹⁸⁶ OdM 26.

¹⁸⁷ OdM 29f.

¹⁸⁸ OdM 32.

¹⁸⁹ Kino, a. a. O., S. 121 und S. 98.

¹⁹⁰ R. H. Wilenski: „The Modern Movement in Art“, London, 1938, S. 78.

Am 12. 7. 1932 berichtet Kracauer in der FZ von einem dem Verfall nahen Stück Karton, auf dem Licht und Schatten moduliert sind: es handelt sich um eines der ersten von Niépce den chthonischen Mächten abgerungenen Lichtbilder, das die grundsätzliche Materialität noch des abstraktesten Zeichens deutlich machen kann:

„Die Photographie ist auf besonders präparierten, in Asphalt getränktem Papier hergestellt worden und wird keine lange Lebensdauer mehr haben. Schon zeigt das Bild Sprünge und Risse, schon droht die Gestalt wieder in die Monotonie des Grundes einzugehen, dem ihr Schöpfer sie abgelistet hat. Es muß für ihn ein Glück ohnegleichen gewesen sein, alle todgeweihten Dinge zu bannen. Noch ist die Erscheinung deutlich zu sehen, mit dem Fensterkreuz und der steinernen Brüstung – ein armseliges Fenster an irgend einem Pariser Haus. Aber gerade die Nichtigkeit dieses Sujets veranschaulicht das von den ersten Lichtbildern gemeinte. Sie waren zweifellos von der Mission erfüllt, das Zeitliche einer Welt zu segnen, die das Zeitliche segnet. Und die Rührung, die sich der heutigen Betrachter beim Anblick des vergilbten Blattes bemächtigt, erklärt sich eben daraus, daß es zum Unterschied von den meisten modernen Fotos das Vergängliche retten, nicht aber bis zum Überdruß verewigen will. Dadurch, daß es ein flüchtiges Phänomen um seines möglichen Sinnes willen wunderbar zum Stehen bringt, ruft es wieder die ursprüngliche Bestimmung der photographischen Technik ins Gedächtnis zurück, deren Nutznießer sich längst damit begnügen, die Verflüchtigung unwesentlicher Phänomene sinnlos aufzuhalten.“¹⁹¹

Die Außenansicht der Materie, Sichtbarkeit, war in Licht verwandelt und durch das Überspringen der willkürlichen Imagination des Betrachters für einen Augenblick materiell gebannt worden. An die Kognition des gestalthaften Gehalts des Bildes kann sich eine Emotion und ein Wissen binden, so daß das Dargestellte zum Zeichen oder sogar zum für Erfahrung offenen Symbol einer Existenz werden kann. Dem Foto kommt die Materialität des Zeichens als Basis des ihm möglichen Ausdrucks zu.

Der Film wirkt durch Bewegung und Projektion noch stärker präsentisch als die Fotografie. Dies hatte Kracauer schon im Fotografie-Essay betont, wenn er Film als Funktion der Zeit begreift. Das Eigentümliche des Mediums Film ist die Zeitlichkeit und damit Bewegtheit seiner Bildsequenzen, die es erlaubt, Raum und Zeit zu dekonstruieren und anschließend neu zu montieren. Diese Eigenschaft, durch die unmittelbare Intensität der projizierten Bewegungsbilder verstärkt, machte ihn seit den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts zu

¹⁹¹ Werke 6. 3., S. 77.

dem aktuellsten und damit zum Leitmedium der Moderne, bis das Kino durch die bewegten Bilder in Fernsehen und Computer abgelöst wurde.¹⁹²

Aber über diesen wunderbaren Möglichkeiten des fotografischen Films darf eine grundlegende Reflexion nie vergessen werden: Kategorisch stellte Kracauer im Oktober 1928 in seinem FZ-Artikel „Tonbildfilm“ einen Satz auf, den wir in der Theorie des Filmes leider nicht mehr lesen können:

„Nicht eines der zur Erlebniszeit gehörenden Ereignisse läßt sich verfilmen, und kein Film vermöchte ein solches Ereignis in die Ordnung der Erlebniszeit einzureihen.“¹⁹³

Nur ein einziges Mal bricht Kracauer mit diesem Grundsatz; rückblickend schreibt er 1942 über die rettende Ankunft des Ehepaares in Manhattan:

„Es gibt sicher nur einen kurzen Augenblick, in dem der europäische Beobachter die Gültigkeit seiner Vorstellung vom Leben in Amerika prüfen kann: Den Moment seiner Ankunft in diesem Land. [...] Für den leidenschaftlichen Kinobesucher war es wie ein Traum: er fühlte sich plötzlich in die Leinwand hinein versetzt, so daß ihr Bild sich in dreidimensionale Wirklichkeit verwandelte.“¹⁹⁴

Das Grundgesetz der Sekundarität des Mediums gegenüber der gelebten Wirklichkeit läßt sich subjektiv aushöhlen, denn natürlich will der Propagandist des Films genau den Effekt der imaginativen Wirklichsetzung von Fiktivem im Betrachter erreichen, so daß die Grenze zwischen medialer Beschwörung und Erlebtem, zwischen Fiktion und Realität wie im Traum verschwimmen muß. Was Realität und was Fiktion sei, ist nur durch kritische Vorstellungskraft unterscheidbar. Diese Vorstellungskraft heißt in der Philosophie seit Kant produktive Einbildungskraft und wird zur Bedingung der Möglichkeit von Realitätswahrnehmung überhaupt und damit auch zur Bedingung der Möglichkeit von Fiktion. Kracauer bleibt, was die Erkenntnistheorie des Bewußtseins betrifft, wie sich schon im Begriff des Monogramms zeigte, ein Anhänger der Kantischen Erkenntniskritik:

„Dieser Schematismus unseres Verstandes [der reinen Verstandesbegriffe] in Ansehung der Erscheinungen und ihrer bloßen Form, ist eine verborgene Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele, deren wahre Handgriffe wir der Natur schwerlich jemals abraten und sie unverdeckt vor Augen legen werden.“¹⁹⁵

¹⁹² Vgl. Werner Faulstich (Hrsg.): „Die Kultur der 20er Jahre“, München, 2008, S. 199.

¹⁹³ Schriften, Bd. 2, S. 411; Werke 6. 2., S. 124.

¹⁹⁴ „Why France Liked Our Films“ in: „New Movies. The National Board of Review Magazin“, Jg. 12, No. 5, Mai 1942, zitiert nach Karsten Witte: a. a. O., S. 146.

¹⁹⁵ Immanuel Kant: „Kritik der reinen Vernunft“, B 180.

Die produktive Einbildungskraft, im Mittelalter ‚intellectus agens‘ genannt, ist aber nicht einfach willkürlich, sondern sie folgt gewissen Regeln, einer Ordnung auch auf der Seite des gemeinten Gegenstandes:

„Würde der Zinnober bald rot, bald schwarz, bald leicht, bald schwer sein, ein Mensch bald in diese, bald in jene tierische Gestalt verändert werden, am längsten Tag bald das Land mit Früchten, bald mit Eis und Schnee bedeckt sein, so könnte meine empirische Einbildungskraft nicht einmal Gelegenheit bekommen, bei der Vorstellung der roten Farbe den schweren Zinnober in die Gedanken zu bekommen, oder würde ein gewisses Wort bald diesem, bald jenem Ding beigelegt, oder auch das selbe Ding bald so bald anders benannt, ohne daß hierin eine gewisse Regel, der die Erscheinungen schon von selbst unterworfen sind, herrschte, so könnte keine empirische Synthesis der Reproduktion statt finden.“¹⁹⁶

In seiner Kritik des Filmbuchs hat Enno Patalas, ganz im Sinne Adornos, erstmals den schwerwiegendsten Einwand gegen Kracauers Realismuspostulat formuliert: Film sei zur Lüge besonders gut geeignet, „[...] weil er wie kein anderes Medium befähigt ist, Schein für Realität auszugeben.“¹⁹⁷

Um dieser Blendung durch den medialen Schein zu entgehen, muß das Gesehene auf seine Geltung und damit Realität hin geprüft werden. Die erfahrungsoffene Ontologie des Sichtbarwerdens, zu der Kracauers Spätwerk einen Beitrag geben kann, beschreibt den kritischen Prozeß des sich selbst Sichtbarmachens hin zur Sichtbarwerdung, die das gelingende Verstehen von Welt zum Ziel hat.

Der leider früh verstorbene Hinrich Fink-Eitel hat in seinem Seminar zur Ästhetik des Films 1986/87 unter der Grundfrage „Stellt der Film auf seine spezifisch künstlerische Weise (= das Filmische) Grundzüge unseres Welt- und Selbstverhältnisses dar?“ eine philosophiehistorische Trias vorgeschlagen:

„Platons Höhle ist das erste Kino der Weltgeschichte[...]“: „Die Sinnenwelt ist vergänglich-er SCHEIN, die empirischen Gegenstände sind ins Dunkle projizierte Lichtphänomene (bewegte Bilder als Schatten).“ „SCHEIN als ontologischer Grundbegriff des Films; er ist ‚Nichtsein, das ein Dasein hat‘ (Hegel).“¹⁹⁸

¹⁹⁶ Ebd. A 100f.

¹⁹⁷ Enno Patalas: „Der Philosoph vor der Leinwand – Siegfried Kracauers ‚Theorie des Films‘“ in: FAZ vom 10. 4. 1965.

¹⁹⁸ Hinrich Fink-Eitel: „11 zusammenfassende Thesen zur Ästhetik des Films“ unveröffentlichtes Vorbereitungspapier zum Seminar an der Freien Universität Berlin WS 1986/87 S. 1.

In der nach-platonischen Philosophie kann sich der Schein emanzipieren, die Welt wird zur Vorstellung. Das Paradigma der Ähnlichkeit wird hin zum Konzeptualismus der Begriffe überwunden:

„Bei KANT ist die empirische Realität Erscheinung (nicht ‚Ding an sich‘, sondern ‚für uns‘: Vorstellung). Der WESENS-Zusammenhang von Selbstbewußtsein, Kategorien, Raum und Zeit ist der ERSCHEINUNG immanenter Erscheinungsgrund. Unsere (selbstbewußte, kategoriale und raumzeitliche strukturierte Bezugnahme auf Gegenstände konstituiert deren Gegenständlichkeit. Unsere Erkenntnisapparatur ist VIDEO: eine Kamera, die gleichzeitig aufnimmt (gemäß den subjektiv-passiven Anschauungsformen Raum und Zeit) und projiziert (gemäß der Aktivität unserer kategorialen Grundfunktionen). Empirische Realität ist projizierte Aufnahme: KINO.“¹⁹⁹

Kracauer schreibt an Adorno zu dessen Aufsatz „Lehrer und Philosophie“ zu diesem komplexen erkenntnistheoretischen Problemzusammenhang am 23. Dezember 1963:

„[...] mir ist es immer besonders gut zumut, wenn ich Dinge lese, wo die Idee nicht so weit über die Sache hinauschießt und diese eigensinnig ihren Kopf erheben darf. Es ist, Du weißt es, ein gutes Stück Sancho Pansa in mir, und Kant mit seinem Zögern und seiner Scheu vor dem ontologischen Restbestand ist mir nun einmal näher als Hegel.“²⁰⁰

Exemplarisch für die Verzerrungen und Irritationen der gegenwärtigen Kracauer-Rezeption im gegenwärtigen Kontext zeichentheoretischer Analyse soll hier der Text von Lorenz Engell „Teil und Spur der Bewegung“²⁰¹ analysiert werden, in dem Kracauer als Verfechter einer grundsätzlich verfehlten Unterscheidung kritisiert wird: Die Vertreter der Medienwissenschaft, die ausgehen von der strukturalistischen Semiotik und der Linguistik und damit einem abstraktiv-idealen und gleichzeitig pragmatisch verfahrenen Zeichenparadigma nach dem Vorbild der analytischen Philosophie, führen ein starkes Argument an gegen Kracauers Grundsatz des Vorrangs oder zumindest der Gleichwertigkeit von realistischer und fiktionaler Tendenz: Film, dessen Bewegungssimulation stets eine Täuschung²⁰² voraussetzt, sei zuerst einmal reiner Schein und damit Fiktion, was Kracauers grundsätzlicher Behauptung der Affinität des Mediums zur physischen Realität unserer Außenwelt widerspreche:

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ AKB 633.

²⁰¹ In: Daniel Sponzel (Hrsg.): „Der schöne Schein des Wirklichen“, Konstanz, 2007, S. 15-40.

²⁰² Diese Täuschung hat einige Tiefe: eine Mischung von Nichts und Etwas, vergleichbar mit Hegels „Nichtsein, das ein Dasein hat“, technisch: das Verschwinden des Einzelbildwechsels im Dunkel der Blende, dessen Signum das Flimmern des Filmbildes ist. Eine Pistole, die Bilder statt Kugeln „schießt“, das Malteserkreuz das technisch Schwierigste und ökonomisch Umstrittendste am Film, das eine Drehung rhythmisch zerhacken muß, um die bewegten Einzelfotos für eine 16tel oder 24tel Sekunde scharf zu halten.

„Der Film vermag wie kaum ein anderes Medium das Fingierte als Dokument auszugeben und in jedem Dokument das Moment des Fiktiven freizulegen. Jedenfalls sind Dokumentation und Fiktion kaum auf jeweils spezifische mediale Qualitäten des Films reduzierbar. Film ist nicht per se geeigneter für das eine oder andere.“ In der ersten Fußnote erwähnt Engell nun Kracaers ‚Theorie des Films‘ mit dem Zusatz: „Er ist explizit anderer Ansicht; Vgl. S. 36ff; S. 65ff; S. 71-94.“²⁰³

Wegen der grundsätzlich neutralen Natur des Films werde auch die alte filmtheoretische Dichotomie zwischen dem Realismus Lumières und der Fiktionalität von Melies hinfällig, die Kracauer im Filmbuch bemüht. Ebenso bestreitet Engell Kracaers andere Grundthese, daß der Film als Erweiterung des Fotos aufzufassen sei, weil das Eigentümliche des Films sich erst „jenseits des Fotografischen“ entfalte.²⁰⁴

Die Untersuchung kommt zu dem Ergebnis, daß nicht die Intention und damit der Objektbezug der Produzenten, sondern letztlich nur der Interpretationsbezug des Betrachters zwischen Dokumentar- und Spielfilmen zu differenzieren erlaube: „Produzent ist der Zuschauer.“ (Thomas Meder)

So landet Engell, in der Meinung, ihn zu widerlegen, bei Kracaers impliziten Ansatz im „Geschichtsbuch“, wo dieser im Vergleich mit der Geschichtsschreibung zu dem Ergebnis kommt, Filme, ob dokumentarisch oder fiktional, seien zuerst als geschichtliche Dokumente ihrer Entstehungszeit aufzufassen. Dies zeige sich insbesondere dort, wo die Aufnahmen flüchtige und zufällige, auf die geschichtliche Kontingenz hinweisende Phänomene exponiere.²⁰⁵

Engell untersucht verdienstvoll das Verhältnis von Ikonizität und Indexalität des Fotos und des Bewegungsbildes: Ikonizität des fotografischen Bildes bedeutet die minutiöse Präzision der Abbildung, die als Beweis der Existenz des flüchtigen Augenblicks der Belichtung genommen werden kann, Indexalität die präzise und lückenlose Darstellung der einzelnen Gestalt- und damit Sinngehalte der auf einem Bild gleichzeitig kognizierbaren und damit unterscheidbaren Einzeldinge. In einem aufschlußreichen Gedankenexperiment wird das dynamische Verhältnis von Indexalität und Ikonizität von Foto- und Filmbildern in Hinsicht auf die verschiedenen Ebenen ihrer Decodierung verfolgt. Die wirklichkeitsgetreue Bildhaftigkeit des analogen Abbilds (Ikonizität) ist Voraussetzung für die Kognition seiner Inhalte und die Voraussetzung von deren Auflistung in einem Inventarverzeichnis

²⁰³ Engell: a. a. O., S. 15.

²⁰⁴ Engell: a. a. O., S. 31.

²⁰⁵ Vgl. LL 63, sowie Janet Harbort: „Contingency’s Work: Kracaers ‚Theory of Film and the Trope of the Accidental“ in: *New Formations* „Kracauer“, No. 61, Summer 2007, S. 90-103.

(Indexalität). Die Identifizierung des konkreten Bildinhalts bedarf des Betrachters, während die Ähnlichkeit mit dem Vorbild dem Abbild an sich zukommt. Wie bei der Indexalität hängt die Unterscheidung von Spielfilm und Dokumentation zuerst und mehr von der durch das Vorwissen gesteuerten Intention des Betrachters ab als von der vorgefaßten Intention ihres Produzenten. Ein weiterer Unterschied ist entscheidend:

Film ist durch die Vielfalt der Bilder seiner Sequenzen, wie Engell den phänomenalen Bestand benennt, stärker innerreferentiell ausdifferenziert, als dies Fotografien sein können. Er kann aufgrund seiner höheren „Binnenkomplexität“ eine weit größere „Außenkomplexität“ wiedergeben als das Foto, wie Engell mit Umberto Eco feststellt.

Spätestens hier hätte Engell bemerken können, daß sein ‚Kracauer-Bashing‘ ins Leere zielt, denn genau die umfassende Darstellungspotenz führte Kracauer zu seiner Generalthese, das Filmmedium könne wie kein anderes der erhöhten Komplexität der Moderne gerecht werden.

Bereits am 17. November 1929 erschien in der FZ unter dem Titel „Photographische Bataillone“ Kracauers Rezension zweier eben erschienenen Bildbände mit je hundert Fotos von Berlin und Paris:

„Die Notwendigkeit, offizielle Architektur in offiziellen Perspektiven darzubieten, durchkreuzt stets wieder das Verlangen nach echt photographischer Bewältigung der Objekte. Der Reichstag und der Louvre sind Ansichtspostkarten, Opernhäuser und Prunkstraßen hier und dort ausgelaugte Vedouten. Über dem Bestreben, das optische Pflichtpensum zu erledigen, kommen die Einzelheiten und Heimlichkeiten zu kurz. Es gibt einen Film von Paris, der ungleich tiefer in das Straßenlabyrinth lockt als dieses Bildhundert; freilich verzichtet er darauf, Fremde zu führen. Nicht immer treffen auch die gewählten Ausschnitte den eigentlichen Gehalt. Die gewaltige Schienenlandschaft im Umkreis des Gleisdreiecks schrumpft zum gewöhnlichen Bahnhofsdistrikt zusammen, der Avenue des Champs Elysée ermangelt Breite und Glanz. Solche Niete sind häufiger zu verzeichnen. Sie rühren von der Zufälligkeit der Standorte her, von den schlecht ausgesuchten Tagesstunden, oder von dem Bemühen, einen Gegenstand zu erfassen, der allenfalls im Nacheinander des Films zu bildmäßiger Wirkung gelangte. Die Möglichkeit, ihn in der Bewegung zu stellen, erzeugt oft den Wahn, man könne ihn auch ohne weiteres in der Ruhestellung arretieren.“²⁰⁶

Vom Erkenntnisziel her, der größeren Komplexität von Film, könnte also Einigkeit bestehen. Engell braucht den großen, medienmythisch gewordenen Namen, um seine Reflexionen zu profilieren.

²⁰⁶ TL 1469.

Der fotografische Prozeß etabliert für Kracauer, ob als Foto oder Film, eine zwingende und damit ontologische Relation zwischen vergangenem Sichtbarem und seinem gegenwärtigen Betrachter. Trotz der Brückenfunktion über die Vergänglichkeit stellt die Beständigkeit des eingefangenen Augenblicks jedoch stets ein zweitrangiges Phänomen dar gegenüber der leiblichen und aktuellen Gegenwart des Betrachters bei der Wirklichkeit, deren Faszination freilich eine Distanzierung schwierig macht. Auf dieses Faktum antwortet Kracauers Forderung nach Wirklichkeitsnähe an jede mediale Darstellung. Wenn die mediale Differenz, die jedes Bild erst zum Bild macht, die grundsätzliche Fiktionalität des Projektionsbildes bedeutet, so ist das eine Binsenweisheit: Kracauer geht es um das, was das Medium am besten kann, Engell um das, was es am besten könnte.

Nur vom archimedischen Standpunkt des Filmsemiologen aus erscheinen Wirklichkeit und filmische Fiktion als gleichwertig. Auch Kracauer anerkennt die Fiktion als berechtigten und integralen, ja besonders signifikanten Bestandteil der aktuell existierenden umfassenden Wirklichkeit. Fotografien oder Filmsequenzen, dieses Vorwissen muß der Betrachter mitbringen, geben den getreuen optischen Abzug und damit die Simulation eines Blicks in den Sichtbarkeitsraum einer vergangenen Gegenwart wieder. Aber das Foto gibt nur einen Moment, den der Belichtung wieder, während das Bewegungsbild eine bestimmte Zeitspanne und damit ganze Bewegungsabläufe, Erscheinen und Verschwinden umfassend darstellen kann. Kracauer beruft sich direkt auf Henri Bergsons ‚durée immedie‘, während Engell den Umweg über Gilles Deleuzes Begriff der Qualität des Bewegungsbildes nimmt. Dabei übersieht er, daß beim Betrachten eines Schnappschusses eines transitorischen Bewegungszustandes das Vorher und Nachher mitimaginiert wird. Schon dem Foto sind also Bewegungsabläufe von seiner referentiellen Basis her nicht fremd. Film ist das Produkt einer Simulation des natürlichen Hinblickens, die schon mit der Fotografie anhebt. Tatsächlich kann man Kracauer vorwerfen, daß er durch sein Realismuspostulat den fiktiven Charakter der filmischen Wirklichkeitssimulation abwehrt.

Grundsätzlich wird jedoch, wie schon betont, in den fotografischen Medien nur Licht und Schatten wiedergegeben. Wir glauben, eine Konfiguration von Gegenständen, von Körpern in Bewegung zu sehen. Weil Engell, zumindest in seinem hier besprochenen Beitrag, die autonome Funktion des Lichtes beim Akt des Aufnehmens vergißt, bleibt seine Erkenntnis dunkel.²⁰⁷ Aber er sieht, daß das analoge Abbild als Beweis einer vergangenen Gegenwart und ihrer Sichtbarkeit gelten kann, und darüber hinaus einen, wenn auch nur fragmentarischen Blick auf die Endlichkeit der Welt zuläßt. Seine zeichenanalytische Lesart des Me-

²⁰⁷ Vgl. Gründlich hingegen wird das Licht in einer anderen Veröffentlichung untersucht; Lorenz Engell ist Herausgeber mit Joseph Vogel und Bernhard Siegert: „Licht und Leitung“, Weimar, 2002.

dialen glänzt mit Finesse, während Kracauer vom Medium Aufschlüsse über die wirkliche Welt erwartet, und die Erstaunlichkeiten, die Engell herausstellt, sind zum guten Teil das Ergebnis seiner vorausgesetzten Konstruktion eines abstrakten Zeichenraumes, der den idealisierten mathematischen Raum, wie er jedem Positivismus letztlich zugrundeliegt, nicht den inhomogenen Raum historischer Zeit zum Vorbild hat.

Kracauer hingegen geht es nicht erst im Nachlaßwerk, aber dort ganz ausdrücklich, um die geschichtsphilosophische und kulturgeschichtliche Relevanz fotografischer Dokumente, die fiktionaler Natur sein können, aber nicht sein müssen. Fiktionen lassen sogar, wie im Caligari-Buch unternommen, besonders weitreichende, wenn auch anfechtbare Rückschlüsse auf die Mentalität der geschichtlichen Agenten und ihre intentionalen Sinngeflechten zu. Auch der in der Moderne stets drohende Verlust von Sinn geht noch von dessen intentionalen Möglichkeit und der Forderung nach Sinnerfüllung aus, nicht von dem verkappten und ahistorischen Superidealismus einer abstraktiven Zeichenwelt, die ihren Vermittlungscharakter abblendet und nur die grundsätzliche Vergleichbarkeit von Bedeutungen betont. Kracauer geht es nicht nur um eine Theorie des Mediums, sondern ebenso um eine Theorie des kritischen Subjekts innerhalb seiner geschichtlichen Welt. Eine kritische Hermeneutik des Medialen kann, etwa durch die genaue Rekonstruktion der Entstehungsbedingungen des fotografischen Artefakts, dessen Echtheitsanalyse, aber auch im Begriff einer durch das Medium selbst bedingten medialen Mystifikation, wie sie im „Ornament der Masse“ angenommen wird, die Universalität des Täuschungsmoments und durch nominalistische Kritik zu berücksichtigen suchen.

Was kann uns Engells Kritik über die Stellung von Kracauers Filmtheorie im Rahmen der heutigen Medienwissenschaften sagen?

Auch Kracauer ist der zeichentheoretische Ansatz nicht fremd. Der Begriff der Signifikanz im Nachlaßwerk setzt den der Signifikation, des Signifikanten (des Bedeutenden) , des Signifikats (des Bedeuteten) und den des Zeichens (des Signums) voraus. Schon im „Ornament der Masse“ hat Kracauer zeichentheoretische Erwägungen einfließen lassen, die „unscheinbaren Oberflächenäußerungen“ haben Zeichencharakter, und das „Ornament der Masse“ entzieht sich ebenso der „Bewußtseinsimmanenz“ seiner „Bildner“ wie der Prozeß der Signifikation, den erst Linguistik und Strukturalismus zum Bewußtsein gebracht haben. Wenn der Kapitalismus zu wenig rationalisiert, muß dieses gemeinte Mehr der Ratio der kritische und damit reflektierte Umgang mit Prozessen besonders der medialen Signifikation sein.²⁰⁸

²⁰⁸ OdM 57.

Im Fotografie-Essay findet sich der Begriff „Zeichenwert“ im Zusammenhang mit dem Abnehmen der Signifikanz historischer Fotos mit dem Älterwerden des Artefakts. Fotos werden doppeldeutig als „Abfall“ der Zeit bezeichnet. Kracauer nennt das Foto ein optisches Inventarverzeichnis.²⁰⁹ Viele der begriffsaufwendig konstruierten Argumentenkettens Engells gibt Kracauer schon 1927 in phänomennaher Beschreibungen dessen, was das Medium zu leisten im Stande ist, in natürlicher Sprache.

Es ist schade, daß Engells aufschlußreiche Ausführungen ihren Ausgang von der Widerlegung der ‚Theorie des Films‘ nehmen statt vom Fotografie-Essay. Hier zeigt sich jedoch einmal mehr, wie Kracauers voraussetzungsreiches Hauptwerk, durchaus eine Phänomenologie des Films, fälschlich als Enzyklopädie oder normative Systematik gelesen werden konnte in der Meinung, das Ganze seines Denkens vor sich zu haben.²¹⁰

Was Kracauer mit Zeichensprache und Signifikanz meint, zeigt der ganze Wortlaut des Zitats, in dem der Begriff „Syntax der sichtbaren Weltbestandteile“ vorkommt; im Februar 1931 schreibt er in der wichtigen Kritik des Films „Der Mörder Dimitrij Karamasoff“ von Fedor Ozep:

„Mag Ozep die Zeichensprache der Landschaft zu sehr belasten und die herrliche Zigeunerorgie über Gebühr dehnen – nicht jede Breite ist epische Breite – er verfügt doch meisterlich über die Syntax der sichtbaren Weltbestandteile. Statt kunstgewerbliche Arrangements gibt er beredete Konstellationen; statt nichtiger Ausschnitte vielsagende optische Daten (ich denke etwa an den Blick auf die Tafel des alten Karamasoff). Und auch die Einmontierung des Tons ist von ihm in Gemeinschaft mit Rathaus treffsicher angpackt worden. In dieser Hinsicht stehen wir allerdings erst am Beginn.“

Die Formulierung und damit Wortsequenz „Syntax der sichtbaren Weltbestandteile“ weist auf den Umstand hin, den Oliver Fale die „Ubiquität der Zeichen“ genannt hat: Alles kann zum Zeichen werden.²¹¹ Wir lesen zwar die Welt durch Zeichen hindurch, aber die existierende Wirklichkeit geht nicht in ihnen auf.

Deshalb besteht Kracauer in seiner Kritik an der „entfesselte[n] Dialektik“ seines Jugendfreundes Adorno auf der Notwendigkeit des Benennens, der Signifikation unter der Bedingung ontologischer Fixierungen.²¹² Damit dieses Benennen in all seiner Unvollkommenheit möglich wird, bedarf es gewisser „ontologischer Fixierungen“, die nach Kracauer gerade

²⁰⁹ OdM 31ff.

²¹⁰ Vgl. Thomas Elsaesser, Malte Hagener „Filmtheorie zur Einführung“, Hamburg, 2007, S. 161f.

²¹¹ Oliver Fale, Lorenz Engell: „Der Film bei Deleuze“, Weimar, 1997, S. 126.

²¹² LL 187.

im Bereich der Sichtbarkeit von Welt gesucht und gefunden werden können, der grundlegend ist für die sinnliche Wahrnehmung

War Film für Kracauer der Fluchtpunkt, das Scheitern der sozialistischen und demokratischen Emanzipationsbewegungen zu verwinden? Ist er selber der Täuschung verfallen, so daß das Medium zum Refugium gegenüber einer übermächtigen Wirklichkeit wurde? Las er aus Enttäuschung post festum in die deutsche Zwischenkriegsfilmgeschichte den konterrevolutionären Subtext hinein, der die Hoffnung in das Leitmedium der Moderne und seine von Benjamin am Ende des Reproduktionseassays beschworene Revolutionstüchtigkeit beschädigen mußte? Ist vielleicht der entscheidende und mutigste Schritt in der ‚Theorie des Films‘, daß Kracauer trotz allem an der erlösenden Kraft des Films festhielt?

Aus dem Blickwinkel der radikalen Ernüchterung des „Geschichtsbuches“ erscheint jedenfalls sein selten genau gelesenes Hauptwerk zum Film nachträglich als eine ertragreiche Flucht.²¹³

Meine Hypothese zum ‚missing link‘, dem fehlenden Verbindungsglied in Kracauers Denken ist, daß er durch das Exil die früh schon gewonnene signifikationstheoretische Dimension und damit die reflexive Hoheit seines Denkens verloren hatte. Im Epilog des Filmbuches und schließlich im Nachlaßwerk suchte er nicht nur Anschluß an das Reflexionsniveau der Zwischenkriegszeit, sondern strebte als Überlebender der deutschen Katastrophe im Namen einer selbsgewählten Genealogie von Erasmus über Burkhardt zu Huizinga eine Rückkehr in die europäische Geistesgeschichte an, die er wider Willen verließ, der er aber gleichwohl weiter angehörte. Das Ornament der Masse wurde in seiner blinden Konsequenz zum Massengrab; der Schrecken dieser entsetzlichsten Abstraktion muß dem menschlichen Denken jede falsche Abstraktion verschlagen.

Im Einzelnen ist in seinen Texten und schriftlichen Äußerungen nachweisbar, daß Kracauer diesen Schrecken in allen seinen Dimensionen nicht verdrängt, sondern bis an die Grenzen des Sagbaren durchlitten und überwunden hat. Mit dem späten Freund Peter Szondi war er sich einig, daß Sprechen nach Auschwitz sprechen durch Auschwitz, sprechen trotz Auschwitz sein müsse. Im Unterschied zu Walter Benjamin hat Siegfried Kracauer sich selber überleben müssen, um sein Filmbuch, das nicht nur eine Enzyklopädie gelungener Filmwerke, sondern eine Theorie des Filmes wurde, zu vollenden, wie es Benjamin vorausgesagt hatte. Daß das „Geschichtsbuch“ als Schlußstein des Lebenswerkes unvollendet

²¹³ Vgl. Johannes Riedner: „Der Entäuschte. Kracauers Flucht in den Film“ in: Filmexil 19/2004, S. 5-15.

blieb, weist auf die ungebrochene Aktualität seines Ziels einer für die ganze Vielfalt der Phänomene offenen Ontologie des Wirklichen hin, der „Wirklichkeit als Aufgabe“ (Jonas Cohn), durchaus in weltbürgerlicher Absicht: der von ihm gemeinten Sichtbarwerdung von Welt.

Kapitel 5

Zu Kracauers Kategorie der Sichtbarkeit

In der „Theorie des Films“ kommt das Wort „Sichtbarkeit“ nicht vor, das zugehörige Adjektiv begegnet uns im Vorwort, wo Kracauer von der „sichtbaren Welt um uns her“ spricht. Unter Sichtbarkeit verstehen wir eine Grundform der Wahrnehmung von Welt. Es dürfte sich für den Autor der Filmtheorie von selbst verstanden haben, daß es, wenn darin von Welt die Rede ist, um deren Sichtbarkeit gehen muß. Der Film soll, sagt Kracauer, die „physische Realität“ „wiedergeben und enthüllen“, um „sich selber treu“ zu bleiben. (Man beachte die Transzendierung des Wiedergebens in der Funktion des Enthüllens.) Das Enthüllen geschieht unter der Bedingung eines gewissen Tempos - „sozusagen wie im Flug“.

214

Der Film stellt die uralte Frage der Philosophie nach dem Verhältnis von Sinnlichkeit und Geist neu. Deshalb begann er bei der Sinnlichkeit als Sensation. Die gemeinte physische Realität hat die Eigenschaft der Sichtbarkeit, die der Film durch die Kamera und ihre Bewegungen, die im Projekt als schwebend erfahren wird, erfassen und seinem Betrachter enthüllen kann. Das a priori des Films hat am deutlichsten der bedeutende Kunsthistoriker Erwin Panofsky ausgedrückt, der neben Meyer Shapiro übrigens der größte Förderer Kracauers im amerikanischen Exil gewesen ist: „Die spezifischen Möglichkeiten des Films lassen sich definieren als *Dynamisierung des Raumes* und entsprechend als *Verräumlichung von Zeit*.“²¹⁵

Helmut Lethen hat das Interpretament der Sichtbarkeit für Kracauers Denken entdeckt, die er mit Recht als dessen Liebeslehre bezeichnet.²¹⁶ Denn alle Sichtbarkeit ist im Film für Siegfried Kracauer von Leidenschaft erfaßt, gemäß dem Wort von Rainer Werner Fassbinder: „Ich habe die Gefühle erst im Film kennen gelernt.“ Seine Filmästhetik begreift sich als materiale, das heißt von dem jeweiligen phänomenalen Bestand ihren Ausgang nehmende Untersuchung in der Tradition von Lessings „Laokoon“:

Der Darstellung soll die ihr innewohnende zeitliche Struktur, auch durch geschickte Montage der Sequenzen abgeraten werden, damit die emotionale Aufladung, die zum Mitleiden auffordert, der Erkenntnis zugänglich gemacht werden kann. Die bestechende Abbildungspräzision der fotografischen Einzelbilder des Films, in der Medienfachsprache die „Ikoni-zität“, ist, wie beschrieben, die Voraussetzung für seine Fähigkeit, dem Betrachter zum In-

²¹⁴ Vgl. TF 11.

²¹⁵ Erwin Panofsky: „Stil und Stoff im Film“ Filmkritik Nr. 61, 1967, S. 345.

²¹⁶ Helmut Lethen: „Sichtbarkeit. Kracauers Liebeslehre.“ in: Michael Kessler, Thomas Y. Levin: „Neue Interpretationen“, Tübingen, 1990. Im Begriff der Liebeslehre klingt Origenes an.

dex, also zum Inhaltsverzeichnis von Welt zu werden. Film ist immer technisch realisierte Form von Sichtbarkeit, wie sie das bewegte Projektionsbild für uns produziert. Die spezifische Bildform des Films wird zur Ausdrucksform und damit zum Anstoß für Emotionen.

Der wegen seinem normativen Realismusgebot häufig geäußerte Vorwurf des Medienessentialismus an Kracauers Hauptwerk ist kurzsichtig, denn Kracauers Reflexionen zum Medium sind, wenn man das Lebenswerk insgesamt überblickt, eher induktiv als deduktiv aufgebaut. Der Hang zum Systematisieren, der dem Filmbuch, etwa bei der Dichotomie von realistischer und formgebender Tendenz, vorgeworfen wurde, ist eine nachträgliche Zutat, den die Marseiller Notizbücher noch nicht aufweisen. In der Besprechung von Ernst Iros 1938 erschienenen „System der Filmästhetik“ bezichtigte er den Autor seinerseits der „Systematisierungssucht“, die aus seinem idealistischen und damit vorwiegend deduktiven Vorgehen herrühre, um dem Werk andererseits wegen seiner präzisen Kenntnis der Filmpraxis empirische Gültigkeit zuzubilligen.²¹⁷ Bei der Systematisierung im Filmbuch wird Kracauer wohl von der Angst des Spezialisten getrieben, etwas Wichtiges vergessen zu haben. Bei Leo Löwenthal, seinem engsten Vertrauten, beklagt er sich am 28. Oktober 1963, freilich hinsichtlich seines Projektes ‚On History‘, über den langsamen Fortschritt: „Das Schlimme ist, daß ich immer für die Ewigkeit, und sei sie noch so klein, schreiben möchte.“²¹⁸

Die phänomenale Basis, auf der die Reflexionen der „Theory of Film“ aufbauen, ist durch die Zersplitterung der Filmschriften, die jetzt erst in ihrer Gesamtheit vorliegen, weitgehend unsichtbar geworden, da das Werk nur das Endresultat, gleichsam die Spitze des Eisbergs der im Laufe seiner Tätigkeit als Filmkritiker gesammelten Erfahrungen darstellt. Kracauer geht es um eine empirische, dem Material „abgeratene“ und damit auf die Vielfalt und Komplexität der Phänomene hin offene Darstellung des Mediums, von dessen wesentlicher Aufgabe er allerdings eine genaue Vorstellung hat:

Dem Bann des Bildverbots, der sich auf alle Bilder erstreckt, versucht er dadurch zu entgehen, daß er dem Medium die Pflicht zur Wirklichkeitsnähe auferlegt. Im Film wird uns, heute mehr denn je, Welt sichtbar gemacht. Film kann für den Theoretiker deshalb zum bevorzugten Instrumentarium einer kritischen Phänomenologie des Sichtbaren werden, weil er sich eng der alltäglichen und deshalb weitgehend unreflektierten Erfahrungsform des Betrachters anschmiegen kann. Kracauer berücksichtigte nur den klassischen Schwarz-Weiß-Film des Kinozeitalters, doch er hätte vermutlich die unaufdringliche Beweglichkeit

²¹⁷ „System der Filmästhetik“ Filmschriften 6. 3., S. 287f. Iros wird auch in den Marseiller Aufzeichnungen erwähnt, siehe Werke Bd. 3, S. 525 und S. 782; Anm. 37.

²¹⁸ BLK 244.

der Videokameras geschätzt. Im Grunde fordert Kracauer nur, wie wir heute sagen würden, einen mediengerechten Umgang mit Film. Eine innere Dynamik, eine konventionalisierte Sprache überformt den Prozeß des technischen Sehens historisch. Deshalb ist Mediengerechtigkeit der filmischen Darstellung für Kracauer keine überhistorische Größe, sondern sie wandelt sich, ist verschieden konzipierbar. Im Epilog „Film in unserer Zeit“ teilt er die Einsicht McLuhans: „Der Vermittlungsapparat überwältigt die vermittelten Inhalte.“²¹⁹ Und im „Geschichtsbuch“ erahnt er bereits das Heraufkommen des Computerzeitalters.²²⁰ Auch Kracauers eigene Auffassung des Films hat ihre historisch bedingten Grenzen, denn jede Phänomenologie, so seine grundlegende Kritik an deren zeitentrückter Systematik, unterliegt selbst ihrerseits historischen Bedingungen.

Mit der Reflexion auf Film als einem komplexen Verweisungssystem von Zeichen, wie sie die Filmstudies seit Beginn der 60er Jahre etablierten, werden die Einstellungen extrem lang. Film will zum „Zustand“ werden, in den der Betrachter sich versenken kann.²²¹ Kracauers Werk erschien kurz nach dem Beginn der *nouvelle vague*, die Filme von Antonioni und Godard hat er nicht mehr berücksichtigt. Aber die Kritik an Alain Resnais „Letzes Jahr in Marienbad“, am 23. Mai 1965 schreibt er an Michel Ciment, er halte den Film für „a pretentious bore“, zeigt, daß er mit dem neuen Stil, den er auch Adorno gegenüber als Ästhetizismus verwirft, Schwierigkeiten hat.²²² Alexander Kluges „Abschied von Gestern“ soll ihm hingegen gut gefallen haben.²²³

Im Filmbuch, wie schon in „From Caligari to Hitler“, werden die Werke der Filmgeschichte gelesen als Symptome der Zeit, in der sie entstanden: „Der Mabuse-Film war alles andere als ein Dokumentarfilm; dennoch war er ein Dokument seiner Zeit.“²²⁴

Aufschlußreich ist für Kracauers Verständnis des komplexen Zusammenhangs von Werk und seinem geschichtlichen Kontext die Kritik von Mervyn Le Roys „I Am a Fugitive From a Chain Gang“, der in den Vereinigten Staaten auf dem Höhepunkt der Depression 1932 entstand. Seine Besprechung des Filmes schickte er nach der Flucht von Paris aus; sie wurde gleichzeitig mit einer beschwichtigenden Parallelkritik seines Kollegen Bernhard

²¹⁹ TF 380.

²²⁰ Vgl. LL 34, 106, 112.

²²¹ Peter Nau in: Jean Epstein: „Bonjour Cinéma und andere Schriften“, Wien, 2008, S. 156.

²²² Martin Jay: „The Extraterritorial Life of Siegfried Kracauer“ in: *Salmagundi*, No. 31/32, Fall 1975, Winter 1976, S. 84 Anm. 136, und AKB 692.

²²³ Telefonat des Autors mit Alexander Kluge am 11. 1. 2009; vgl. AKB, S. 717 und 720f. Kluge meint, dies von Adorno erfahren zu haben.

²²⁴ „Von Caligari bis Hitler“. Die gekürzte und zensierte Fassung wird als Motto zitiert in dem immer noch lesenswerten Artikel von Jürgen Ebert: „Kracauers Abbildtheorie“ in „Filmkritik“, Nr. 244 vom April 1977, S. 196-217, in dem die im Folgenden behandelte Kracauers Kritik von „I Am a Fugitive From a Chain Gang“ diskutiert wird.

Diebold in der FZ vom 24. 3. 1933 veröffentlicht, wobei eine zentrale Passage, die zeigt, daß Kracauer sich über die unsäglichen Leiden der Häftlinge in den Konzentrationslagern des nazistischen Deutschlands keine Illusionen machte, durch die Redaktion zensiert wurde. Kracauer liest den Film als Parabel auf die von ihm vorausgesehenen Gewaltexzesse der Nazis; sein Versuch, das Verbrechen in Deutschland öffentlich anzuprangern, schlug jedoch durch die Selbstzensur der Zeitung fehl:

„Die Zwangsarbeit ist eine Sondereinrichtung dieses Staates. Grausamer noch als die Straftat selber ist die Art ihrer Durchführung, und man muß schon gute Nerven haben, um sie auch nur als Augen- und Ohrenzeuge zu ertragen. Denn die an Fußketten geschmiedeten Gefangenen werden nicht mehr als Menschen behandelt, sondern sind die Opfer sadistischer Orgien, die sich ungestraft austoben dürfen. Gewalt über das Lager haben vertierte Wärter, die von ihrem Züchtigungsrecht einen erbarmungslosen Gebrauch machen. Sie lassen die Peitschen auf nackte Rücken niedersausen und schlagen Sträflinge blutig, deren einzige Schuld darin besteht, daß sie vor Erschöpfung zusammenbrachen. Akte der Roheit erfüllen den Alltag, Schmerzensschreie wechseln mit dem stumpfsinnigen Klopfen der Hämmer beim Straßenbau.“²²⁵

Seine drastische Beschreibung paraphrasiert die geschickt montierten Bildsequenzen des Films, der tatsächlich zu einer Verbesserung der Lage der Kettensträflinge in Georgia beigetragen haben soll.²²⁶ Filmische „Wirklichkeitsnähe“ soll für Kracauer zu Kritik und diese zu Entscheidungen und Handlungen führen.²²⁷ Die filmische Montage der Bilder aus dem Alltag der Kettensträflinge, der unter Studiobedingungen simuliert wurde und den Hauptteil des Films ausmacht, stört Kracauer nicht:

„Aus hundert richtigen Beobachtungen entsteht ein Film, der zum mindesten die Wirklichkeit überzeugend spiegelt[...].“²²⁸ Ganz grundsätzlich gilt: „Der echte Film zieht ja seine Kraft nie aus der in Worten ausdrückbaren großen Gesamthandlung, sondern stets nur aus der Spannung, mit der seine winzigen Bildeinheiten geladen sind.“²²⁹

Kracauer macht jedoch einen zentralen Einwand gegen die filmische Darstellung des Negativen: Der Film „[...]“ enthält dem Zuschauer nicht eine Schreckensszene vor und spekuliert auf dieselben Instinkte in ihnen, gegen die er sie mobil machen möchte.“²³⁰ Dem SADMUS des Kinopublikums, Bestandteil jeder Sensationslust, fällt leicht das kritische An-

²²⁵ Werke 6. 3., S. 160.

²²⁶ Vgl. Jürgen Ebert: a. a. O., S. 203.

²²⁷ Werke 6. 3., S. 159.

²²⁸ FZ vom 18. 1. 1928, Schriften 2, S. 406, jetzt Werke 6. 2., S. 16.

²²⁹ FZ vom 31. 5. 1930, Werke 6. 2., S. 363. In dieser Formulierung findet sich schon der die „Theorie des Films“ beherrschende Gedanke des konstitutiven Gegensatzes von geschlossenem Plot und offener Unendlichkeit des filmischen Beobachtens.

²³⁰ Werke 6. 3., S. 159.

liegen zum Opfer. Aber indem der Film den amerikanischen Erfolgstraum ad absurdum führt, ist er für Kracauer, trotz der Ambivalenz seiner Gewaltdarstellungen, ein authentischer Gefühlsausdruck der Unentrinnbarkeit der großen Depression. Kracauers Fazit, nicht nur für die USA, lautet: „So nötig die im Film betriebene Aufklärung der Geister über ein großes Unrecht ist: sie ist ohnmächtig gegenüber den dunklen Gewalten, die aus Menschen Kettensträflinge machen.“²³¹

Weil Kracauer die Bildform „Film“ als Zeugnis ihrer Entstehungszeit betrachtet, ist diese nicht der letzte Fluchtpunkt von Kracauers Erkenntnisinteresse. Die Flucht in den Film, die er immer wieder als Vorwand für soziologische und philosophische Analysen bezeichnete, endet in der Geschichte.²³² Als ihr integraler Bestandteil und damit als historisches Dokument wird das Medium im „Geschichtsbuch“ rehabilitiert. Der Expatrierte, der auf seine Sprache zugunsten des Englischen verzichtet, sucht im „Geschichtsbuch“ den Weg zurück in die europäische Geistesgeschichte. Die Werke der Filmgeschichte liest er als Symptome nicht nur von Mediengeschichte, sondern von einer umfassenden Mentalitätsgeschichte, die der Geschichtsschreibung erschlossen werden soll.

Damit steht im Zentrum von Kracauers Denken im Spätwerk, wie er schon im Epilog des Filmbuchs herausstellt, das Verhältnis von geschichtlicher und filmischer Zeitform: die Kategorie der Sichtbarkeit, wenn sie sich in Bildern vergegenständlicht, bedarf der Zeitform.

Filmische Bewegungsbilder sind das Ergebnis einer spezifischen Vergegenwärtigungsstruktur, ihr „heißer“ Kern ist Tätigkeit des zur Erscheinung-Bringens und damit Sichtbar-Werdens. Die entscheidende Funktion kommt der filmischen Montagezeit zu: sie stellt ihrem Ideal nach eine „Überwindung der (linear-irreversiblen) Realzeit (= Vergänglichkeit) durch die Filmzeit“ dar, eine „beliebige Disposition über alle Zeitdimensionen, Auflösung zeitlicher Kontinuen (Montage); Allmacht bzw. Herrschaft über die uns beherrschende Zeit (Kluge). Durch Film Allmacht über Leben und Tod (Hitchcock gemäß Rothman). Daher ist die Montage-Zeit ‚das Filmische‘, sie macht den Film als Kunst aus.“²³³

Grundsätzlich gilt:

²³¹ Ebd.

²³² Vgl. Ingrid Belke und Irina Renz: Siegfried Kracauer 1889-1966, Marbacher Magazin 47/1988, S. 107 und 118f.

²³³ Hinrich Fink-Eitel, unveröffentlichtes Thesenpapier zum Seminar „Ästhetik des Films“ vom Wintersemester 1986/87 am Philosophischen Institut der Freien Universität, S. 1, 2. e.

Bilder sind, was sie *scheinen* – wir *sind*, was wir scheinen. Bilder sind reiner Schein, während unsere lebendige Erscheinung Zeugnis unserer Existenz ist. Doch auch der Schein der Bilder kann wahrer Schein sein, in dem die Erscheinung ihrem Wesen nach zum Vorschein kommen kann. Wie jeder Begriff bedürfen Bilder also grundsätzlich der Kritik. Wer sich mit ihrem Anschein begnügt, kann der Täuschung erliegen.

Die mediale Differenz als Resultat und Bedingung der medialen Transformation beschreibt Kracauer in einer entscheidenden Passage der „Theory of Film“, die ich als den geheimen Dreh- und Angelpunkt des Spätwerks bezeichnen möchte. Dort werden in der technische Bilder als Produkte einer radikalen Entfremdung begriffen:

„In Wirklichkeit gibt es gar keinen Spiegel.“ Es ist dies der einzige identische Satz im Film- und im „Geschichtsbuch“.²³⁴

Unsere Wahrnehmung, so Kracauer, muß zutiefst subjektiv bleiben, denn ein völlig `reiner Spiegel` müsste sich zuerst einmal selbst zum verschwinden bringen. Daß dies unmöglich ist, macht der Mythos von Narcissos und Echo schmerzhaft deutlich. Also bedarf gerade das fotografische Bild als Spiegelbild ohne jede eigene Deutungskompetenz der einfühlen- den Interpretation durch den Betrachter. Auch hier gilt eine zentrale Erkenntnis des „Geschichtsbuchs“: „Subjektivität in höchster Spannung transzendiert sich selbst.“²³⁵ Und wie für den Historiker gilt beim kritischen Betrachten von Filmen und Fotos als historischen Dokumenten: „One might also say that the historian follows to tendencies – the realistic tendency which prompts him to get hold of all data of interest, and the formative tendency which requires him to explain the material in hand. He is both passive and active, a recorder and a creator.“²³⁶ Der von Kracauer angestrebte „Denkraum der Besonnenheit“ (Warburg) verbindet also passive Empfänglichkeit mit aktivem Verständnis.

Weil es aber nicht nur subjektiv produzierte und apperzipiertes Artefakt, sondern vor allem reine, durch Ausschaltung des Subjekts im Belichtungsakt gewonnene Reproduktion ist, stellt jedes fotografische Bild die fragmentarische Spur des Anblicks einer vergangenen Gegenwart dar. Kracauer besteht auf der Balance zwischen Objektivität der reinen Spiegelung der Wirklichkeit und subjektiver Überformung. Mit Recht ist von fotografischen Bildern als einer „Spur durch den Spiegel“ gesprochen worden.²³⁷

²³⁴ TF 40, LL 58.

²³⁵ LL 101. Carlo Ginzburg bekräftigt mit seinem Werk diese zentrale Einsicht moderner Historiographie.

²³⁶ LL EA 47.

²³⁷ „Die Spur durch den Spiegel – Der Film in der Kultur der Moderne“ Hrsg. Malte Hagener u. a., Berlin, 2004.

Nach dem fotografischen Verfahren gewonnene Bilder stellen ein Paradox dar: sie sind wesentlich Repräsentationen eines unwiederbringlich Abwesenden, das als Anwesendes beschworen wird. Tatsächlich scheinen sie im Vorgang der Projektion, wenn das reflektierte Licht unser Auge trifft, aus der Zukunft auf uns zu zukommen. In diesem Paradox der scheinbaren Aufhebung der Zeit besteht ihre Herausforderung an das Denken, sie als das „Jetzt der Erkennbarkeit“ (Walter Benjamin) im Spannungsfeld zwischen abgebildeter Vergangenheit und der Gegenwart des Betrachtens zu erkennen und zu deuten.

Aus dieser Spannung zwischen den Zeiten, die der Gegenwart unseres Bewußtseins als „schwer erträglicher und hochbesetzter Spannungszustand“ (Christoph Burkhard) korrespondiert, entsteht überhaupt erst das Bedürfnis nach Bildern als imaginärem Fluchtpunkt. Doch die Stillstellung der Zeit im Foto täuscht, denn sie verbirgt den Widerspruch, daß uns in jedem Moment alles als gleich und doch auch immer wieder als neu erscheinen kann.²³⁸

Die bewegte Fotografie, die einen technisch realisierten Wunschtraum der Menschheit darstellt, kommt dem lebendigen Blick in der ihr eigenen „Radikalität des Zeigens“ (Karl Prümm) so weit entgegen, daß beide zu verschmelzen scheinen, wie bei Gadamer die Horizonte verschiedener Kulturen. Mit Kracauers Worten: „But in order to make us experience physical reality, films must show what they picture.“²³⁹

Hier kommt der technische Prozeß als Bedingung der Möglichkeit des Sehens durch die Kamera, ihre Ausstellungsfunktion, ins Spiel: Blickwinkel, Kamerabewegung, Einstellungs-länge und vor allem Montage: „Of all technical properties of film, the most general and indispensable is editing.“ Gleichzeitig betont Kracauer: „The interest lies not with editing in itself, regardless of the purposes it serves, but with editing as a means of implementing – or defying, which amounts to the same – such potentialities of the medium as are in accordance with its substantive characteristics.“²⁴⁰ Montage als Selbstzweck und Herrschaft über die wirkliche Welt, wie sie die von der linguistischen Semiologie beeinflussten Formalisten behaupten, ist nicht sein zentrales Anliegen.

Bewegte Bilder können durch ihre mimetischen Eigenschaften das unwillkürliche Erinnerungsvermögen provozieren. Versunkenes wird wieder erkannt. Filmbilder ergänzen das unvergleichliche „Weißt Du noch damals?“, das die gemeinsam gelebte Vergangenheit zweier Menschen heraufbeschwört, um den präzisen Anblick einer vergangenen Gegenwart.

²³⁸ Vgl. Ovid, Metamorphosen: (...) et ignotas animus dimittit in artes (...) VIII 188.

²³⁹ TF EA 300.

²⁴⁰ TF EA 29.

Wie der Geschmack der Madleine in Prousts Hauptwerk vermögen die äußeren Bilder innere Bilder zu evozieren und eine momenthafte Kommunion mit der Vergangenheit herzustellen, die zu der einzigen uns möglichen Erfahrung der Reversibilität von Zeit, der Erinnerung, führen kann.

Bewundernswert ist für die ersten Betrachter von Lumières lebenden Bildern, „das Zittern der im Wind erregten Blätter“, das Film zu zeigen vermag.²⁴¹ „Der Pariser Journalist Henri de Parville, der das Bild von den zitternden Blättern gebrauchte, definierte Lumières Hauptthema mit den Worten `Natur auf frischer Tat ertappt‘“²⁴² Film kann der ‚creatio continua‘ bei ihrem Werk zusehen.

Dieses Zittern ist zutiefst mit Emotion durchtränkt, denn im technischen Medium wird das im Zittern der Blätter sichtbarwerdende Lebensprinzip - Ruach – Hauch, Wind - sinnlich spürbar gemacht. Der Kontrast zwischen reiner Natur und technischer Reproduktion im bewegten Projektionsbild könnte nicht größer sein. Die mediale Differenz steigert die emotionale Wirkung der ruhigen Vergegenwärtigung des Naturzaubers im Projekt. In diesem Zentralmotiv des Filmbuchs macht Kracauer seine Kindheitserinnerung an eine geradezu epische Filmsequenz zum Motto seiner Faszination durch Film in seiner klassischen Form als Kino:

„Was mich so tief bewegte, war eine gewöhnliche Vorstadtstraße, gefüllt mit Lichtern und Schatten, die sie transfigurierten. Einige Bäume standen umher, und im Vordergrund war eine Pfütze, in der sich unsichtbare Hausfassaden und ein Stück Himmel spiegelten. Dann störte eine Brise die Schatten auf, und die Fassaden mit dem Himmel darunter begannen zu schwanken. Die zitternde Oberwelt in der schmutzigen Pfütze – dieses Bild hat mich niemals verlassen.“²⁴³

In Kracauers imaginiertem Bild spiegeln sich im Pfützenwasser die Hausfassaden, unter ihnen ist der Himmel zu sehen. Die Verzerrung der sichtbaren Welt im vom Wind bewegten Spiegel der schmutzigen Regenwasseroberfläche zeigt den Verlust der generellen Form in der Moderne, die bewegte Pfütze, in der die Oberwelt schwankt, wird zum Tor in die Unterwelt. Adorno gegenüber hat er dies anlässlich der Rezension der ‚Theorie‘ von Enno Patlas betont, wenn er schreibt, daß schon in diesem Gleichnis klarwerden solle, daß Film die äußere Realität nicht einfach bejahe, sondern transformiere.²⁴⁴

²⁴¹ TF 11.

²⁴² TF 58.

²⁴³ TF 14. Vgl. jetzt Helmut Färbers Buch zu Renoirs „Une partie de campagne“.

²⁴⁴ AKB 704.

Wie kann etwas unsichtbar sein, das man sehen kann? Auch hierauf gibt der Text eine präzise Antwort: Die Hausfassaden sind nur im Wasser sichtbar, denn der Blickwinkel und damit der Rahmen sind so gewählt, daß man nur das Spiegelbild der Fassaden sieht. Der Himmel, hoch oben, vielleicht mit Wolken, liegt nun scheinbar unter den Fassaden. Das beschriebene Projektionsbild stellt eine technische Reproduktion vor, in der ein natürlicher Spiegel Welt spiegelt, mithin wird eine doppelte Spiegelung beschrieben, die sich gleichsam aufhebt. Der fotografische Film hält der entfremdeten Welt, die zum Artefakt von naturwissenschaftlicher Erkenntnis und gnoseologischer Erzwingung geworden ist, im technischen Bewegungsbild einen Spiegel vor. Die Natur im Zustand der Unerlöstheit wird durch Film erlöst. Die Geschichte von Kracauers imaginiertem bewegten Bild ist auch eine des Verlustes, der Hinfälligkeit alles Irdischen. Und dennoch bringt es, wie Prousts *Madeleine*, die verlorene Kindheit im ‚moment cinématographique‘ zurück.

Kracauers Ästhetik des Staunens hat eine gewisse Nähe zu Kants zweckfreiem Erhabenheitspathos in der ‚Kritik der Urteilskraft‘, die er besonders schätzte.²⁴⁵

Das schmutzige Pfützenwasser, in dem das Gespiegelte verzerrt und schließlich unsichtbar wird, kann auch als Hinweis auf das ihm zugeschriebene Motto von den ‚nicht mehr schönen Künsten‘ des dritten Tagungsbandes der Gruppe ‚Poetik und Hermeneutik‘ interpretiert werden. Film erschüttert Ober- und Unterwelt, denn seine Bilder, Distanz und Bewegung zugleich, beschwören ein vergangenes Gewesenes in seinem Werden. Film kann, wie Peter Nau sagt, zur ‚Errettung des Irrationalen, Unvernünftigen‘ beitragen.²⁴⁶ Aber ebenso kann seine Poetik, die der lebendigen Poiesis nachspührt, von einer zum Zwang degenerierten Rationalität befreien. In der prometheischen Auflehnung gegen die Hypostasen einer theologisch-idealistisch aufgeladenen Metaphysik ist sich Kracauer mit Freud einig: *Siflectere nequeo superbos, acherontem movebo* – Wenn ich auch die Götter nicht beugen kann, so werde ich doch die Unterwelt bewegen. Aber Freud bleibt skeptisch gegen die Möglichkeit jeder bildlichen Darstellung seiner Lehre, weil er im Gegensatz zu Kracauer der festen Überzeugung ist, daß in den abgespalteten Objekten des Projektionsbildes die eigene leibliche Anwesenheit und die des Du nie wirklich erreicht werden könne.²⁴⁷

²⁴⁵ In dem Artikel ‚Immanuel Kant – 200. Geburtstag 1724 – 1924‘ in: ‚Das illustrierte Blatt‘, Jg. 12 Nr. 17, S. 15 (TL 586), schreibt er: ‚Das dritte kritische Hauptwerk [...] ‚Kritik der Urteilskraft‘ (1790), das von einem unerhörten Tiefsinn ist, enthält die Philosophie des Schönen und Erhabenen und erörtert das Prinzip der Zweckmäßigkeit, unter dem wir die Natur betrachten.‘

²⁴⁶ In Jean Epstein: ‚Bonjour Cinéma und andere Schriften‘, Wien, 2008, S. 155. Kracauer beruft sich in der TF mehrfach auf Epstein.

²⁴⁷ Siehe Sigmund Freud, Karl Abraham: ‚Briefe 1907-1926‘, Frankfurt a. M., 1965, S. 356f zu der ablehnenden Haltung Freuds gegenüber einer Mitarbeit an Papsts ‚Geheimnisse einer Seele‘, den Kracauer kritisch besprochen hat (siehe Schriften 2, S. 180ff).

Technisch aufgezeichnete Bewegungsbilder beschwören einen vom Produzenten zuerst rezipierten und überformten Anblick einer vergangenen Gegenwart als stehendes oder bewegtes Projekt, sie wirken als magische Brücke zwischen vergangener Gegenwart und dem stehenden und gleichzeitig forteilenden Jetzt lebendiger Anwesenheit von Betrachter und Betrachtetem. Sie werden zu Fetischen des Augenblicks. Ihre genuin tragische Dimension als Verlust der leiblichen Berührung klingt in Kracauers Melancholie an, denn die Objekte der Imagination sind unwiederbringlich verloren, einzig im Anblick wiederholbar. In diesem dem Projekt eingeschriebenen Verlust mag die von Kracauer behauptete Unvereinbarkeit von klassischer Tragödie und filmischer Darstellung ihre Begründung finden. Und dennoch kann die Wiederholung im Bild, wenn sie den lebendigen Blick erweitert auf die vergangene Welt hinter dem Fragment der Aufzeichnung und durch es hindurch, zur Wiederaneignung des entfremdeten Blicks und seiner Erfüllung mit neuem Sinn beitragen. Vorbedingung bleibt die Annahme des Verlustes und das Ertragen des Schmerzes, den er zugefügt hat.

Nietzsches Abschied von einer in der klassischen Metaphysik vergötterten Welt in der Proklamation des Todes Gottes, dem Freud und Kracauer verpflichtet sind, steht ganz im Zeichen Feuerbachs, der das Du des Anderen an die Stelle Gottes setzen will. Auch Buber denkt Religion als ekstatische Auferstehung im Du nach dem Tod Gottes. Film hat im Flimmern der Bilder, das an die Bewegung der Blätter im Wind erinnert, eine ekstatische Dimension, die einer solchen Auferstehung im Bild nahe kommen kann. Seine expressive Darstellungsweise und Intensität kann das Erbe der gesamten Geschichte bildlicher Darstellungen wiederholen und überbieten.

Die Dinge um ihrer selbst willen zeigen, dieses Motiv begründet Kracauers der dinglichen Umwelt des Menschen im Film. Was Dinge im Film für eine Rolle spielen können, hat er an Jean Vigos Werk ausgeführt:

„Wichtiger sind die Folgerungen, die er aus der Tatsache zieht, daß die Kamera zwischen Menschen und Dingen, belebter und unbelebter Natur keinen Unterschied kennt.“²⁴⁸ Deshalb habe Vigo, so Kracauer, „[...] schwach bewußte Menschen [ge]wählt – solche, die tief in der Dingwelt stecken. Knaben, die sich noch nicht mit der Realität auseinandergesetzt haben, sind die Helden von *Zéro de Conduite*. Ihrer zwei fahren am Anfang des Films nachts in einem Eisenbahnabteil III. Klasse zur Schule, und dieses Abteil nimmt unverzüg-

²⁴⁸ Kino 121ff; Werke 6. 3., S. 300ff.

lich die ihren Träumen angemessene Existenzform eines Wigwams an, in dem sie sich selbst überlassen sind. Man sieht zwar ein paar Männerbeine, auf der einen Bank und dann auf der anderen die obere Hälfte eines schlafenden Herren, aber eben die Halbierung des Schläfers besagt, daß er ein lebloses Wesen ist, dessen Gegenwart eher noch den Eindruck der Weltverlorenheit steigert, der bereits durch die Rauchfahnen hinter dem Wagenfenster erweckt wird. Die Coupéwand mit dem Fenster sitzt etwas schräg im Bild, eine Einstellung, die darauf hindeutet, daß sich dieses ganze Gehäuse nicht räumlich und zeitlich lokalisieren läßt. Ihr abenteuerliches Zusammensein erregt die Beiden zu Gaukeleien. Aus unergründlichen Taschen holen sie abwechselnd eine Spirale hervor, aus der ein Bällchen hochschnellt, eine Flöte, zusammengeschrumpfte Kinderballonhüllen, die der kleinere Junge aufbläst, ein Bündel Gänsefedern, mit denen der größere sich schmückt, und zuletzt ellenlange Zigarren. Wie sie, von unten nach oben aufgenommen, erhaben dahocken, der Lokomotivenrauch sich mit dem Zigarrenqualm vermischt und inmitten des Dunstes die runden Ballons vor den bleichen Gesichtern hin und her taumeln, ist es nicht anders, als führen die zwei in ihrem Zauberwigwam durch die Lüfte.

Ruckartig fällt der Schläfer hin. ‚Il est mort!‘ ruft der eine Knabe erschreckt. Von den Ballons umschwebt, steigen sie aus; an der Coupéwand außen ist die Aufschrift: ‚Non fumeurs‘ zu lesen, und sofort verwandelt sich der Wigwam in ein gewöhnliches Eisenbahnabteil III. Klasse zurück.“

Jean Vigos letzter Film „L' Atalante“ zeigt als Führer in die Welt der Dinge noch mehr: „Beteiligen sich die Dinge am Spiel der Knaben, [...] so werden sie im Umkreis des alten Père Jules zu Fetischen. Michel Simons Père Jules gehört zu den wunderbarsten Figuren, die je von einem Schauspieler und einem Regisseur für den Film geschaffen worden sind. Der Alte, ein ehemaliger Matrose, der in Gesellschaft zahlloser Katzen, seiner Ziehharmonika und eines halbidiotischen Jungen das Schiff betreut, unartikulierte vor sich hinbrummt und beständig zwischen Steuerrad und Kajüte auf und ab wandelt, lebt in einer Art Dämmerzustand dahin – so eins mit der *Atalante*, als sei er aus einer ihrer Planken geschnitzt. Was sich ihm mitteilt, sind körperliche Aktionen, die er aber nicht bewußt erfährt, sondern auf der Stelle in ähnliche Aktionen umsetzt. Jean hebt Juliette hoch, mit der er Rücken an Rücken zusammensteht: Zeuge dieses verliebten Spaßes, veranstaltet Père Jules einen Boxkampf mit sich selbst. Juliette probiert ihm einen Rock an, den sie näht: der Rock veranlaßt ihn zur Nachahmung einer afrikanischen Bauchtänzerin, und da ihm Afrika nicht weit von San Sebastian zu liegen scheint, bedient er sich gleich seiner wie eines roten Tuches, um einen imaginären Stier zu reizen. Er erinnert sich nicht an die Ereignisse, er re-

produziert sie auf bestimmte Signale hin. Ein atavistisches Verhalten, das nirgends durchbrochen wird; statt über die Objekte zu verfügen, ist er ihnen verfallen. Mit welcher unwiderstehlicher Gewalt sie ihn behexen, offenbart jene einzigartige Szene, in der Père Jules der bei ihm eingetretenen Juliette die Raritäten vorführt, die er von seinen Reisen mitgebracht hat. Vigo weiß die kunterbunt aufgestapelte Kollektion so zu schildern, daß man erkennt: die Dinge sind buchstäblich über dem alten Jules zusammengewachsen. Die Formulierung dieses Tatbestandes gelingt ihm dadurch, daß er, unter Verwendung lauter Nah- und Großaufnahmen, zu denen die räumliche Enge ihn nötigt, die einzelnen Sachen von vielen Seiten her und in jeder Höhenlage darzubieten, ohne ihre örtliche Beziehung zueinander zu klären. Der Wecker, die Spieldose, die Fotografie, die den jungen Jules zwischen zwei Frauen in Flitterkleidern zeigt, der Elefantenzahn und all der Krimskrams, der nach und nach auftaucht, bilden ein undurchdringliches Geflecht, in das sich fortwährend Fragmente des Alten verstricken; sein Arm, sein tätowierter Rücken, sein Gesicht. Wie genau dieses zerstückelte Erscheinen dem Kult entspricht, den er mit seinen Schätzen treibt, erhellt auch daraus, daß er von einem verstorbenen Kameraden die Hände in Spiritus aufbewahrt. Triumphierend entfalten die Götzen ihrerseits die ihnen innewohnenden Kräfte.²⁴⁹

Angesichts dieses Textes erscheint Adornos Kommentar zum Dinglichen bei Kracauer in seiner ambivalenten Laudatio zum 75. Geburtstag des Jugendfreundes treffend und doch zweifelhaft: „Die Fixierung an die Kindheit, als eine ans Spiel, hat bei ihm die Gestalt von einer Gutartigkeit der Dinge; vermutlich ist der Vorrang des Optischen bei ihm gar nicht das erste, sondern die Folge dieses Verhältnisses zur Dingwelt. Im Motivschatz seiner Gedanken dürfte man Aufbegehren wider Verdinglichung vergebens suchen. Einem Bewußtsein, das argwöhnt, es sei von den Menschen verlassen, sind die Dinge das Bessere. An ihnen macht der Gedanke wieder gut, was die Menschen dem Lebendigen angetan haben. Der Stand der Unschuld wäre der der bedürftigen Dinge, der schäbigen, verachteten, ihrem Zweck entfremdeten; sie allein verkörpern dem Bewußtsein Kracauers, was anders wäre als der universale Funktionszusammenhang, und ihnen ihr unkenntliches Leben zu entlocken, wäre seine Idee von Philosophie. Das lateinische Wort für Ding heißt *res*. Davon ist Realismus abgeleitet. Kracauer hat seiner Filmtheorie den Untertitel ‘The Redemption of Physical Reality’ verliehen. Wahrhaft zu übersetzen wäre das: Die Rettung der physischen Realität. So wunderbar ist sein Realismus.“²⁵⁰

Wie reflektiert und kritisch Kracauers Umgang mit der dinglichen Umwelt war, kann der oben zitierte Text zeigen. Aber Adorno kommt in Gefahr, das Leiden, das sich hinter die-

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Theodor W. Adorno: „Noten zur Literatur III“, Frankfurt a. M., 1965, S. 107f.

sen frohen Beschreibungen verbirgt, zu verkennen. Richtig bleibt die Feststellung, daß dem psychisch Labilen die Dinge in ihrer Beständigkeit, in der sie aus der Vergangenheit auf uns zukommen, Halt geben können. Kracauers Realismus zielt jedoch über das Dingliche, das dem Denken seit Kant bis hin zu Riegl zum Paradigma wurde, hinaus auf die mit Emil Lask gesehene Notwendigkeit, über das Seinende hinaus eine Ontologie des sozialen Seins der Menschheit zu begründen. Anders als Heidegger hat er Lasks Forderung richtig, nämlich als die nach einer phänomenologischen und dennoch kritischen Soziologie der gesellschaftlichen Bedingungen auch noch der individuellen Besonderung verstanden.

Wenn man sie so einsetzt, wie wir es in Kracauers Evokation von Jean Vigos letztem Film, die die Bilder zum Sprechen bringt, gesehen haben, ist die Film-Form eine auf die Wirklichkeit hin offene, symbolische Form, mit der ein tiefes Verständnis der ‚condition humaine‘ mitsamt ihrer Abgründe möglich wird.

Ernst Cassirer hat in seinem Aufsatz „Das Symbolproblem im System der Philosophie“, ganz in Übereinstimmung mit Kracauers Definition des Films als Kunst mit einem Unterschied formuliert:

„Die Bestimmung einer Kunst liegt in dem, was sie kraft ihrer *spezifischen* Zeichen vermag, nicht in dem, was andere Künste ebensogut, wo nicht besser vermögen. Dieses Lessingsche Prinzip besagt zuletzt nichts anderes, als daß der *Stil* jeder Kunst es ist, der über ihre immanente Wahrheit, ihre Gegenständlichkeit entscheidet, nicht umgekehrt.“²⁵¹

Bereits Adolf von Trendelenburg hatte, in Vorahnung des ‚linguistic turn‘, erkannt: „Es verdankt nämlich der fortschreitende menschliche Geist keiner wirklichen Sache so viel als den Zeichen der Sache.“²⁵²

Wie schon sein Lehrer Georg Simmel hat Kracauer gesehen, [...] daß die Auflösung der Seele, ihre funktionale Transformation, die Zeichenhaftigkeit zum neuen Medium der Subjektivität macht.“²⁵³

Film ist für Kracauer eine Kunst mit einer Offenheit hin auf Wirklichkeit, die jedes Symbol auszeichnet. Das Zufällige, Unbeabsichtigte, Sinnlose wird zum Signum der vom Medium geforderten Wirklichkeitsnähe.

Jedoch hat Kracauer im Zusammenhang mit filmischer Darstellung den Symbolbegriff, der ihm aus der metaphysischen Scheinwelt einer idealistischen Theologie zu kommen schien, immer wieder kritisiert: Symbole gelten ihm im „Ornament der Masse“ als ursprüngliche, symbiotische Gleichsetzungen von Bild und Dargestelltem. Das Symbol bleibt damit dem

²⁵¹ John Michael Krois (Hrsg.): „Symbol Technik Sprache“ Hamburg 1985 S. 21.

²⁵² Zitiert nach Klaus Oehler: „Sachen und Zeichen“, Frankfurt a. M., 1995, der das Wort auf 1856 datiert.

²⁵³ Ernst Wolfgang Orth, Helmut Holzhey (Hrsg.): „Neukantianismus, Perspektiven und Probleme“, Würzburg, 1994, S. 324.

sichtbar Gegebenem verhaftet und damit verharret sein Betrachter „[...] in einer praktischen Abhängigkeit von den Naturverhältnissen [...]“, von denen aus er durch Überwindung des „Naturbannes“ gerade zur Freiheit des Imaginierens durchstoßen sollte. Mit Benjamin ist Kracauer sich einig, daß die Allegorie als Visualisierung und damit Versinnlichung einer Idee diese Freiheit besser repräsentiere.²⁵⁴

Symbole können dazu verführen, metaphysische Vorannahmen festzuhalten und dadurch die sinnliche Wahrnehmung in ihrer Fragilität und Deutungsoffenheit zu verdecken, etwa das Zittern der Blätter, das durch das leichte Flimmern des Projektes - die Spur des unsichtbar gemachten Bildwechsels - noch verstärkt wird.²⁵⁵

Kracauer schreibt an Adorno am 28. August 1954:

„Dein Kafka-Aufsatz gehört sicher zu Deinen besten Arbeiten. Ich habe mich über verschiedenes darin sehr gefreut: Deine Ablehnung des heute so überschätzten Symbolbegriffs in der Ästhetik (im Film kann das anti-symbolische des Gemeinen gar nicht stark genug betont werden[...])“²⁵⁶

Die symbolische Form im Sinne Cassirers ist freilich zu verstehen als offen zur Wirklichkeit und ist nicht zu verwechseln mit zuhandenen gegenständlichen Dingen, die zu Symbolen werden können. Damit differieren Kracauers und Cassirers Symbolbegriffe; dem ersten gilt das Symbol als zu überwinden, dem zweiten stellt es die Offenheit menschlicher Erfahrung für Transzendentalien dar.²⁵⁷ Im Filmbuch räumt Kracauer schließlich doch die Möglichkeit eines auf Erfahrung hin offenen Symbolgebrauchs ein, jedoch nur unter einer Bedingung: „Symbole, die dem Medium entsprechen, sind unweigerlich im Material eingeschlossen.“²⁵⁸

Das, was im Film als symbolische Form sichtbar werden kann, bleibt, im Gegensatz zum lebendigen sinnlichen Erfahren, unberührbar, wie Kracauer schon 1928 kategorisch betonte: „Nicht eines der zur Erlebniszeit gehörenden Ereignisse läßt sich verfilmen, und kein Film vermöchte, ein solches Ereignis in die Ordnung der Erlebniszeit einzureihen.“²⁵⁹

Dennoch bleibt die Überschreitung dieser Grenze zwischen medial vermitteltem und wirklichem Erleben ein mögliches Ziel medialer Darstellung. Die Transgression des medial Erfahrenen in unser Erleben ist unvermeidlich. Problematisch wird es dann, wenn unsere Erfahrung, unhinterfragt und unbemerkt, von der medialen Darstellung korrumpiert wird.

²⁵⁴ Vgl. OdM 32ff.

²⁵⁵ Vgl. TF 292f.

²⁵⁶ ABK 469.

²⁵⁷ Zu Adornos kritischem und Kracauers distanziertem Verhältnis zu Cassirer vgl. AKB, S. 298 und 301f.

²⁵⁸ TF 257.

²⁵⁹ Schriften Bd. 2, S. 411, jetzt Werke 6.2., S. 124.

Dies ist leider der Normalfall, der stets der medialen Mystifikation unterliegt.²⁶⁰ Orson Welles hat mit seiner UFO-Rundfunkfiktion einen schlagenden Beweis für die Macht der Medien, Unwirkliches als Wirkliches auszugeben, erbracht.²⁶¹

Walter Benjamin hat in Anschluß an Riegl aufgezeigt, daß Sehen eine Antizipation des Berühren-Könnens einschließt. Wir können das Projekt nicht berühren, aber wir glauben, daß wir es berühren könnten. Als Spur dieser Hoffnung ist der Wunsch zu sehen, was wir (noch) nicht sehen durften. Einen solchen Wunsch scheint die Pornographie zu erfüllen. Doch in Wirklichkeit bleibt der Wunsch, ein Wunsch des Leibes wie jeder echte Wunsch, unerfüllbar, denn der Film präsentiert hoffnungslos abwesende und oft längst vergangene Objekte, die sich nur imaginär in berührbare und spürbare Wirklichkeit zurückverwandeln lassen.

Der Stil, den Kracauer mit seinem Pfützengleichnis einfordert, ist dennoch „transcendental style“, dem es darum geht, wie im Immanenten das Transzendente ausgedrückt werden kann.²⁶² So schreibt Adorno, wie oben erwähnt, an den Freund am 22. Juli 1963 in Rückbezug auf den Streit in Bergün drei Jahre zuvor:

„Was prinzipiell zwischen uns kontrovers bleibt, ist die Frage des Ansatzes von Kritik. Der Deine ist, durchwegs, transzendent, der meine immanent. Aber das läßt sich nur mündlich austragen und ganz gewiß nicht mit meinem zu Tode erschöpften Kopf.“²⁶³

Kracauer antwortet: „Ich könnte viel zu deinen Bemerkungen sagen, bestätigend und ergänzend, aber Du hast recht: all dies und auch unsere verschiedenen kontroversen Einstellungen können sinnvoll nur mündlich ausgetragen werden.“²⁶⁴

In dem Postulat der Wirklichkeitsnähe des Transzendenten treffen sich im Spätwerk Kracauers und Cassirers Absichten. Visualisieren heißt, die „Brücke zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem“ (Max Beckmann) zu finden. Kracauer liegt daran, „[...] das Wirken übernatürlicher Kräfte durch Bilder zu suggerieren, die ohne Umschweife materielle Phänomene wiedergeben.“²⁶⁵ Leider scheint er die Werke von Yasujiro Ozu, dem Meister dieses Stils, nicht gekannt zu haben, aber Akira Kurosawas „Rashomon“, eine visuelle Meditation über das Problem der Perspektivität von Wahrheit, der den japanischen Film einem breite-

²⁶⁰ Siehe Bernhard Stiegler: „Die Logik der Sorge – Verlust der Aufklärung durch Technik und Medien“, Frankfurt a. M., 2008.

²⁶¹ Goyas „Der Schlaf der Vernunft gebiert Monster“.

²⁶² Vgl. Paul Schrader: „Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer“, Los Angeles and London, 1972.

²⁶³ AKB 602.

²⁶⁴ AKB 605.

²⁶⁵ TF 132.

ren europäischen und nordamerikanischen Publikum bekannt machte, hat er ausführlich gewürdigt.²⁶⁶

Wollte der Filmästhetiker Kracauer eine von einem vorgefaßten dogmatischen Filmbegriff bestimmte Ontologie des Mediums schreiben, wie Adorno im Vorwurf der Annahme einer immanenten technischen Vernunft des Mediums „an sich“²⁶⁷ es unterstellte? Sicher nicht, denn seine Forderung der Wirklichkeitsnähe an das Medium bleibt auf neue Ansätze hin offen. Ontologisch ist für den Theoretiker die Verfassung der Welt und mit Maurice Merleau-Ponty und Gabriel Marcel das leibgebundene Dasein in ihr. Eine offene Ontologie der Sichtbarkeit, des Audiovisuellen und der Visualisierbarkeit von Erkenntnis baut auf „ontologischen Stipulation[en]“²⁶⁸, einer Ordnung des Seienden auf, das durch die Urteilskraft des Betrachters in unterscheidender und identitätstiftender Benennung erst seine volle Erkennbarkeit erreicht. Diese Ordnung ist nicht einfach vorfindbar – wir müssen sie uns im intersubjektiven Dialog selbst geben. Der Epilog der ‚Theory of Film‘, ‚Film in Our Time‘, will genau darauf hinaus.

²⁶⁶ TF 102, 362ff.

²⁶⁷ Theodor W. Adorno: a. a. O., 1965, S. 95, sowie AKB 699.

²⁶⁸ LL 187.

Kapitel 6

Kracauers Stellung in und zur Moderne.

Neuerung und Fortschritt sind die Schlüsselbegriffe der industriellen Moderne, die durch den Siegeszug der Naturwissenschaften und vor allem der technischen Umsetzung ihrer Erkenntnisse möglich wurde. Der Film als Erfüllung eines Menschheitstraumes trägt in seiner Gestalt als Massenmedium zu dieser Moderne wesentlich bei.

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die Krise der Signifikation immer auffälliger, die nach der Katastrophe des ersten Weltkriegs in der deutschen Inflation gipfelte. Dada, Kubismus und Surrealismus als Nachfolger des malerischen Impressionismus und Expressionismus sind ihre Symptome. Eine Überwindung der alten Metaphysik, die sich auf Schopenhauer, Nietzsche und Bergson berufen konnte, aber auch auf die Entlastung von dem Zwang zur Naturähnlichkeit durch die Fotografie führte zur abstrakten, gegenstandslosen Malerei. Heideggers Frage nach dem Sinn von Sein, selbst schon Symptom dieser Krise, implizierte die Frage nach dem Sein von Sinn als Sprache (linguistic turn), die der Strukturalismus seit Saussure aufgriff. Dadurch veränderte sich auch das Verhältnis von Sprache und bildlicher Darstellung grundlegend.

Das Obsoletwerden des Seins von Sinn in der Krise der Signifikation stellte die Frage nach den Auswegen; als mögliche Alternativen benannte Kracauer seit 1926 Remythisierung oder Entmythologisierung. Den Begriff Entmythologisierung prägte Kracauer unter Entleerung von Gedanken des Soziologen Gottfried Salomon – als gedachtes Ende der Mythologien – und verstand darunter das Hindurch durch den Sturm der Moderne, während die Remythisierung, wie sich bald zeigen sollte, zu einer schweren Verschärfung des Wirklichkeitsverlustes führte, der schließlich in den totalitären Ideologien der Faschismen und des Stalinismus gipfelte.

Die umfassende Krise der Signifikation seit Beginn des 20. Jahrhunderts, in der sich die Bindung zwischen Signifikant und Signifikat lockerte, führte zum Obsoletwerden und damit zur Kritik am begrifflichen Denken, weil die Wirklichkeit unbegreiflich geworden war. Dadurch wurde das Ausdrucksvermögen der Sprache geschwächt. Dies führte in der Konsequenz zur Aufwertung des Bildes gegenüber dem Begriff: denn im Gegensatz zu den Begriffen, deren Klärung der Satzform und damit einer Konstellation von Begriffen bedarf, sind Bilder selbstreferentiell, d. h. weitgehend aus sich selbst heraus verständlich. (Die Frage nach der impliziten Theorieform von Bildern, etwa der Zentralperspektive, muß hier dahingestellt bleiben.)

Die technische Reproduzierbarkeit und damit die massenhafte Verbreitung von Bildern, einerseits nur Symptom dieser Verschiebung, wird andererseits selbst zum Grund für den Bedeutungsverlust von Sprache. Kracauer war Zeuge dieser Prozesse und Transformationen kulturellen Verstehens.

Seine Stellung zur und innerhalb der klassischen Moderne ist vielfach diskutiert worden:

„Die fundamentale Erfahrung, um deren Beschreibung, Verständnis und Bewältigung es Kracauer in all seinen Arbeiten geht, ist die Geschiedenheit des Menschen von der Welt.“

269

Den prekären Mangel an sinnerfüllter Wirklichkeit sieht er verursacht durch den unwiederbringlichen Verlust religiöser Eingebundenheit, wie sie z. B. das Ostjudentum im Gesetz und das katholische Mittelalter als Ordo kannten. Ab Mitte der 20er Jahre läßt Kracauer jede Hoffnung auf eine Rekonstruktion der Religion fahren. Doch seine Abkehr von der Religion ist keine von der Theologie. Das Absolute muß mit Friedrich Nietzsches „Gott ist tot“ losgelassen werden, damit überhaupt ein neuer Zugang durch die Vielfalt von Welt - von unten nach oben, wie Kracauer betont - möglich werden kann. Damit gibt es nur eine falsche Rückkehr in die Ordnungen der Vergangenheit. Auch Kracauer geht von dem in der Moderne uneinholbar „gebrochenen Ursprung“ (Paul Tillich) aus, spätestens nach der Erkenntnis der Ungeheuerlichkeit des Massenmordes, den wir mit dem Namen Auschwitz oder Shoah zu benennen suchen.

Sein Verhältnis zur Theologie (im Freundeskreis um Adorno, Benjamin und Bloch ist jedes „Wiehern“, das offen theologische Sprechen nach Vorbild der Frommen, streng verpönt) wird bestimmt durch die Forderung nach säkularisierender Transformation ihrer Gehalte. Kracauers Ansatz beim Materiellen, eine entschiedene Zuwendung zum Unscheinbaren, Übersehenen und Niedrigen, geht dennoch von dessen geistigem und damit sozialen Gehalt aus. Die „unscheinbaren Oberflächenäußerungen“ sind auf diesen hin zu deuten, um zu einer Erneuerung des Marxismus und seiner kritischen Inhalte zu kommen. Gerade in der „realen Dialektik“ der Härten des Alltags muß sich solches Denken bewähren. Der Klassengegensatz, wie im Exkurs „Kracauer als Sozialist“ erwähnt, spielt bis zum Exil eine wichtige Rolle. In der Verfolgungszeit wird der Kampf gegen Nazismus und Rassismus und für eine humane Zukunft des Menschengeschlechtes bestimmend.

Kracauers Hinwendung zum Ephemeren und Alltäglichen geht, wie bei dem späten Freund Erich Auerbach, mit dem theologischen Konzept der Kenosis, der Entleerung einher, das die „Absolutheit des Christentums“ (Ernst Troeltsch) darstellt. Der unbedingte Schöpfer-

²⁶⁹ Michael Schröter: „Weltzerfall und Rekonstruktion“ in: Text und Kritik „Kracauer“ München 1980 S. 24.

gott, der die Welt erschaffen hat und erhält, d.h. ständig neu erschafft (creatio continua ex nihilo), läßt sich auf die unterste und sündige Ebene herab, er entleert sich in die Welt hinein. Die Passio, verstanden als Nachfolge von Christi Kreuzestod in der Zeit, bemüht sich um die leidenschaftliche Annahme des sermo humilis, um Auferstehung und Erlösung zu befördern. Die innere Dynamik des Christentums treibt hin zur Säkularisierung der Welt. Die Hinwendung zu den Ausgestoßenen im ‚sermo humilis‘ hat die literarische Form revolutioniert. Die Entleerung wird in der Kabala als Zimzum, als der Rückgang Gottes in sich selbst, gedacht, um Raum für die Schöpfung zu bekommen. Nahe kommt dem Gemeinten ein Satz, den Emmanuel Levinas mir sagte als höchstes Wissen über die Zeit: für Franz Rosenzweig war die Vergangenheit Schöpfung, die Gegenwart Offenbarung und die Zukunft Erlösung. Im Christentum sah Kracauer vermutlich aber auch das Scheitern des individuellen Messianismus, folglich müsse Erlösung nun transpersonal gedacht werden. Der Erlösungskontext als stets gegenwärtige Offenbarung, ohne daß er dies je hätte theologisch ausdrücken wollen, ist für Kracauer bestimmend. Da diese Spannung aber unerträglich wäre, beschreitet der Denker im unvollendeten letzten Werk den Weg der „Entlastung vom Absoluten“ (Odo Marquard über Hans Blumenberg), wenn er die geschichtliche Zeit als endlichen Vorraum mit einem offenen Ende zu begreifen sucht.

Erlösung wird für Kracauer vor allem in Form einer Haltung, eines „Taktes“²⁷⁰ (vgl. LL 187 Anm.) deutlich, wie sie Ingeborg Brandt in ihrer Reportage „Film ist Kunst des Wirklichen – Wir sprachen mit dem Kulturphilosophen Siegfried Kracauer“ in der „Welt“ vom 28. Juli 1958 beschrieben hat:

„Der zarte kleine Herr rückt seinen Hotelsessel mit einer Behutsamkeit zurecht, als handle es sich um eine Cloisonné-Vase. Eine fast ehrfürchtige Rücksicht dem anderen gegenüber, ob Ding oder Mensch, waltet in Gesten und Worten. Siegfried Kracauer spricht leise, mit plötzlichen Stockungen, Fermaten in einem stetigen Gedankenfluß, die wiederum nur dem Zuhörer zuliebe eingelegt scheinen.“ (...) „Wenn nicht die Wärme in seinen Augen wäre, könnte man denken, Valerys „Monsieur Teste“ sei in einer in ‚unsichtbares‘ Dunkelgrau gekleideten Person lebendig geworden, so beharrlich hält er alles Private, alle Zufälle des Biographischen aus dem Frage – und – Antwort – Spiel heraus.“

Das Filmbuch wird als „Ästhetik des Films“ für 1959 angekündigt:

„ ‚Und wie wird die These des Buches aussehen?‘ ‚Das ist in zwei Worten nicht zu definieren. Aber vielleicht sagt Ihnen der Arbeitstitel etwas, den die Amerikaner allerdings zu feuilletonistisch finden und kaum akzeptieren werden: Eine Theorie des Films oder die Er-

²⁷⁰ LL 187 Anm.

lösung der Wirklichkeit.' Kracauers Ausgangspunkt ist die Photographie. ‚Ein Beispiel, damit Sie begreifen, was ich unter Erlösung der Wirklichkeit verstehe. Proust beschreibt irgendwo, wie er seine Großmutter nach langer Zeit wiedersah und sie sah wie eine Photographie, nämlich als alte kranke Frau, die sie wirklich war, nachdem er sie all die Jahre lang mit den Augen der Liebe gesehen und – gestaltet hatte.' Auf diesen Entfremdungseffekt [medialen Sehens und die ihm folgende Ernüchterung] kommt es Kracauer an.

Hier liegt auch die Mission des Films. Der Film stellt die Oberfläche der Dinge dar, die Haut der Welt. Durch ihn können wir zum erstenmal in unserer Geschichte die äußere Wirklichkeit in ihrem So – Sein wahrnehmen, erfahren, mit uns forttragen, während sie in jeder anderen Kunst verändert oder völlig absorbiert wird.

‚Diese Mission des Films ist wichtig, weil wir in einem Zeitalter der Analyse leben', erläutert Kracauer. Die grossen Philosophen früherer Jahrhunderte bezogen ihren Standpunkt oberhalb der äußeren Wirklichkeit. Wir müssen dieser Wirklichkeit Rechnung tragen und unsere Ideale durch sie ‚hindurchbrennen' sehen, wenn wir glauben sollen. Das aber setzt eben jene Erlösung des Objekts voraus, in der Kracauer die Funktion des Films sieht, und die er etwa in de Sicas ‚Umberto D.' beispielhaft gelungen findet.

Auf ein paar dürre Sätze reduziert, mag sich die These des New Yorker Soziologen etwas abstrakt ausnehmen. Von ihm vorgetragen, fasziniert sie durch den Einklang, in dem Gedanke und Person des Denkenden stehen. Kracauer, der Philosoph, hat die Erlösung der Wirklichkeit bereits vollzogen. Kracauer der Mensch vollzieht sie in jeder Handbewegung neu und läßt weitreichende, vielleicht verwandelnde Wirkungen seiner ‚Theorie des Films' ahnen.“

Im letzten, von Reinhard Köhne oder Paul-Oskar Kristeller nach Entwürfen des Autors ausgeführten Kapitel des Nachgelaßwerkes „Der Vorraum“ gibt es sowohl Anklänge an diese Haltung wie auch Hinweise zu Kracauers Projekt einer Philosophie der Wirklichkeitsnähe, die er in strenger Opposition zum klassischen, besonders aber dem deutschen Idealismus sieht.

Christian Iber hat in seinem Buch „Das Andere der Vernunft als ihr Prinzip“ an der Philosophie Schellings dargestellt, wie in ihrer Opposition gegen den deutschen Idealismus die Angehörigen dieser „Spätblüte des deutschen Idealismus“ (Heinrich Blücher) von dem Anderen der Vernunft dennoch eingeholt werden könnten. Zu Benjamins Stellung zur Platonischen Ideenlehre, im Gegensatz zu der Adornos, führt er aus:

„Während es Benjamin auf die platonische Interpretation der Phänomene durch die Kraft der ewigen Idee ankommt, geht es Adorno um die philosophische Deutung der Realität auf der Basis des Materiellen, mit dem Ziel, die Idee aus der Konstellation der empirisch-begrifflichen Elemente der Dinge zu konstruieren. Adornos Theorie der Konstellation enthält somit das Programm einer materialistischen Erkenntnistheorie. Sie ist eine materialistisch umgewendete Ideenlehre. Diese ist allerdings vor der Gefahr der Historisierung nicht gefeit.“²⁷¹

Diese Abgrenzung kann bezweifelt werden, denn auch Benjamin geht es um Ideeninduktion durch Begriffskonstellationen. Aber auf dem Hintergrund des Streites zwischen Adorno und Kracauer, in dem dieser Benjamin zum Kronzeugen seiner Forderung nach ontologischen Fixierungen aufruft, kann man schließen, daß Benjamin mit Kracauer ein Grundelement der platonischen Ideenlehre bewahren will: das *lumen naturale* der Idee ist unverzichtbar zur Erkenntnis der Welt. Hier wiederum kann behauptet werden, daß Adorno sich einen gewissen Überidealismus bewahrt hat, wenn er ihn auch hinter seinem Überbietungsgestus, den Kracauer anprangert, geschickt versteckt hat. Für Kracauer gibt es kein Außerhalb zum Vorraum der Geschichte, das etwas Anderes wäre als die Freiheit des denkenden und handelnden Menschen in der Zeit.

Kurz nach seinem 33. Geburtstag schreibt er an Leo Löwenthal von dem Plan, „[...] meine Geschichtsmetaphysik mit einer Erörterung der Zeitbegriffe[...]“ beginnen zu wollen.

Anstoß zu diesem Plan gab wohl die Lektüre des Aufsatzes „Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft“ des gleichaltrigen, von Kracauer als „Cerberus an der Pforte der Phänomenologie“ bezeichneten Martin Heidegger von 1916, in dem gegen jede Ewigkeitsmetaphysik die radikale Endlichkeit beschworen und nur im „nunc stans“ des der Schrift vorangestellten Mottos noch eine Spur von Zeitlosigkeit zugelassen wird.²⁷²

Auf der hohen Reflexionsstufe der Erkenntnistheorie finden sich schließlich Kracauers Überlegungen zur Ontologie im letzten - vor dem ungeschriebenen allerletzten - Kapitel: Wenn Geschichte es zu tun hat mit der „eigentümliche [n] Natur“ eines „vermittelnden Bereiches“, dessen vordringliche Aufgabe es sei, „*durch* die Dinge zu denken, anstatt über ihnen“, dann geht es Kracauer um „die Beziehungen zwischen Geschichte und Philosophie“.

²⁷³ Um seinem Thema, einer Neubestimmung dieses Verhältnisses, wie es der Begriff der Geschichtsphilosophie fordert, gerecht werden zu können, nimmt er im Folgenden Bezug

²⁷¹ Christian Iber „Das Andere der Vernunft als ihr Prinzip – Grundzüge der philosophischen Entwicklung Schellings mit einem Ausblick auf die nachidealistische Philosophiekonzeption Heideggers und Adornos“, Berlin, 1994, S. 383.

²⁷² LKB 38. Auch Benjamin kannte und kritisierte Heideggers Aufsatz.

²⁷³ LL 179f.

auf die Positionen anderer zeitgenössischer Philosophen, denn er erkennt die Bedeutung einer Vermittlung von einerseits im geschichtlichen Material gefundenen, andererseits an es herangetragenen Ideen für das Erkennen von Geschichte: „If a screen separates us from the truth, these concrete-abstract ideas come closest to puncturing it.“²⁷⁴

Zentral ist ihm das Problem von Besonderem und Verallgemeinerung, denn der Prozeß der Subsumierung unter Allgemeinbegriffe fordert Opfer. Das Besondere, das Detail, in dem für die metaphysische Tradition der Teufel der nominalistischen Kritik am Werke war, in der Moderne und seit Warburg der liebe Gott, wird im Akt der Unterordnung durch begriffliche Gewalt beschädigt. In dieser Angst vor Beschädigung des Details der zur Geschichte umformulierten vergangenen Gegenwart durch die Allgemeingültigkeitsforderungen der Erkenntnistheorie liegt Kracaues Motiv zur Beziehungsklärung. Wenn „unser gesamtes Denken eine Funktion von Zeit“ ist, dann ist keine Allgemeingültigkeit möglich, auch nicht für eine bestimmte geschichtliche Epoche wie die Moderne.²⁷⁵

Das Dilemma von Besonderung und Allgemeingültigkeit macht im „Geschichtsbuch“ für den Denker zwei Alternativen möglich: die transzendental zu nennenden Lösungen gehen mit Kant von einem überhistorischen Reich der Geltungen aus. Dieses leugnend, besteht der andere Lösungsversuch in der Behauptung radikaler Immanenz unseres Erkennens. Dann aber muß der geschichtliche Augenblick mit Kierkegaard, Heidegger und Gadamer zum Absolutum des Einbruchs der Ewigkeit in die Zeit verklärt werden, woraus ideengeschichtlich ein verhängnisvoller Hang zum Dezisionismus oder Existentialismus entstanden ist. Kracauer weist diese Lösungsversuche zurück, weil sie alle Zeit als ein homogenes Kontinuum verstehen.

Hier liegt der Schwachpunkt seiner Interpretation, denn die Immanentisten gewinnen mit Bergsons ‚dureé immediate‘ durchaus eine subjektiv besondere Perspektive auf die Zeit des Erlebens, die den Transzendentalisten nur als spezielle Ausformung eines ewig gleichen Aprioris erscheinen mußte.

Kracauer bezweifelt die Homogenität der chronologischen Zeit. Unsere Zeiterfahrung komme eher einem Katarakt von verschiedenen Zeitigungsweisen gleich und ist deshalb nicht wirklich meßbar, wie Bergson erkannte. Auf die hochstufige Konstruktion einer linearen Chronologie können wir jedoch, wie Kracauer einräumt, nicht verzichten, denn noch die extremste Zeiterfahrung muß in der umfassenden Konstruktion von Chronologie ihren Zeitpunkt gehabt haben. Diese Aporie nennt er die innere Antinomie historischer Zeit. Zu ihrer Lösung schlägt er ein „side by side“ Prinzip vor, in dem die starken Seiten der zwei

²⁷⁴ LL EA 103.

²⁷⁵ LL 183.

Zugangsweisen zusammengedacht werden sollen. Eine große Nähe hat dieser Vorschlag zu der alten jüdischen Tradition der Überlieferung der verschiedenen Kommentare gerade da, wo sie differierende oder unvereinbare Positionen zu beziehen scheinen.

Über der Zeit zu denken in ihr, das ist das universelle philosophische Problem. Tatsächlich hat das Abschiednehmen von der Metaphysik unversehens die Zeitphilosophie beerbt. Das drängendste, weil letztes noch gesehene Problem der Wissenschaften ist in der Moderne die Konzeption von Zeit und Zeitigung geworden. Deren radikale Endlichkeit und das Desolatwerden von Ewigkeit, die nur die Endlichkeit überbietend nachahmt, wurde in der Moderne wahrnehmbar als rasender Wandel und damit als Desintegration der sozialen Verhältnisse der Lebenswelten. Diese ist als Entwurzelung dem zerstreuten und zerstreuten Blick der zur Masse gewordenen Menschen eingeschrieben. Doch die Zerstreutheit der Moderne bedarf der dionysischen Macht der Wiedervereinigung des Zerissenen. Die dämonischen Ekstasen der Zereißung und Fragmentierung müssen durch die Vereinigungsmacht des Gottes, hier in der ekstatischen Stasis des Fotos, zusammengebunden werden. Dazu ist Distanz notwendig.

Kracauers Verlangen nach einer entlastenden Distanzierung ist die traumatische Angst vor dem Blick des als feindlich imaginierten Anderen eingeschrieben, die in soziologische Rationalisierungen transformiert wird, um dem befürchteten Schmerz von Zurückweisung und Verachtung zumindest die Spitze zu brechen. Im Dunkel des Kinos ist er vor dem Blick der Anderen sicher. Die radikalste und folgenreichste Durchbrechung des traumatischen Scheins hin zur erlösenden Wirklichkeit mag für Siegfried Kracauer die Begegnung mit seiner Frau Elisabeth Ehrenreich gewesen sein.

Der Filmform ist ihre historische Genese, Trost für die Armen und Unterdrückten zu sein, eingeschrieben. Und dennoch raubte die Fotografie als Entfremdungsform und Fragmentierung dem lebendigen Blick und damit der Einbildungskraft ihre transzendente Autonomie, die ihr der Film als bewegtes und beliebig montierbares Projekt partiell zurückgab.²⁷⁶

Kracauers Lösungsangebot, das die Autonomie des Transzendentalen wahren will, ohne den phänomenalen Reichtum der Immanenz zu unterschlagen, zielt auf den Vergleich zur Gewinnung eines tertium comparationis: „Weder kann sich das Zeitlose der Spuren von Zeitlichkeit entledigen, noch umfaßt das Zeitliche völlig das Zeitlose.“²⁷⁷ In dieser Formu-

²⁷⁶ Zu dem Schock, den die Fotografie als Arretierung eines Augenblicks den Zeitgenossen versetzte, siehe Warren Bucklands „The Delay of the Cinema Age“, dessen spekulative Reflexionen, „to the study of the unconscious of history, the underlying forces that constitute and drive historical events“ (219), die Kracauer geschätzt hätte, auf Frederick Jameson zurückgehen, in: Winfried Nöth (Hrsg.): „Semiotics of the Media“, Berlin, New York, 1997, S. 219-229.

²⁷⁷ LL 187.

lierung, die eine Vermittlungssphäre zwischen Zeit und unwillkürlicher Ewigkeit nahelegt, kulminiert eine lebenslange Auseinandersetzung mit dem Zeitproblem.

Um hier noch zu vermitteln bedarf es, wie schon erwähnt, eines Taktes, den auch Hannah Arendt beschworen hat, der die Unentscheidbarkeit hochstufiger Problematika (vielleicht im Sinne einer Deutung von Derridas Dekonstruktion als sublimierter Destruktion) zu ertragen und anzunehmen hilft.

Im Zusammenhang seiner Meditationen spricht Kracauer von „plattem ontologischen Transzendentalismus“ im Zusammenhang mit Löwiths Betonung der „antike Kosmologie“: die wildgewordenen Anthropologen sollen durch die Würde des Kosmos besänftigt werden. Kracauer sieht in dieser Argumentation eine Flucht aus „unserer gegenwärtigen intellektuellen Situation“.²⁷⁸ Im nächsten Satz kritisiert er ebenso Adornos „entfesselte Dialektik“ als Kampfansage an jegliche Ontologie:

„Sein Verwerfen jeder ontologischen Stipulation zugunsten einer unbegrenzten Dialektik, die alle konkreten Dinge und Wesenheiten durchdringt, scheint unlösbar von einer gewissen Willkür, einer Abwesenheit von Inhalt und Richtung in diesen Reihen materialer Bewertungen. Der Begriff der Utopie ist daher von ihm notwendig auf rein formale Art als ein Grenzbegriff benutzt, der am Ende unweigerlich wie ein *deus ex machina* auftaucht. Doch ist utopisches Denken nur dann sinnvoll, wenn es die Form einer Vision oder Intuition annimmt. Folglich ist es mit der radikalen Immanenz des dialektischen Prozesses nicht getan; einige ontologische Fixierungen sind erforderlich, ihn mit Bedeutsamkeit und Richtung zu durchtränken.“²⁷⁹

Der Begriff des „ontologischen Transzendentalismus“ kann erstaunen, denn die Transzendentalphilosophie Kants entsteht in klarer Abgrenzung zur klassischen Ontologie, in der vom höchsten Seineden aus eine Hierarchie des Seienden konstruiert wurde. Kant ging es um die Begründung einer unterscheidenden Ordnung zwischen Wissbarem und Unwissbarem, die als Bedingung der Möglichkeit von gesichertem Wissen der wissenschaftlichen Methodik der empirischen Newtonschen Physik folgt.

Offensichtlich bezieht Kracauer sich also auf einen von der klassischen ‚ontologia sive metaphysica‘ differierenden Begriff von Ontologie, der seinen Ursprung im Phänomenbegriff Husserls hat, ohne daß er dessen grundsätzliche Wendung zum Transzendentalismus mitmachte. Ontologie verweist für ihn auf eine der materialen Erfahrung des Seienden inhärierende Ordnung, deren Anerkennung er auch der echten und damit nicht einfach deduktiven Transzendentalphilosophie unterstellt. Sie steht für den Denker unter einem starken

²⁷⁸ LL 182, 187.

²⁷⁹ LL 187f.

Idealismusverdacht, wenn ihre Kategorien sich einem rein deduktiven Verfahren verdanken. Kracauer will eine kritische Phänomenologie.

Wenn er von plattem ontologischen Transzendentalismus spricht, so meint er damit eine Transzendentalphilosophie, die in einer deduktiven Ontologie ihren Abschluß sucht. Gültig ist für ihn nur ein Denken des Transzendentalen, das sich offen hält für Erfahrung, für die materialen Gehalte des Seienden in seinem Sein. Ob er mit seiner Kritik das Kantische Projekt trifft, kann bezweifelt werden, denn bei Kant finden durchaus beide Stämme der Erfahrung Eingang in den Bestand gesicherten Wissens. Dem begrifflich deduktiven Verfahren entspricht also ergänzend und erweiternd ein induktives.

Auch hier ist also Kracauers Mißtrauen gegen die subsumptive Gewalt des deduktiven Begreifens bestimmend. Erfahrung wird durch sie a priori deformiert und beschädigt.

Kann der Denker aber auf begriffliches Bestimmen verzichten, das zur Erlangung von allgemeiner Bedeutung gestufte Analogisierungen erforderlich macht?

Kracauers Einwand bezieht sich, wie schon im Marburger Neukantianismus bis hin zu Cassirer, auf das methodologisch auf die Naturwissenschaften verengte Paradigma. Durch diese Reduktion des Wirklichen auf das Physikalische, schon Benjamin beschrieb Scholem gegenüber Kants Erfahrungsbegriff als „minderwertig[e]“, verkenne der Alleszermalmer, zumindest der Erkenntnistheorie nach, die Geschichtlichkeit von Welt.²⁸⁰ Kant kann in der „Kritik der reinen Vernunft“, die immer auch empirische Kritik sein will, zwar das Wie der wissenschaftlichen Erkenntnis der gegenständlichen Welt erklären, aber nicht ihr Daß. Er hatte der *theologia naturalis* den Todesstoß versetzt, aber nichts als leere, imaginativ zu füllende Schematismen - am reinsten in der transzendentalen Einheit der Einbildungskraft - an ihre Stelle zu setzen vermocht. Sein Werk erschien Kracauer, Adorno, Benjamin und Bloch deshalb als leerer Formalismus. Die von der Transzendentalphilosophie Enttäuschten, obdachlos gewordenen, wollten die sinnliche Welt zurückerobern.

Im Nachlaßwerk geht es Kracauer um eine noch verkannte Ontologie, die in den Zwischerräumen der Erfahrung, wie sie die Wissenschaft nach dem abstraktiven Paradigma gesetzlicher Naturerkenntnis konstituiert, durch Benennung des noch Namenlosen erkennbar werden soll. Benennen versteht er hier nicht als begriffliche Definition, sondern eher als sanftes Verfahren, das vernachlässigten Phänomenen zum Ausdruck verhilft. In seiner Vision einer Rettung durch Namensgebung schwingt die Zuversicht mit, daß es eine erkenntnistheoretische Alternative zu deduktiver Gewalt und induktiver Zurichtung, die die Differenz des Wirklichen vergessen läßt, geben könne. Kracauers Pathos des Benennens, hier

²⁸⁰ Gershom Scholem: „Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft“, Frankfurt a. M., S. 78.

einig mit Adorno, weiß sich in der Gewissheit, daß das Leiden des Menschen an sich, seinesgleichen und der Welt im begrifflichen Denken der Philosophen bisher noch keinen adäquaten Ausdruck finden konnte.

Am Beginn der ‚Theory of Film‘ verweist er zur Stützung von seiner These der medialen Spezifität von Film auf Susanne Langers ‚Philosophy in a new key‘, in der die Bedeutung dessen betont wird, was man am Beginn der phänomenologischen Bewegung als das Projekt von Regionalontologien zu benennen suchte. Damit knüpft der Denker an seine Aporie einer erkenntnistheoretischen Begründung der Soziologie von 1922 an. Kracauer sucht offensichtlich an seine philosophischen Versuche der Zwischenkriegszeit und damit an die Kontinuität seines Denkens Anschluß, es geht ihm um eine phänomenologisch erweiterte Ontologie, die den ‚Sachen selbst‘ abzuraten sei. Gleichzeitig räumt die Rede von den ontologischen Fixierungen, die wir ‚stipulieren‘, d. h. vereinbaren, festsetzen müssten, ein, daß wir sie, ganz im Sinne von Kants Apodiktizitätserweis, selbst und in gemeinsamer Übereinkunft konstruieren müssen.

Adorno berichtet in seiner ambivalenten Laudatio über die gemeinsame Lektüre von Kants erster Kritik:

„Von Anbeginn erfuhr ich, unter seiner Anleitung, das Werk nicht als eine bloße Erkenntnistheorie, als Analyse der Bedingungen wissenschaftlich gültiger Urteile, sondern als eine Art chiffrierte Schrift, aus der der geschichtliche Stand des Geistes herauszulesen war, mit der vagen Erwartung, daß dabei etwas von der Wahrheit selber zu gewinnen sei.“²⁸¹

Rolf Wiggershaus hat betont, daß die Freunde die Kritik als Propädeutik zu einer neu zu begründenden Metaphysik gelesen hätten.²⁸²

Der vehemente Konflikt zwischen Adorno und Kracauer, der über dem Vorwurf einer Ontologisierung des Denkens entbrannte, bezieht seine Unversöhnlichkeit sicher auch aus dem in den Nachkriegsjahren gänzlich differierenden historischen Kontexten. So zielte für Adorno jede noch so zögerliche Ontologisierung in die Richtung der die deutsche Universitätsphilosophie dominierenden ‚Koppelschloßphilosophie‘ (Reinhart Koselleck) Heideggers. Kracauer hingegen, der in der Wissenschaftswelt der Vereinigten Staaten genug theoretischem Treibsand begegnet war, bemühte sich lebenslang darum, durch ontologische Würfe, eine konkrete ontologische Vision, die zwischen allgemeiner Idee und jewei-

²⁸¹ Theodor W. Adorno: ‚Noten zur Literatur III‘, a. a. O., S. 83 f.

²⁸² Rolf Wiggershaus: ‚Die Frankfurter Schule‘, München, 1982, S. 84ff.

liger Konkretion im Sinne Simmels vermitteln kann, der Reflexion Richtung und Halt zu verleihen.²⁸³

Bei Adorno muß der Eindruck bestimmend gewesen sein, daß der Freund einen lebenslangen Konsens, der gegen Lukács' Totalitätskonzept geschlossen worden war, im Kampf gegen endgültige Fixierungen, vor allem aber den philosophischen Letztbegründungsanspruch, aufgekündigt habe. Dieser Verdacht ist unbegründet, denn Kracauer nimmt die Notwendigkeit ontologischer Fixierungen nur an, um sie in einem Prozess der Stipulation und damit der Übereinkunft, die eine Diskussion erforderlich macht, festsetzen zu können, die in Richtung von Jürgen Habermas Untersuchungen weist.

Der die Jugendfreunde verbindende Anspruch der Begründung einer neuen Metaphysik war mit deren „Verwindung“ (Heidegger) obsolet geworden, und so blieb nur ein schwieriger „Fortschritt in der Philosophie“, wie die Jugendfreunde ihn als Aufhellung des historischen Horizontes bei der kritischen Lektüre von Kants theoretischem Hauptwerk erhofft hatten. Formale und echt ontologische Gehalte in der ersten Kritik sollten unterschieden werden. Dieser Fortschritt bleibt sich der Endlichkeit der Welt bewußt, ohne das irreduzible Sein einer kommenden Welt, die, im Sinne von Hegels Phänomenologie, vielleicht ganz nahe bei uns ist, von vorn herein auszuschließen.²⁸⁴

Das Daß der Gegenwart und die Widerständigkeit von Welt wird für Kracauer als Sichtbarkeit, die unser Sehen erschließt, Grundlage seines Denkens. Halt finden wir in dem sicheren Glauben, daß diese Welt einfach und greifbar da ist. Der sichtbaren Welt inhärenten Strukturen, die wir erkennen können, weil wir an ihnen Anteil haben. Die ontologischen Fixierungen sind unsere Zutat zur Empfänglichkeit für Welt, ohne die wir im Chaos der Empfindungen versinken müßten.

Die alte Metaphysik bildete ihre Ideen nach dem Vorbild der Physis. Eine Philosophie der endlichen Zeit muß die Konzeptionen von Zeit zur Diskussion stellen, um die Zeitlichkeit des Erkennens ermessen zu können. Film ist der aktuellste Ausdruck der nachmetaphysischen Zeit: „Statt Metaphysik gibt das Kino ein Bild der Physis zurück.“²⁸⁵ Und: „Der Film ist nicht mehr nur ein ‚Bild der Realität‘, sondern durchwirkt diese durch die ‚Realität des Bildes‘ (Youssef Ishaghpour)²⁸⁶ Film kann, wie Gilles Deleuze feststellt, Zeit freisetzen.

²⁸³ LL 187 und vor allem Kracauers Bergün-Protokoll, AKB S. 514ff.

²⁸⁴ Karl-Heinz Haag: „Der Fortschritt in der Philosophie“, Frankfurt a. M., 1983, S. 195 und AKB 641.

²⁸⁵ Bernhard Groß: „Inszenierung und Authentizität – Realistische Tendenzen im zeitgenössischen Kino“ in: Freitag 49 vom 3. Dez. 1999, www.freitag.de/1999/49/99491501.htm.

²⁸⁶ Oliver Fahle: „Bilder der Endlichkeit“, Weimar, 2005.

Film gilt Kracauer als objektiv gewordene Zeitform. Seine Intensität entsteht durch Projektion in Bewegung, im Kino zusätzlich durch die Abschottung anderer Sinneseindrücke. Die Endlichkeit jeder Sequenz macht die Unausschöpflichkeit ihres Vorbildes ex negativo deutlich. Dieser konstitutive Widerspruch muß in jedem filmischen Werk produktiv gemacht und zu einem ergänzenden Ausgleich zwischen realistischen und formativen Tendenzen gebracht werden.

Epilog:

Nach Auschwitz

Jeder von uns kennt das Gefühl, Feinde zu haben. Wir spüren, wenn ein anderer Mensch uns nicht wohlgesonnen ist. Mancher braucht seine Feinde sogar, um zu erkennen, was er nicht will. Selten jedoch ist für uns ein Haß geworden, der nach dem nackten Leben trachtet. Doch genau um dieses Gefühl des in seiner leiblichen Existenz Bedrohtseins geht es hier, wenn ein Mensch aus Gründen, für die er nichts kann, wie die Tatsache, Kind jüdischer Eltern zu sein, mit der „acarniertesten Feindschaft“ verfolgt wird.²⁸⁷

In der deutschen Kracauer-Rezeption wurde Auschwitz wiederholt als das „Anathema der Theorie des Films“ bezeichnet.²⁸⁸ In dieser Qualifizierung, die sich auf Adornos Wort, es sei nach Auschwitz nicht mehr möglich, Lyrik zu schreiben, berufen will, klingt der unausgesprochene Vorwurf der Verdrängung an. Bei genauer Betrachtung finden wir bei Kracauer jedoch eine erstaunliche Luzidität über den unmenschlich grausamen Charakter der Verfolgungen, nur daß diese Zeugnisse, wie sein journalistisches Werk überhaupt, so verstreut sind, daß sie leicht übersehen werden. Ich will einen Überblick versuchen unter der Maxime, daß die Beschädigung der Würde anderer Menschen meine eigene Würde verletzt.

Kracauer hat die Genese des Nazionalsozialismus sehr aufmerksam verfolgt und als wichtiges Problem auch der empirischen Forschung festgehalten. Spätestens im „Angestelltenbuch“ bleibt es kein Geheimnis mehr, wohin die Mehrzahl der Angestellten tendieren würde. Über die Rach- und Opfersucht der Nazis, sowie ihre fortgesetzte Neigung zu gewalthaften Exzessen hat er sich nie Illusionen gemacht, wie etwa Adorno oder Hans Jonas, die zumindest kurzfristig an die Möglichkeit einer mäßigen Einbindung glaubten. So findet sich schon Ende März 1933 die oben zitierte Beschreibung des KZ-Alltags in der zensierten Passage seiner Kritik zu „I Am a Fugitive From a Chain Gang“: Samuel Fuller, dem

²⁸⁷ Dieser Begriff in Edith Landmanns Versuch, 1948 die Shoah zu benennen mit diesem außer Gebrauch gekommenen Fremdwort, das „ans Fleisch gehen“, bis aufs Fleisch hetzen“, „nach dem Leben trachten“ bedeutet; siehe: „Eine Aufzeichnung aus dem Jahr 1948 über Assimilation und Zionismus“ in: Emuna, Jg.X (1975), Supplementheft 1, S. 46. Vgl. meinen Artikel „Edith Landmann als philosophische Interpretin und Zeugin Stefan Georges – Zu Problemen der Assimilation im George-Kreis“ im Internet unter www.philosophia-online.de/mafo/heft2002-04/george.htm (April 2012).

²⁸⁸ Gertrud Koch: „Not yet accepted anywhere“ in: New German Critique, No. 54, Fall 1991, S. 97, Heide Schlüpmann: „Ein Detektiv des Kinos“, Frankfurt a. M., S. 106. Schlüpmann sieht als Gegengewicht das Bedürfnis, das Grauen durch Bilder zu thematisieren. Inka Mülder-Bach: Nachwort zu Werke 3, S. 865f.

wir später noch einmal begegnen werden, beschreibt, wie in Mervyn LeRoys Film die Fiktion wirklicher als die Wirklichkeit werde: „The more we are Muni [Paul Muni, the actor playing the protagonist], the more the fiction of brutality in the movie becomes factual. Why? Because we are hit by hammer-blows of emotion.“²⁸⁹

Das Grauen der faktischen Brutalität, hier sei Fuller widersprochen, ist stets schlimmer als jede Fiktion und führt zu einer tiefen Traumatisierung dessen, der sie erleiden muß. Kracauers Bedenken gegen den Chain-Gang-Film zielen genau in diese Richtung: Der Film „[...] läßt im Interesse effektvollerer Wirkungen manche Frage ungeklärt, enthält den Zuschauern nicht eine Schreckensszene vor und spekuliert auf dieselben Instinkte in ihnen, gegen die er sie mobil machen will.“²⁹⁰

Das letzte Treffen, das, ohne daß die Familie es wissen konnte, der endgültige Abschied von Mutter Rosette und Tante Hedwig sein sollte, fand während eines Arbeitsaufenthaltes von Lili und Siegfried Kracauer im italienischen Ober-Bozen im Hotel Latemar im August 1936 statt. Unter schwierigen Bedingungen, denn Kracauers Vater Adolf war meist auf Handlungsreisen, hatte die Mutter ihren Sohn aufgezogen. Nach dem Tod des Vaters 1918 zog sie zu ihrer Schwester, die mit dem 1923 verstorbenen Bruder des Vaters, Isidor Kracauer, Lehrer an der Reformschule Philantropin und Chronist der Frankfurter Jüdischen Gemeinde, verheiratet war.

Noch hat Kracauer, selbst auf die finanzielle Hilfe von Freunden angewiesen, die Hoffnung, Mutter und Tante aus Deutschland herausbringen zu können. Doch im Sommer 1941 verschärft sich die Situation durch den Einmarsch der deutschen Truppen in Frankreich so dramatisch, daß das Leben Kracauers in größte Gefahr gerät. Wohl nur der Treue und dem Beistand seiner Frau Lili Ehrenreich, die nicht jüdischer Herkunft, sondern katholisch ist, ist es zu verdanken, daß er überlebte.

Durch die antisemitischen Gesetze wird ein menschenwürdiges Leben für Mutter und Tante mehr und mehr unmöglich, und so versucht Kracauer beim ‚Président de la Chambre de Députés‘, für sie eine Aufenthaltsgenehmigung in Frankreich zu bekommen. Doch auch dieser Plan scheitert, wie schon im März der Plan, sich in Brüssel zu treffen.²⁹¹

Im November 1941 erreichen verzweifelte Briefe von Mutter und Tante Kracauer, da sie aus ihrer Wohnung vertrieben werden und nur mit wenig Gepäck in ein Altersheim umziehen müssen. „Kracauers versuchen, die ungeheuren Beträge für Kuba-Visen und Reisekosten aufzubringen.“²⁹² Im August erfahren sie aus der Schweiz, daß Mutter und Tante „nach

²⁸⁹ Lisa Dombrowski: „The Films of Samuel Fuller : If you die, I’ll kill you“, Middletown, 2008, S. 10.

²⁹⁰ Kino 220.

²⁹¹ Belke 92f.

²⁹² Belke 103.

Polen oder Theresienstadt“ deportiert worden seien. Kracauer schreibt in dieser furchtbaren Lage der Ohnmacht angesichts des Äußersten am 5. November 1942 an Trude Krautheimer:

„Almost every family we call on has some relative who is deported or will be deported. And what may we learn after the war about all these beloved, poor, wretched existences somewhere in Theresienstadt or deep in Poland? The one and only thing you can do is desperately to work on.“²⁹³

In seinem Artikel „Hollywoods Greuelfilme“ in der Neuen Züricher Zeitung vom 1. 12. 1946 findet sich der Satz: „Jene dauernde Furcht, die in den antifascistischen Filmen die besondere Atmosphäre des Lebens unter Hitler charakterisierte, erfüllt nun die ganze Welt.“

An den ehemaligen Kollegen bei der FZ, Bernhard Guttmann, schreibt er am 8. August 1949, nicht ganz ein Jahr nach seinem Nervenzusammenbruch: „[...] ich fühlte mich noch auf lange Zeit hinaus gelaehmt, wann immer es galt, liebe Verbindungen wieder aufzunehmen, die unvermeidlicherweise Wunden der Vergangenheit aufrissen. Meine alte Mutter und Tante wurden frueh im Krieg von Frankfurt nach Theresienstadt deportiert. 1945 erfuhren wir, daß sie von dort nach Polen verschleppt worden seien. Das ist alles, was wir wissen, und es genuegt fuer unser ganzes Leben.“²⁹⁴

In einer Briefpassage vom 10. September 1950 an den unter schwierigen Bedingungen in der Schweiz lebenden früheren Spanienkorrespondenten der FZ, Fritz Wahl, bricht Kracauers Entrüstung sich Bahn:

„Wofür haben wir denn so viel ausgehalten? Um wieder dort zu beginnen, wo man uns (und der ganzen Welt) all das namenlose Leid zugefügt hat? Uns selbst käme es niemals in den Sinn, nach Deutschland zurückzukehren. Nicht, als ob wir nicht glaubten, es gäbe auch dort anständige Menschen und so weiter, aber die Luft ist dort noch auf lange, lange hinaus verpestet, man weiß nicht, wem man die Hand gibt und zuletzt, wir haben ja in den siebzehn Jahren nach unserem Weggang weiter gelebt und gelernt, und es hieße, dieses ganze neue Leben verleugnen und zunichte machen, wollte man sich wieder unter die Spukgestalten von damals mischen [...].“²⁹⁵

Dennoch entschließen sich Kracauers Mitte der fünfziger Jahre, Deutschland wieder zu besuchen. Aber eine Rückkehr wird er nicht mehr erwägen, obwohl er im letzten Brief an Löwenthal vom 29. Oktober 1966 den Jugendfreund fragt: „By the way würdest Du wieder

²⁹³ Breidecker 158, Anm. 149.

²⁹⁴ Brodersen 125.

²⁹⁵ Belke 110.

drüben leben wollen?“ Leo Löwenthals Antwort vom 10. November wird Kracauer, der am 16. November überraschend einer zu spät erkannten Lungenentzündung erliegen wird, noch erhalten haben: „Nein.“

Auch Hans Jonas, der mit Kracauers befreundet war und sie in New York besuchte, und Norbert Elias - beider Mütter waren ebenfalls ermordet worden - kehrten nicht nach Deutschland zurück.²⁹⁶

Am 3. Februar legt Adorno seinem Brief an den Freund einen „ziemlich dämlichen Artikel“ aus der „Allgemeinen Wochenzeitung der Juden in Deutschland“ zu Kracauers mühsam geheimgehaltenen 75. Geburtstag bei, in dem die Ermordung von Mutter und Tante erwähnt wird. Kracauer antwortet: „Von der jüdischen Zeitung ist nur zu hoffen, daß sie nicht weit herkommt. Ich las nur die ersten paar Sätze, dann tat es Lili mir weg.“²⁹⁷

Im September 1959 schreibt Ernst Bloch aus Leipzig an Kracauer anlässlich der Lektüre der stark zensierten und schon im Titel entstellten deutschen Übersetzung „Von Caligari bis Hitler“, zum ersten Mal nach dem Sieg über Nazideutschland. In seinem Antwortbrief vom 12. Oktober 1959 berichtet Kracauer:

„Wir waren vor drei Jahren und vor einem je an die drei Monate in Europa gewesen. Das erste Mal war reich an Wiederbegegnungen. Die seltsamste war vielleicht das Wiedersehen mit unsrer Berliner Wohnung aus den Jahren vor Hitler. Das Haus steht noch, und die Wohnung selber dient jetzt als eine Pension. Die Inhaberin erlaubte uns, durch die Zimmer zu gehen, und wir fühlten uns blind von Raum zu Raum. Da war noch derselbe Riß im Holz der Eingangstür; und der alte wacklige Aufzug führt immer noch an den farbigen Treppfenstern vorbei. Es war als hätte die Zeit aufgehört, dieser entsetzliche Regen, der plätschert und plätschert.“²⁹⁸

War es Landregen, der bei dem Besuch der ehemaligen Berliner Wohnung in der Charlottenburger Sybelstraße fiel, oder meint Kracauer die traumatische Zeit, die wie der endlose Regen in ‚Rashomon‘, nicht vergehen will? Ein Moment des ennui, des Vergeblichen, der Leere angesichts des unsäglichen Leides.

Das Wort Trauma leitet sich ab von dem griechischen tra – durch, hindurch, durchlöchern, durchbohren, durchdringen. Findet hier die Durchbrechungsmetapher, die, wie wir sahen, das gesamte Werk an zentralen Punkten durchzieht, ihre Ursache? Hoffte er auf die Überwindung der Traumen?

²⁹⁶ Vgl. AKB 666.

²⁹⁷ AKB 645f.

²⁹⁸ BB 393.

Sicher hatte Siegfried Kracauer einen Weg der Distanzierung von den durch die Verfolgung zugefügten Leiden gefunden, wie es das „Geschichtsbuch“ zeigt in der zitierten Feststellung, daß wir alle Neurosen und Traumatisierungen unterliegen. Einen Sonderstatus wollte er für sich nicht anerkennen. Die emotionalen Spuren der durchlebten Schrecken, die den psychischen Schutzschild von Zuversicht und Vertrauen durchbrochen und die ohnehin prekäre Identität verletzt haben, lassen jedoch den Gelehrten bei den Besuchen in Deutschland nicht los – auch nicht bei seiner Teilnahme am zweiten und dritten Kolloquium der Gruppe „Poetik und Hermeneutik“ in Köln und Lindau, wo er neben Anerkennung auch Anfeindung erfährt. Dennoch findet Kracauer neue europäische Freunde, so den jungen Peter Szondi, zu dem ihn Adorno schickte, und aus dem Kreis des Kolloquiums den Rabiner und Philosophen Jacob Taubes.

Dieser wird am 3. Dezember 1966, also kurz nach dem Tod Kracauers, an Lili Kracauer-Ehrenreich in seinem und Margeritha von Brentanos Kondolenzbrief schreiben:

„An die Jüngeren wollen wir sein Werk weitergeben – was aber schwer sein wird ist den Jüngeren etwas von dem Imponderablen seiner Worte und seines Gestus zu vermitteln vielleicht am besten durch das Gleichnis Kafkas, das er so geliebt hat.“²⁹⁹

Taubes meint wohl das berühmte Torhütergleichnis in der Erzählung „Vor dem Gesetz“ aus dem „Prozeß“, das man auch als Beschreibung der Lage des Assimilierten zwischen den Kulturen interpretieren kann. Mir scheint, daß das Entscheidende an diesem Gleichnis die Achtung vor der prinzipiellen Unabschließbarkeit jeder Interpretation darstellt, die Kracauers und Kafkas Denken mit der talmudischen Exegese verbindet.

Liegt die Entscheidung zum Eintreten in den Raum des Gesetzes, den der Wärter zu bewachen scheint, welche der auf den Einlaß Wartende versäumt, wirklich einzig und allein bei ihm selbst? Nur das Eingeständnis und die Annahme seiner Schwäche würde ihm die Kraft verleihen, einzutreten und so dem lebenslangen Aufschub ein Ende zu bereiten.³⁰⁰

Das Begehren, in den Prozeß der Erlösung eintreten zu dürfen, zeigt sich in Kracauers Denken im Beharren auf der Notwendigkeit der Errettung der Welt durch den Film, den er als ‚Wasser des Lebens‘ (Klaus Heinrich) begreift. Gerade angesichts der Ohnmacht tut Rettung not, und diese „Errettung der physischen Realität“ im Titel des „Filmbuchs, die sich zuerst auf das nackte physische Überleben seines Autors bezieht, verspricht uns Film als entfremdende Bewahrung des lebendigen Anblicks, trotz aller Korruptierbarkeit. Zu seiner Bestimmung gibt es keine Alternative. Kracauers Zuversicht, in der sich seine Theo-

²⁹⁹ Unveröffentlichter Brief aus dem Taubes-Nachlaß im Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin.

³⁰⁰ Kafka-Handbuch Bettina v. Jagow, Oliver Jahraus (Hrsg.): Göttingen, 2008, S. 470f.

logie ballt, folgt der Unbedingtheit des hebräischen Imperativ im Dekalog, der, futurisch gewendet, lautet: Du wirst dies (nicht) tun: der Film wird zu unserer Erlösung, der wir alle bedürfen, beitragen, weil es letztlich keine andere Möglichkeit gibt.

Im „Geschichtsbuch“, das heute den Titel „History - the Last Things Before the Last“ trägt, zeigt sich Kracaers Insistieren im Begriff der geschichtlichen Welt als Vorraum zu der uns unbekanntem ‚kommenden Welt‘: das „Last“ wird kommen, trotz des verpfuschten Weltlaufs.³⁰¹ Der Vorraum unserer Existenz will ernst genommen werden, weil die ‚kommende Welt‘ ihm folgen wird. Er wird, gegen die Tradition, der die ‚kommende Welt‘ als einzig wirkliche galt, von Kracauer gedacht in klarer Abgrenzung gegen sie.

In einem Brief an den Freund Leo Löwenthal vom 16. Dezember 1921 schrieb Kracauer: „[...] ich kann nicht an diesen Messias glauben: etwas herbeizusehen aber, woran ich nicht glaube, ist mir unmöglich. Sollte hingegen der Messias keine Realität sein, sondern nur eine Art von Zuchtideal, so langt schließlich auch der deutsche Idealismus (d. h. er langt natürlich genau so wenig wie ein solcher Messianismus.) Meine ganze Erbitterung auf diese neuen homines religiosi ist die, daß sie von Dingen reden, die sie au fond gar nicht wissen. Rosenzweig schwatzt von Gott und der Erschaffung der Welt, als ob er bei allem dabei gewesen wäre und auch Buber ist Gnostiker und Mystiker. Scheler machts mit der Phänomenologie und Bloch wird direkt zudringlich. (Beachten Sie, wie vornehm sich Lukács hierin verhält!!) Mein Katechismus klingt demgegenüber sehr karg: ich glaube, daß ein hohes Wesen über uns waltet und das wir *Creaturen* sind und darum keinen Zugang haben zu Schöpfergeheimnissen. Aussagen über Weltbeginn, Weltende usw. lehne ich strikte ab. [...] Christus selbst hat von allen diesen verschlossenen Dingen geschwiegen, er hat sich mit seinem Sein begnügt [...]“.³⁰²

Kracauers Credo, ein Amalgam religiöser Traditionen, ist in der Nähe dessen angesiedelt, was man Agnostizismus genannt hat, der durchaus Kantischen Überzeugung, daß wir über Gott und somit den Glauben nichts Sicheres wissen könnten. Leo Löwenthal erzählte mir nach seinem Vortrag anlässlich des Kracauer-Symposiums an der New-Yorker Columbia-Universität 1990, die Anekdote, sie hätten damals in dem Freundeskreis, aus dem später das

³⁰¹ Der Titel ist nur ungenau übersetzt – er wurde dem Werk posthum gegeben und findet sich in der Inhaltsübersicht zum „Geschichtsbuch“ als Überschrift des 29. Gliederungspunktes von insgesamt vorgesehenen 32: „Philosophy of the last things before the last“ mit den handschriftlichen Beisätzen „& HISTORY TODAY“ sowie „(= ANTEROOM AREA)“ (siehe Belke S. 125). Die richtige Übertragung des Satzteilens müsste lauten: die letzten Dinge vor dem Letzten. Dieses Letzte bezeichnet sowohl den Tod wie die ‚kommende Welt‘, dessen Vorraum unsere Lebenswelt genannt werden kann. Kracauer war sich des Sterben-Müssens also durchaus bewußt, ohne viele Worte darüber machen zu wollen.

³⁰² Siehe Belke S. 36. Dieser wichtige Brief fehlt leider im veröffentlichten Briefwechsel Kracauer – Löwenthal.

Institut für Sozialforschung entstehen sollte, nicht an ein ewiges Leben geglaubt. Aber in Einem sei man sich einig gewesen: für Friedel Kracauer sollte eine Ausnahme gemacht werden.

Seine *docta ignorantia* hat er nach der schweren Lebensprüfung der Verfolgungsjahre in den Ausführungen zu Erasmus von Rotterdam und Jakob Burckhardt in der Schwebelassen. Kracauer trägt sich in diese Genealogie, die auch den aus dem Kanon ausgeschlossenen Celsus aufruft, nachträglich in die europäische Geistesgeschichte ein, aus der er, nicht als erster Jude, aber hoffentlich als einer der letzten, ins Exil vertrieben wurde.

Hier sei nun das Augenmerk auf die Beziehung zu Theodor Wiesengrund-Adorno gerichtet. Nach Kracauers Zeugnis war der 14 Jahre jüngere Adorno sein Geliebter bis etwa 1924, doch das streitbare und ungleiche Verhältnis besteht von der ersten Bekanntschaft gegen Ende des Ersten Weltkriegs bis zum Tod Kracauers. Eine homoerotische Beziehung schien nach dem Vorbild des George-Kreises, der nicht nur vielen assimilierten deutschen Juden als Prophet eines neuen, den alten Gegensätzen enthobenen Bildungsideals galt, durchaus möglich.³⁰³ Und doch konnten sich beide von ihrer Homophobie nicht befreien und heirateten später. Beide Ehen blieben kinderlos.

Adorno hatte das Privileg, durch großbürgerliche Herkunft nicht den Überlebensdrücken ausgesetzt zu sein, die Kracauer früh ertragen mußte. So konnte die Familie vor den Nazi-verfolgungen nach England und dann nach Amerika entkommen. Adorno, durch den der Name Auschwitz zur öffentlichen Provokation, Polemik und zum Politikum im Nachkriegsdeutschland werden wird, hat die Verfolgung, der Benjamin erlag und die Kracauer überlebten, nur kurz am eigenen Leibe erfahren müssen. Das höhere Lehramt stand ihm offen, anders als dem Stotterer Kracauer. Diese Standesdifferenz war die größte Komplikation der Beziehung, aber auch die beträchtliche Altersdifferenz, die den vierzehn Jahre Älteren anfänglich zum Mentor prädestinierte. Spätestens während der Verfolgungszeit entstand eine imaginäre und reale Abhängigkeit Kracauers von Adorno und der „Frankfurter Schule“, der er als Wegbereiter und gleichsam a priori ausgeschlossenes Gründungsmitglied doch zugehörte. Mühsam hat der aufstrebende Adorno sich von der Abhängigkeit gegenüber seinem Mentor befreit.

Paul-Oskar Kristeller berichtete mir von starker Wehmut Kracauers, die stets zu spüren gewesen sei, wenn die Rede auf Adorno kam. Hätte er sich mehr Hilfe des auch durch die bundesdeutschen Medien mächtig gewordenen Freundes für eine Rückkehr gewünscht, wie

³⁰³ Vgl. Carola Groppe: „Das Deutsche Bürgertum und der George-Kreis“ Köln, Weimar, Wien, 1997.

Hans G Helms es mir gegenüber andeutete? Monika Plessner, die zweite Frau des Philosophen und Anthropologen Helmut Plessner, berichtet von einem der raren Auftritte Kracaucers Anfang der sechziger Jahre:

„Im Hintergrund sammelten sich Frauen um eine Gitarristin. Eine von ihnen hielt ein Notenblatt in der Hand. Abseits hockte eine junge Dame mit tiefem Nackendekolleté auf einer zottigen Fußbank. Mit ihrem ungebärdig hochgekämmten Haar sah sie aus wie eine barbarische Prinzessin. Vor ihr stand ein bärtiger Mann mit einer gezückten Kamera. Ganz hinten hockte ein Alter mit übergroßem Kopf. Er stützte sich auf eine Küchenleiter und starrte angewidert auf eine Coca-Cola-Pfütze, in der Popcorn und Kaugummireste schwammen. Woran erinnerte mich das Szenario nur?“³⁰⁴

Das Déjà vu von Monika Plessner ähnelt Beckmanns Argonauten, seinem letzten Tryptichon. Nun hat der bärtige Maler den Pinsel mit der Kamera vertauscht. Frau Plessner findet einen Führer durch die Unterwelt des Exils, den Dänen Arvid Brodersen, der dem Umkreis des „Georgiasten“ Wolfgang Frommel angehört:

„Möchten Sie nicht den alten Herren dort an der Küchenleiter begrüßen? Er gehört allerdings nicht zu Johnsons Crew, er heißt Kracauer. Die Whites haben sehr großzügig eingeladen. Ihr Mann zum Beispiel unterhält sich gerade mit Emil Gumpel.’ Mehr als der legendäre Pazifist aus Heidelberg, der sich einst mit Arnold Bergsträsser duelliert hatte, wobei letzterer ein Auge verlor, interessierte mich der Mann von der alten ‚Frankfurter Zeitung’, die meine Eltern hielten. ‚Ist das wirklich Siegfried Kracauer?’ fragte ich ehrfurchtsvoll. ‚Ja’, lachte Brodersen. ‚Aber ganz zu sich selbst ist er erst in diesem Lande gekommen. Das hat sogar Horkheimer, zu dessen Nachhut er gehörte, nicht erwartet.’

Der von Cineasten in aller Welt bewunderte Autor von ‚From Caligari to Hitler’ schneuzte sich. ‚Ich habe ihn nie anders als verschnupft gesehen.’

‚Ach, die Frau Plessner’ sagte er heiser: ‚Adorno hat mir von Ihnen erzählt... Adorno...’

Sein Gesicht verklärte sich, wurde aber gleich wieder düster: ‚Wie finden sie das Asyl für Obdachlose?’ ‚Aber verehrter Meister’, warf Brodersen ein: ‚Wir sind doch heute ganz vergnügt auf Long Island.’ Kracauer starrte angeekelt in die Coca-Cola-Pfütze. ‚Long Island’ murmelte er, ‚dieses ganze Land ist doch Long Island.’ Brodersen schwieg höflich. ‚Oder meinetwegen auch ein Castrum Peregrini’ sagte Kracauer versöhnlich. Inzwischen herrschte Aufbruchstimmung.“³⁰⁵

Wir können es getrost dahingestellt lassen, wieviel Wahrheit dieser Beschreibung der Begegnung aus dem Jahr 1962 zukommt. Gut getroffen ist wohl das von Wehmut bestimmte

³⁰⁴ Monika Plessner: „Die Argonauten auf Long Island“, Berlin, 1995, S. 76.

³⁰⁵ Monika Plessner: a. a. O., S. 81f.

Verhältnis zu Adorno und die Cola-Pfütze, die im Werk Kracauers als Wortspiel der Schreckensvision der durch die amerikanische Massenkultur „coca-colonialisiert [en]“ Welt auftaucht.³⁰⁶

Der Briefwechsel zwischen Adorno und Kracauer suggeriert trotz aller Differenzen immer wieder Einmütigkeit. Die Freunde brauchten einander, je später, desto mehr, als Spiegel und zur Bestätigung. Doch bleibt die Frage, welches Vertrauen in den geliebten Freund, der die Liebe durchaus beantwortete, verloren ging bei Kracauer, ohne diesen Verlust Adorno je begreiflich machen zu können. Stefan Müller-Doohm hat in seiner Adorno-Biographie gezeigt, wie Adorno unter den zerrüttenden Zwängen des Exils dem Freund sogar versuchte, in den Rücken zu fallen.³⁰⁷

An Löwenthal, den engsten Vertrauten, schreibt Kracauer immer wieder vernichtend Kritisches zu Adornos, aber auch Blochs Werk und Einfluß in Deutschland:

„Es geht viel Kulturgeschwätz dort um; Du wirst ja auch von dem Münchener Kongreß für Kulturkritik gehört haben, wo Horkheimer und Hannah Arendt sprachen, die letztere mit größerem Erfolg. Was ist überhaupt Kulturkritik? Teddie scheint mit Schuld zu sein an dieser intellektuellen commotion, die sich radikal gebärdet und ohne jede Konsequenz ist. Er schreibt ja auch so viel und manches was ich davon sah ist auf einer hohen Ebene flach, ausgeleierter Tiefsinn und eine Radikalität, die es sich gut gehen läßt. (Nicht alles, ein paar Seiten über Eichendorff sind wirklich schön und glanzvoll).“³⁰⁸

Und am 29. Oktober 1960 schreibt er an Löwenthal:

„Die fünf Tage München genügten uns, was Deutschland betrifft. [Hier fand das letzte Treffen des Ehepaares Kracauer mit Ernst Bloch statt.] Ich glaube, wir gehen nicht mehr nach Deutschland, es sei denn aus professionellen Gründen. Das Land ist kein Land, sondern ein Platz, irgendwo im Vacuum gelegen. Übrigens, Ernst Bloch – ‚Prinzip der Hoffnung‘ und ältere Schriften, im Suhrkamp-Verlag herausgegeben – ist jetzt ein ganz großer Erfolg dort – kein gutes Zeichen für die zwischengeschichtliche junge deutsche Intelligenz, die es immer noch zu lieben scheint, im ‚Drüben zu fischen‘, wie Gundolf einst von Rudolf Steiner sagte.“³⁰⁹

Kracauers Protokoll von dem großen Streit mit Adorno im Hotel Sonnenheim in Bergün am 12. August 1960, der auch im Briefwechsel Spuren hinterläßt, zeigt das zentrale Argument und gleich anschließend den abgespaltenen Affekt:

³⁰⁶ Schriften 5. 3. S. 336.

³⁰⁷ Stefan Müller-Doohm: „Adorno“, Frankfurt a. M., 2003, S. 343.

³⁰⁸ Brief vom 27. Oktober 1958, zitiert nach Belke 116.

³⁰⁹ Belke 117.

„Both Benjamin and I coincide in not accepting immanent dialectics. I subtly implied that we are engaged in terms of substances. We think under a sort of ontological compunction, Utopian or not, whereas he, Teddie, is, indeed, freehovering, and does not feel any such compunction.

At this point, I believe, Teddie was at the end of his rope. I am sure, however, he will not admit this to himself – nor will Gretel (though she did not seem to be entirely unhappy about the course our discussion took) -- , but immediately manage to believe that all my thoughts are in reality his own, annex these thoughts, which he already considers his property, to his ‚system‘ and, if possible, pass them off as its natural outgrowth. There is something paranoiac about him, You cannot upset Teddie. He grabs everything he is told, digests it and its consequences, and than takes over in a spirit of unshakeable superiority.“³¹⁰

Wir können heute nur bedauern, daß die kritische Tendenz der Feuilletons Kracauers durch die Jahre der Naziherrschaft und dann der Verdrängung gebrochen wurde. Hätte seine Rückkehr ihm ein Anknüpfen an die Weimarer Jahre ermöglicht, oder wäre er, wie Fritz Lang, ein ‚Fremder im eigenen Land‘ geworden? Reinhard Baumgart resümiert in seiner Besprechung der Wiederveröffentlichung der gesammelten FZ-Essays „Das Ornament der Masse“ in der ‚Zeit‘ vom 11. Oktober 1963:

„Nicht ohne melancholische Nebengedanken blickt man auf von dieser Sammlung, erfährt die unverbrauchte Schärfe dieser Gedanken. Siegfried Kracauer, der einst von Berlin nach Frankfurt korrespondierte, der Tag und Epoche in Beziehung dachte, mit Blick auf das Modell Deutschland, er arbeitet heute an weitläufigen Forschungsaufgaben in New York. Seine Ästhetik des Films ist seit Jahren versprochen, doch noch nicht erschienen. Seine publizistische Kraft und Schärfe jedenfalls, die uns nötiger wären, sind uns offenbar für immer verloren gegangen.“³¹¹

Am Ende dieser Untersuchung möchte ich die Kontroverse über die „Theorie des Films“ im Briefwechsel Adorno – Kracauer aufgreifen. Was kann Kracauers Wort von der Errettung der physischen Welt im Film uns nach Auschwitz sagen?

³¹⁰ Vgl. Briefwechsel S. 516, wo der Satz mit der pathologisierenden Qualifizierung ohne Auslassungskennzeichnung fehlt. Auch Adorno formulierte in Briefen an Horkheimer verletzend und den Freund pathologisierende Beschreibungen Kracauers; vgl. Brodersen 116f und Stefan Müller-Doohm, a. a. O., S. 301, der von Boshaftigkeit Adornos Kracauer gegenüber spricht.

³¹¹ Zu Baumgarts Kritik vgl. AKB 629 und 631.

Nach Auschwitz schreiben heißt über oder trotz Auschwitz schreiben. In den Baracken des Lagerteils, der Kanada genannt wurde und in dem die Hinterlassenschaften der Ermordeten zur Weiterverwertung sortiert und gesammelt wurden, fand sich ein Konvolut von 2400 Fotografien, die, entgegen einer Anweisung, nicht verbrannt worden sind. Weil diese Fotos wie erratische Blöcke, wie Grabmale einer glücklichen, weil wirklich gewesenen vergangenen Gegenwart in unsere ebenso wirkliche Gegenwart hineinragen, können sie zeigen, was Kracauer mit der Rettung der physischen Realität gemeint haben könnte.³¹² Schon im umstrittenen Titel des Filmbuchs klingt also der Wille seines Autors nicht zur Macht, sondern zum bloßen Überleben an, der es ihm ermöglicht hat, dieses Buch überhaupt zu schreiben. Für Kracauer wird in New York die Stelle geschaffen, die Horkheimer schon Walter Benjamin in Aussicht gestellt hatte.³¹³ Kracauers Anstrengungen zur Erreichung dieses Zieles sind beträchtlich gewesen; anlässlich der Pariser Ausstellung des Museum of Modern Art „Trois Siècles d' Art aux États-Unis" trifft er schon 1938 den Direktor der Film Library in New York, John E. Abbot zu einem Gespräch, in dem es vermutlich um die Möglichkeit seiner Anstellung zur Untersuchung des deutschen Zwischenkriegsfilms ging.

In steter Anteilnahme an der Entstehung und aktiver Hilfe bei der Verlagssuche für das „Filmbuch“ schreibt Adorno an Kracauer am 5. März 1963: „Ich habe lange mit Unselb über die Filmtheorie gesprochen; ich denke, er wird das Buch bringen, möchte nur, selbstverständlich, erst einmal die deutsche Fassung sehen. Ich selbst bin auf diese kaum minder begierig – es geht mir immer gegen den Strich, wenn ich etwas von Dir, wie von mir selber, auf Englisch lesen muß.“³¹⁴

Adorno ließ keine Gelegenheit aus, Kracauer auf den Dissens hinsichtlich seiner erfolgreichen Bemühung, englisch zu schreiben, hinzuweisen. Sein Argument gegen solche Anpassung ist es, daß nur das Deutsche den Assoziationsreichtum der Kindheit zulasse. Kracauer hingegen hatte mit größter Anstrengung und unter akutem Überlebensdruck - schon wegen seiner Sprachbehinderung mußte er sich sein Einkommen mühsam erschreiben - den entscheidenden Schritt zur Assimilation an die neue Umwelt gewagt. Sein gesuchter und manches Mal antiquarischer Stil wurde von Muttersprachlern gerügt. Zu bedenken gegen Ador-

³¹² Vgl. in der SZ vom 17/18. November 2001 den Artikel von Hubert Filser: „Laßt uns ihre Geschichte erzählen – Die Namen der Nummern – Über den Umgang mit Bildern aus Auschwitz in: ‚Das letzte Album‘ und ‚Vor der Auslöschung‘“

³¹³ Walter Benjamin: „Gesammelte Schriften“, Band 1/3, S. 1029f.

³¹⁴ AKB 588.

nos Skepsis bleibt jedoch die unvergleichliche Chance der Zweisprachigkeit: in Distanz zu der eigenen in einer fremden Sprache denken zu lernen.

Erst als die Übersetzung abgeschlossen und von Kracauer mühsam redigiert worden war - die Konfrontation mit dem englisch Geschriebenen und der eigenen Sprache war tatsächlich eine Zumutung - erwähnt Adorno kritisch die amerikanische Erstausgabe und empfiehlt dringend, eine Passage über „Ideologieverlust“ im Schlußkapitel, die nicht der Position des ‚Instituts‘ entspreche, wegzulassen.³¹⁵

Kracauer antwortet abschlägig; als Adorno unter Berufung auf seinen Schüler, den Suhrkamp-Lektor Karl-Markus Michel erneut den „kastrierten“ Eingriff im Schlußkapitel fordert, antwortet Kracauer, der sich schon das Schlußkapitel des „Ginster“ in der deutschen Wiederveröffentlichung hatte abraten lassen:

„Ja, das letzte Kapitel des Filmbuchs. Unseld schrieb mir auch von Deinen -- und Michels – Bedenken. Ich habe ihm inzwischen nach reiflicher Überlegung geantwortet, daß das Kapitel erhalten bleiben müsse, wie es ist – genau in dem Sinne, wie ich auch Dir geschrieben hatte. Ich bin mir dessen bewußt, daß in Deutschland die Stelle vom Ideologieverlust nicht den selben Klang hat wie anderswo und daß in Deutschland der Hinweis aufs Konkrete reaktionär mißdeutet werden kann. Aber solcher möglichen Wirkungen und Mißverständnisse wegen – die sich bei genauerem Lesen und im Lauf der Zeit aufklären werden – kann ich dieses Kapitel, auf das meine ganze Filmtheorie hinausläuft und um derentwillen sie geschrieben ist – nicht aufgeben. Die Gedanken darin sind tief und original, wie immer man sie beurteile – und im übrigen liegt bei ihnen auch ein Ansatzpunkt für meine Geschichtstheorie. Das klingt leider nicht gerade modest, aber was tut man nicht zu seiner Rechtfertigung. Und sonst gebe ich eher immer nach, oder doch gerne.“³¹⁶

Erneut kommt es zu Diskussionen zwischen den Freunden um den Untertitel der deutschen Übersetzung des Filmbuchs, für den Adorno „Erlösung“ vorschlägt.³¹⁷ Im Zuge von Adornos Rundfunkvortrag und seinem Artikel zu Kracauers 75. Geburtstag „Der wunderliche Realist“ kommt es zu einer weiteren heftigen Kontroverse. Darin gesteht Kracauer, daß er „[...] ihrer [seiner Tante Hedwig] und meiner Mutter immerdar mit Herzweh gedenke [...]“. Von dieser Kontroverse - beide beschließen, sie ruhen zu lassen - leitet Adorno direkt auf die Kritik des Filmbuchs über, das ihm nun endlich in der deutschen Übersetzung vorliegt: „Unterdessen habe ich mich sehr eingehend mit Deinem Filmbuch beschäftigt. [...] Auch bei diesem Buch pendle ich zwischen sehr starken Eindrücken und schweren Bedenken.

³¹⁵ Vgl. TF 378, wo Kracauer von „ideologischer Erschöpfung“ spricht und AKB 629.

³¹⁶ AKB 639f.

³¹⁷ AKB 653 Anm.

Entzückt hat mich die Perseus-Theorie: Perseus ist sowieso mein Lieblingsmythos und ich hatte den Gedanken vom Standhalten im Bilde längst ebenfalls geschöpft. Frage nur, ob hier nicht Quantität in Qualität umschlägt. Mir will es vorkommen, daß der Komplex, für den das Wort Ausschwitz einsteht, im Bild schlechterdings nicht mehr zu bewältigen ist, und selbst ein so außerordentliches Werk wie Schönbergs „Überlebender von Warschau“ hat für mein Gefühl etwas tief Ungemäßes.“³¹⁸

Adorno bezweifelt also, ob das Bild des Grauens dem unsäglichen Leiden, das solche maßlosen Verbrechen hervorrufen, gerecht werden könne. Dennoch spricht er sehr treffend vom „Standhalten im Bild“.³¹⁹

Georges Didi-Huberman hat in seinem Buch „Bilder trotz allem“ anhand von vier unter Lebensgefahr vom Inneren der Gaskammer heraus geschossenen Fotografien gezeigt, wie dieser Schrecken doch für die Nachwelt in seinen destruktiven Auswirkungen gebannt werden kann:³²⁰ Adorno hätte dann (gleich dem im Text kritisierten Gérard Wajcman)

„[...] nicht begriffen, daß der Schild in diesem Mythos kein Instrument zur Flucht vor der Wirklichkeit darstellt. Für Wajcman ist jedes Bild nur insofern ein ‚Schild‘, als es einen Schleier darstellt, eine ‚Verdeckung‘, etwas wie eine ‚Deckerinnerung‘, hinter die man sich notgedrungen zurückzieht. Die Fabel der Medusa und ihre Deutung durch Kracauer besagen das genaue Gegenteil: Perseus flieht nicht vor der Medusa, *er bietet ihr trotz allem die Stirn*, obwohl eine Begegnung von Angesicht zu Angesicht keinen Sieg, sondern einzig den Tod bedeutet hätte.“³²¹

Eng verknüpft ist das Problem der Darstellbarkeit mit dem der Würde der Opfer, besonders dann, wenn ein Überlebender zum Zeugen werden muß:

„Usurpation und wie Hohn auf die Opfer ist es, zu reden wie diese, als ob man selber eines wäre.“³²² Der Zeuge muß für sich selber und an sich selbst den Prozeß der Objektivierung in „belastender Doppelfunktion“ vollziehen, von deren Bewältigung nicht zuletzt seine Glaubwürdigkeit abhängt.³²³

In der ‚Theorie des Films‘ hat Kracauer dieses Paradox und die Funktion der Bilder in dem Abschnitt „Phenomena overwhelming consciousness“ betont:

„Elemental catastrophes, the atrocities of war, acts of violence and terrorism, sexual debauchery and death are events which tend to overwhelm consciousness. In any case, they

³¹⁸ AKB 688.

³¹⁹ Vgl. Breidecker 185.

³²⁰ Georges Didi-Huberman: „Bilder trotz allem“, München, 2007.

³²¹ Ebd. S. 252.

³²² Theodor W. Adorno: „Noten zur Literatur III“, Frankfurt a. M., 1965, „Engagement“, S. 124, vgl. auch Adornos Empfehlung des Textes an Kracauer, AKB 688.

³²³ Sybille Krämer: „Medium, Bote, Übertragung“, Frankfurt a. M., 2008, S. 258f.

call forth excitements and agonies bound to thwart detached observation. No one witnessing such an event, let alone playing an active part in it, should therefore be expected accurately to account for what he has seen. Since these manifestations of crude nature, human or otherwise, fall into the area of physical reality, they range all the more among the cinematic subjects. Only the camera is able to represent them without distortion.³²⁴

Claude Lanzmann hat bei der Arbeit an „Shoah“ erkannt, daß das echte Zeugnis nur zu erreichen ist um den Preis des schier unerträglichen Schmerzes, in die Situation des Erleidens imaginativ zurückzukehren: *revivre*.

Hätte Adorno „Shoah“ noch sehen können, hätte er zweifellos ganz verstanden, was Kracauer meinte: „The film screen is Athena’s polished shield.“³²⁵ (TF EA 305)

Adornos Kritik im Brief vom 5. Februar 1965 wirkte weiter, und bis heute können wir sagen, daß die deutsche Kracauerrezeption unter dem bestimmenden Einfluß seiner Kritik an Kracauers vermeintlichem Ontologismus steht:

„Nur eines möchte ich zum Filmbuch Dir gegenüber jetzt schon anmelden. Du diskutierst in dem ganzen Buch den Film lediglich im Sinn seiner immanenten Möglichkeiten, Voraussetzungen und Desiderate; und kritisierst die Intellektuellen, die gegen den Film sich sträuben, damit, daß sie sein Spezifisches verkennen und ihn an der traditionellen Kunst messen [...] Aber es erscheint, soweit ich es überblicken kann, in Deinem Buch überhaupt nicht, oder nur ganz peripher das, wogegen doch eigentlich der Widerstand ernster Menschen gegen den Film sich richtet, nämlich daß er, unmittelbar eingespant in das kommerzielle System als irgendeine andere Ausdrucksform, zur Entfaltung seiner immanenten Gesetzlichkeit es überhaupt nicht gebracht hat, daß er nur ein Für anderes und nicht ein An sich ist, während Du ihn so behandelst, als ob er das letztere wäre. Dadurch wird doch wohl die Perspektive sehr verschoben, und das müßte, als ein mächtiges Notabene, dem Buch beigelegt werden.“³²⁶

Kracauer antwortet am 3. März 1965:

„Dein vorläufiger Kommentar über mein Filmbuch hat mich begreiflicherweise sehr interessiert. Zu Auschwitz: Als der Krieg in Deutschland zu Ende war, veranlaßte Eisenhower die Herstellung von Dokumentarfilmen über Konzentrationslager. Darin lag etwas ungewein Berechtigtes. Es mag sein, daß Filme über dieses Thema – ich meine, Tatsachenfilme – legitimer sind als Kunstwerke.“

³²⁴ TF EA 57.

³²⁵ TF EA 305.

³²⁶ AKB 688.

Tatsächlich sind die Aufnahmen, auf die Kracauer hier anspielt, erhalten geblieben. Unüberbietbar bleibt jedoch der auch auf Befehl gedrehte erste Film des Schriftstellers, Drehbuchautors und, nach seiner Zeit als Soldat und Zeuge der Befreiung Europas von der Nazityrannei, Regisseur in Hollywood, Samuel Fuller. Ende April 1945, so berichtet Fuller in seinen Lebenserinnerungen, kommen sie in den Teil Tschechoslowakiens, der Sudetenland genannt wurde. Ihr Ziel ist Karlsbad. Dort werden die amerikanischen Truppen nach einem verlustreichen Gefecht, das ihren Vormarsch zum Stillstand bringt, am 7. Mai von der deutschen Kapitulation und dem folgenden Waffenstillstand überrascht. Als sie in dem kleinen Ort Falkenau Station machen, kommen ihnen Ströme von Flüchtlingen vor den russischen Truppen entgegen, die sich lieber den Amerikanern ergeben wollen. Doch dann werden sie von dem nur wenige Kilometer von dem Ort entfernten, mit Stacheldraht eingezäunten und mit zwei Wachtürmen versehenen Lager schockiert, zwischen denen das drohende Schild „Konzentrationslager Falkenau“ zu lesen ist:

„There were a few die-hard SS at the camp who didn't know the war was over. They fired at us, then tried to make a break for it in a command car. One of our doggies hit the car with a Bazooka, ending their escape in a flaming mushroom of fire and smoke. We ran down the remaining Nazis and disarmed them. Then we discovered the horrible truth about the camp. In the barracks were men and women with hollow eyes, unable to move their emaciated bodies. They'd been tortured, beaten, and experimented upon. In another building there were corpses thrown on top of each other like old newspaper. A few of them weren't corpses yet. Like zombies, they raised their bald heads and looked at us, eyes sunken in anguish, their mouths agape, a hand here and there reaching out, grasping for anything, begging us for assistance in helpless silence.“

An diesem Bericht Fullers kann deutlich werden, was Adorno meinte, als er die Unhintergebarkeit des Opfer-Seins beschrieb, und worauf Kracauer mit seinem Hinweis auf die Anordnung, filmische Dokumente von den Grauen der Nazi-Tyrannei aufzunehmen, hinweisen wollte: Samuel Fuller wurde von seinem Vorgesetzten Captain Kimble R. Richmond gebeten, mit einer 16mm-Bell & Howell Handkamera, die seine Mutter ihm geschickt hatte, zu filmen, wie Bewohner von Falkenau, die behauptet hatten, nichts gewußt zu haben, gezwungen wurden, die unerträglich stinkenden Leichen - man musste sich unwillkürlich erbrechen - in weiße Tücher einzuschlagen. Nach diesem verzweifelten Versuch, die Würde der Ermordeten wieder herzustellen, wurden sie nach dem Segen des

Truppenkaplans in einem Massengrab bestattet. Fuller selbst hat den Film aufbewahrt, aber selbst nie wieder angesehen:

„My twenty minutes of 16-mm film had recorded the sober reckoning of those civilians. The spectacle was heart-wrenching, leaving me numb. I'd recorded evidence of man's indescribable cruelty, a reality that the perpetrators might try to deny. However, a motion-picture camera doesn't lie. When I finally got home, in the fall 1945, I put that footage away and never took it out again. It would be too painful to watch, bringing back all the horrors of the war years. Those twenty minutes were a testament to the victims of Falkenau and all the millions of people who died in Nazi death camps.“³²⁷

Angesichts des Berichtes von Samuel Fuller kann klar werden, warum Kracauer den Marseiller Plan fallen ließ, das Filmbuch mit dem Ritual und der Allegorie des mexikanischen Totentanzes, wie ihn Sergej Michailowitsch Eisenstein für seinen Mexico-Film drehte, der „kermesse funebre“, dem „danse macabre“ zu beschließen.³²⁸ Nur eine einzige Reflexion des oben zitierten Textes aus den Marseiller Notizbüchern hält diesem Schrecken stand: „Das Gesicht gilt dem Film nichts, wenn nicht der Totenkopf dahinter einbezogen ist [...]. Wenig Grund haben wir heute, anzunehmen, daß es möglich ist, vor den Schrecken, die der Mensch dem Menschen antun kann, zu warnen, um einer Wiederholung, wie sie seit 1945 immer wieder geschehen ist, entgegenzuwirken: Wie kann Film dennoch zu der notwendigen Erneuerung eines globalen, alle Weltbürger umfassenden ‚contrat social‘ beitragen?

Im Antwortbrief auf Adornos Kritik vom 3. März 1965 fährt Kracauer nach seiner Bekräftigung der Bedeutung von Dokumentationen des Unerträglichen fort:

„Ich bin, weiß Gott, kein Freund von Definitionen von ‚Kunst‘ oder ähnlichen Allgemeinbegriffen. Aber im Filmbuch mußte ich aus methodologischen Gründen den Begriff ‚Kunst‘ irgendwie zu fassen versuchen, denn nur so war es mir möglich, das dem Film Eigentümliche herauszuarbeiten. Außerdem lag das in einem strategischen-polemischen Interesse. Diese Eigentümlichkeiten des Mediums sind durch seine Geschichte hindurch immer wieder realisiert worden – ungeachtet aller ökonomischen und sozialen Widerstände.“

Adorno erhebt in seinem Antwortbrief vom 17. März 1965 Einspruch nur noch gegen Kracauers abschließende Feststellung: Kracauer überschätze die Eigentümlichkeiten des Films und unterschätze seine Nähe zu Suggestion und Propaganda. Leider ist dieser Einwand, der auch auf die Seltenheit bedeutender filmischer Werke, die davon frei bleiben, zu beziehen

³²⁷ Samuel Fuller with Christa Lang Fuller and Jerome Henry Rudes: „A third Face – My Tale of Writing, Fighting and Filmmaking“, New York, 2002, S. 214 und 217.

³²⁸ Werke 3, S. 530f.

ist, bis heute aktuell geblieben, trotz der erstaunlichen Zunahme von unabhängigen Produktionen:

[...] mir will es scheinen, daß ohne ein gehöriges Maß an infiltrierter Reflexion, ohne einen gewissen heilsamen Terror gegen die Herren Producers, der Film überhaupt verloren ist. Wenn ich ein Buch über den Film zu schreiben hätte, so wäre es wohl ein Bilderbuch, daß ausschließlich aus den Visagen von Produzenten, vielleicht mit charakteristischen Aussagen geziert, bestünde. Vielleicht können wir uns einigen auf die Formel, daß, eben um jener unseligen Verflechtung willen, der Film seine eigenen Möglichkeiten immer nur intermittierend, ich würde sagen, immer nur aufblitzend und für Augenblicke realisiert hat. Ich kann kaum einen Film sehen, ohne daß ich für ein paar Sekunden lang das Gefühl hätte: das sollte es sein, das wäre möglich, und dann sogleich die Wut darüber, daß einem vom Kalkül der rackets das Fell über die Ohren gezogen wird. Daß man etwas wie rein immanente technische Gesetze des Films aus der sozioökonomischen Verflechtung herausoperieren könnte, leuchtet mir jedenfalls nicht ein: in ihm, wie allenthalben, ist die Relation von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen gar zu reziprok.“

Dieses Aufblitzen der Wahrheit einer vergangenen Gegenwart, das Adorno hier beschwört, hat sein Lehrer Walter Benjamin in der V. Geschichtsphilosophischen These unvergleichlich beschrieben:

„Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.“

Dieses Bild kann ein Foto oder das bewegte Projektionsbild sein, in dem die Vergangenheit gleichsam aus der Zukunft als gegenwärtig auf uns zurückkommt, denn der gebündelte Strahl des modulierten Lichts kommt der Betrachtung seines Reflexes auf der weißen Leinwand immer schon zuvor. Gerade weil sie selbst Abspaltungen sind, können Filmbilder die destruktiven Affekte, die die Abspaltung des Objekts in uns hervorrief, binden und auffangen.

Kracauer antwortet auf Adornos Kritik nicht direkt, da eine schlimme Virusinfektion ihn niedergeworfen hatte und er durch die Nachwirkungen erschöpft ist. Aber am 11. Mai 1965 merkt er zu seinem Realismusbegriff an, den Adorno und in seiner Folge auch Enno Patalas (Adorno reklamierte ihn als seinen Schüler, Patalas aber, wie die Gründer der Zeitschrift „Filmkritik“ überhaupt, war von Kracauers Caligaribuch stark beeinflusst) in seiner schon zitierten Besprechung der ‚Theorie‘ nicht richtig verstanden hätten:

„An vielen Stellen, und besonders im Abschnitt ‚Konfrontationen‘ im Schlußkapitel, betone ich ausdrücklich, daß es eine wichtige Funktion des Films ist, durch die penetrante, möglichst unverstellte Darstellung der Realität schlimme Ideologien zu demaskieren.“³²⁹

Film ist für Kracauer damit sein ganzes Leben lang ein Instrument zum besseren Verständnis und zur Kritik der bestehenden Wirklichkeit geblieben, der Moderne in der Krise, ganz im Gegensatz zu Adornos Anpassungsvorwurf an das Werk des Freundes.

Am 3. Juli 1966 trafen sich Kracauer und Adorno im Beisein ihres Verlegers Sigfried Unseld in Frankfurt.³³⁰ Daß es bei dieser Begegnung zu der angestrebten Grundsatzdiskussion zwischen den Kontrahenten gekommen ist, erscheint eher unwahrscheinlich: „Mit Dir möchte ich vor allem gern einmal ein grundsätzliches Gespräch über das Verhältnis ästhetischer und soziologischer Kategorien führen, das sich mir beim Studium Deines Buches immer wieder aufdrängte.“ schrieb Adorno an den Freund am 27. April 1965.³³¹ Außerdem bezeichnet Adorno seinen Weg als immanent, Kracauers dagegen als durchgängig transzendent.³³² Zu der in Aussicht genommenen großen Aussprache über Fundamente und Differenzen ist es durch den überraschenden Tod Kracauers in Folge einer zu spät erkannten Lungenentzündung am 26. November 1966 nicht mehr gekommen, wie auch Adornos Nachruf zeigt:

„Bis zuletzt war zu hoffen, daß alle die Fragen, die sein denkendes Verhalten aufwarf, in der lebendigsten Diskussion mit ihm weitergetrieben werden könnten, so wie er in der Jugend ein dialogisch Philosophierender gewesen war.“³³³

Ich halte es für unwahrscheinlich, daß es zu einer Einigung gekommen wäre, denn zu unterschiedlich war das jeweilige erkenntnistheoretische Fundament der beiden Denker: Adorno wollte mit seiner „geistigen Atomzertrümmerung“ und der „Metakritik der Erkenntnistheorie“ die Gewissheit der kategorialen Anschauung in Frage stellen, die für Kracauer im Postulat der generellen Form und Substanz unumstößlich galt. Kracauer hoffte auf die Verbesserung der Welt in kleinen Schritten, die Schritte um das Ganze sein müssten, während Adornos Postulate „Das Ganze ist das Unwahre“ und „Es gibt kein Richtiges im Falschen“ eine generelle Revolution der Denkungsart zur unabdingbaren Forderung machen. So konvergiert ihr Denken im Unendlichen, gegen dessen Grenze, den Tod, sie anzu-

³²⁹ AKB 704.

³³⁰ ABK 719 Anm.

³³¹ ABK 699.

³³² ABK 602.

³³³ FAZ vom 1. Dez. 1966.

schreiben und gegen den zu protestieren sie sich einig waren. Erst das Absolute fordert endgültig Versöhnung.

War Kracauers geschichtsphilosophische Position eines kritischen Aufnehmens der Moderne im Früh- und Hauptwerk noch durch ein ästhetisches Modell bestimmt worden, das der „Utopie einer `intelligenten Form´“³³⁴ folgte, so wird sein Erkenntnisinteresse im Spätwerk wesentlich von der Erfahrung von Geschichte als `Widerfahrnis´³³⁵ bestimmt, wie sie eine Folge seiner existentiellen Betroffenheit der gegen die europäischen Juden gerichteten Verfolgung und schließlich der schmerzhaften Erkenntnis über das Ausmaß der `Shoah´ ist.³³⁶

Deshalb kann gefragt werden, was Kracauers Versuch einer Kritik von Geschichtsschreibung mit seiner Erfahrung, Opfer von Geschichte geworden zu sein, zu tun hat. Mit Recht ist das eigenwillige Buch in die Reihe der „counterhistories“ des Exils gestellt worden.³³⁷ Wenn von Benjamins „Geschichtsphilosophischen Thesen“ als einer Rache³³⁸ des Ohnmächtigen gesprochen worden ist, so mag für Kracauers letztes Werk der Versuch einer Überwindung dieser Ohnmachtserfahrung durch Schreiben wichtig gewesen sein.³³⁹

³³⁴ Siehe Leo Haenleins Dissertation „Der Denk-Gestus des aktiven Wartens im Sinn-Vakuum der Moderne“, Frankfurt a. M., 1985, S. 121.

³³⁵ Helmut Lethen: „Sichtbarkeit - Kracauers Liebeslehre“ in: Michael Kessler, Thomas Y. Levin (Hrsg.): „Siegfried Kracauer – Neue Interpretationen“, Tübingen, 1990, S. 211. In diesem Titel klingt die Assoziation mit der als häretisch verworfenen Liebeslehre des Origenes an, nach der nur die Größe der Liebe eines Menschen zu Christus wichtig sei, die bei Augustinus in dem Grundsatz: Liebe und tue, was du willst! weiterwirkte.

³³⁶ Kracauer und seine Frau Lili Ehrenreich, die, obwohl nicht jüdischer Herkunft und katholisch, das Schicksal der Verfolgung und Vertreibung mit ihm teilte und auf deren Beistand und Nähe Kracauers Überleben wesentlich zurückzuführen sein dürfte, durchlebten im Exil schwere Jahre, die Kracauer am 9. November 1930 in der FZ erschienene Erzählung „Erinnerungen an eine Pariser Straße“ (in: „Straßen in Berlin und anderswo“, Frankfurt a.M., 1964, S. 9-15) zu antizipieren scheint.

Die grundlegende Wandlung von Kracauers geschichtsphilosophischer Position durch das Erleiden von Geschichte gerät in der jüngeren deutschen Kracauerrezeption, etwa bei Inka Müller-Bach (1987), Gertrud Koch (1992) und Heide Schlüpmann (1998) leider in Gefahr, verkürzt zu werden auf ein rein ästhetisches Apriori als letztes Movens von Kracauers Erkenntnisinteresse; sie unterstellen Kracauer mit Adornos Ontologismuskritik, er hätte die Situation des Intellektuellen nach Auschwitz nicht adäquat reflektiert.

Die Erkenntnis der Dimension der unsäglichen Leiden, wie sie tatsächlich die Fotos von den Leichenbergen der zum Skellet abgemagerten Ermordeten (vgl. TF 396 „die Haufen gemarterter menschlicher Körper“) der Welt zuerst zeigten, dürften der Grund gewesen sein, daß Kracauer, wie schon erwähnt, von dem in Anlehnung an Eisensteins enteigneten Mexiko-Film und das Mexiko-Buch des Freundes Paul Westheim geplanten Schlußkapitel des Filmbuchs ‚Totentanz‘ Abstand nahm, das nur als maßlose Verharmlosung der geschehenen Verbrechen hätte verstanden werden können.

³³⁷ Dagmar Barnouw: „Critical Realism“, Baltimore and London, 1996, S. 7ff.

³³⁸ Briefwechsel H. Arendt - H. Blücher 1936-1968, Hrsg. Lotte Köhler: München, Zürich, 1996, S. 128.

³³⁹ Zutreffend ist hingegen sicher Gertrud Kochs Vermutung, daß Kracauer ein Überlebenssyndrom, das ihm zur besonderen Verpflichtung des Erinnerens wurde, ausgebildet hat. vgl. Gertrud Koch „Die Einstellung ist die Einstellung“, Frankfurt a. M., 1992, S. 139. Worin Koch und Andere aber zu weit gehen, ist, dieses Paradox, auf das jüngst auch Sven Kramer „Auschwitz im Widerstreit“, Wiesbaden, 1999, hingewiesen hat, gerade das unbegreiflich Schreckliche, also eigentlich Unerträgliche, objektiv erinnern zu müssen, gegen Kracauer selbst zu wenden im Vorwurf der Verdrängung. Für ihn sind authentische Bilder gleichsam Platzhalter einer vergangenen Gegenwart, die durch ein Bildverbot als Tabu des Vorstellens nicht bewältigt werden könne. Das alttestamentarische Bildverbot bezieht sich auf die ganze Schöpfung (vgl. Exodus 20.3ff), deren le-

Jedoch grenzte Kracauer sich von der pessimistischen Tendenz der VII. These ab, in der Benjamin von einer Geschichtsschreibung nur durch die Sieger ausgeht, indem er ein großes „No!“ an den Rand seines Exemplars der Erstausgabe von 1955 schrieb. Die subjektive Motivation Kracauers schmälert nicht den Beitrag, den das Geschichtsbuch zu einer Kritik der historischen Vernunft geben kann. Früh hatte er sich mit der Geschichtsschreibung beschäftigt, denn sein Onkel Isidor war der Historiograph der Frankfurter Juden.³⁴⁰ Damals mag ihm die grundlegende Erkenntnis zugänglich geworden sein, daß Geschichte, wie sie wirklich sich zugetragen hat, nie völlig in Erkenntnis verwandelt werden könne: nur ein Kommentar zur uneinholbaren Wirklichkeit jeglicher vergangenen Gegenwart sei möglich. Kracauer betont daher, es sei hier wiederholt, den Antagonismus zwischen ästhetischer Vermittlung und Unbedingtheit geschichtlicher Faktizität und Forderung in seiner ganzen Härte, wenn er schreibt: „Weder hat Geschichte ein Ende, noch unterliegt sie ästhetischer Rettung.“³⁴¹

Erlösung wird damit letztlich auch als Erlösung von der Geschichte gedacht. Gleichwohl ging es ihm immer um die Erscheinung von Ideen in der Geschichte; dies wird an seinem Ausspruch deutlich, die Vergangenheit interessiere ihn „vornehmlich als Geschichte verpfuschter Ideen“.³⁴²

bendige Wirklichkeit vor der entfremdeten Sekundarität jedes Bildes geschützt werden soll, letztlich aber doch zuerst auf jeden Versuch einer Darstellung von Gott selbst, gemäß Jesaja 40,25: „Wem wollt ihr mich vergleichen, daß ich gleiche, spricht der Heilige.“ Diese Übersetzung stammt übrigens in der Eigenheit des Kojunktivgebrauchs im ‚gliche‘, wie diesen auch Adorno und Kracauer gerne verwendeten, von Hermann Cohen.

³⁴⁰ Vgl. den oben bereits zitierten Text in Werke 5.1, Nr. 62 „Geschichtsschreibung und Geschichtsphilosophie“, S. 404-408.

³⁴¹ LL 153f.

³⁴² Wie oben schon erwähnt, erinnert sich Hans Robert Jauf: „Zu den unvergeßlichen Aussprüchen, die S. Kracauer hinterließ, gehört seine Bemerkung, ihn interessiere die Vergangenheit vornehmlich als Geschichte ‚verpfuschter Ideen‘.“ „Das Religionsgespräch oder: The Last Things Before The Last“, in: „Das Ende - Figuren einer Denkform“, Poetik und Hermeneutik, Bd.XVI, Hrsg. Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München, 1996, hier S. 385f. Wenn Adorno Kracauers erneute Wirksamkeit in der deutschen Geistesgeschichte im Nachruf in der FAZ vom 1.Dezember 1966, der unter dem Titel „Nach Kracauers Tod“ dem dritten Tagungsband des Arbeitskreises „Poetik und Hermeneutik“ vorangestellt wurde, auf den Satz verkürzt, er habe „als Mitglied eines hermeneutischen Arbeitskreises jüngerer deutscher Universitätslehrer seine Denkenergie bewährt“, so ist das eine Untertreibung. Kracauer wirkte in diesem für die deutsche Wissenschaftsgeschichte der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts prägenden Kreis als Träger einer ‚translatio studii‘ nicht nur über den Abgrund der unsäglichen Passagen der Gewalt von Nationalsozialismus und Weltkrieg hinweg, sondern auch hinsichtlich der kontemporären nordamerikanischen Wissenschaftsdiskussion, etwa der Krise der Historik seit Beginn der 60er Jahre (die etwa Hayden Whites berühmte Überlegungen zur „Metahistory“ hervorbringen sollte) ; vgl. zur damaligen Lage der amerikanischen Geschichtswissenschaft Carl E. Schoerke „Thinking with Hystory“, Princeton 2000, S. 229ff.

Zu den vielfältigen Impulsen die Kracauer im Rahmen der zweiten Jahrestagung dem Gespräch des Arbeitskreises „Poetik und Hermeneutik“ als „Eitzesgeber“ = jiddisch „Ratgeber“, geben konnte, gehören sein Wort von den „Nicht mehr schönen Künsten“, das zum Titel des ihm posthum gewidmeten dritten Tagungsbandes wurde. Reinhard Koselleck sagte mir hingegen fernmündlich am 26.Nov. 2003, er habe keine wesentlichen Anregungen durch Kracauer erfahren hinsichtlich seiner Schule machenden Werke zur Selbstreflexion der Historik. Der Fotorealismus Kracauers sei von seiner Kantianischen Erkenntnistheorie geprägt gewesen. Dazu habe es eine mündliche Kontroverse zwischen ihm und Kracauer hinsichtlich des Artikels „Photographie“ im ‚Brockhaus‘ von 1948 gegeben.

Ausgehend von der Erkenntnis, die er mit Walter Benjamin³⁴³ teilte, daß Ideen ‚in statu nascendi‘ ihre größte historische Wirksamkeit entfalten, jedoch bei ihrem Zerfall am ehesten erkannt werden können, wurde ihm die gültige Analyse und Diagnose der je einmaligen Gegenwart und ‚Jetztzeit‘ in ihrer Konjunktur zu einer vergangenen Gegenwart zum Grundanliegen. Dabei ging es ihm darum, die betroffene Subjektivität des einzelnen Individuums hin auf das Gattungspathos (Klaus Heinrich) zu erweitern, denn: „Subjektivität in höchster Spannung transzendiert sich selbst. Historische Ideen sind objektiv gerade wegen ihrer Verpflichtung zu ungemilderter Subjektivität. Die (annähernde) Objektivität, zu der sie gelangen, wäre ‚aktiv‘ zu nennen im Gegensatz zur ‚passiven‘ Objektivität, die in der Phase der Selbst-Reduktion erreicht wird. Wenn es stimmt, daß eine Leinwand uns von der Wahrheit trennt, dann sind diese konkret-abstrakten Ideen am ehesten in der Lage, sie zu durchlöchern.“³⁴⁴

Warum hat Siegfried Kracauer im Film, der Entfremdung des lebendigen Blicks der Gattung, der so sehr von Verblendung und Manipulation bedroht ist, daß wir ständig in Gefahr sind, der „Bilderflut“³⁴⁵ zu erliegen, kategorisch die Möglichkeit der Errettung der Wirklichkeit gesehen? Weil es, sub specie aeternitatis, keine Alternative zu dieser Rettung gibt: So stark war seine Zuversicht angesichts der äußersten Ohnmacht. Die Entfremdung des Blickes, dem die Welt zum Objekt wird, hat ihn weniger geängstigt als die Entfremdungsform der Lebenswirklichkeit, die chronologisch-lineare Zeit. Tatsächlich erschienen ihm die Filmbilder als potentiell letztes Refugium der Menschlichkeit, weil sie dem unerträglichen Schrecken standhalten und die Sichtbarkeit des Besonderen im Abbild bewahren können.

Hingegen habe Kracauer, so bezeugt Jauß, wider alle Verdächtigungen einer das Bestehende affirmierenden Ontologisierung, diesem Kreis den wesentlichen Anstoß zu sozialhistorischen und damit gesellschaftskritischen Reflexionen gegeben; vgl. Hans Robert Jauß, dessen Proustbuch Kracauer wichtige Anregungen verdankte, „Epilog auf die Forschungsgruppe ‚Poetik und Hermeneutik‘“, in: „Poetik und Hermeneutik“, Band XVII „Kontingenz“, Hrsg. Gerhard v. Gravenitz, Odo Marquard, Matthias Christen, München, 1998, S. 529. Noch im Titel dieser letzten Tagung des Arbeitskreises kann man ein Nachwirken von Kracauers Gedanken im Geschichtsbuch vermuten.

³⁴³ Der letzte erhaltene Brief Benjamins an Kracauer vom 14. Mai 1940 beginnt mit der Anrede: „Cher Ami“. Beide waren kurz zuvor durch die Intervention von Freunden aus der Internierung entlassen worden. Diese Anrede war gleichwohl nach der spannungsreichen Beziehung zu den Zeiten, als Kracauer Benjamins Gewährsmann für die lebensnotwendigen Veröffentlichungen in der ‚Frankfurter Zeitung‘ war, nicht selbstverständlich; vgl. dazu die Nachricht von Bloch aus dem Jahre 1929 „fast fallen Sie etwas in seinen Angstkomplex“, BB 318. Die Beziehung zwischen Adorno und Benjamin, so zeigt ihr Briefwechsel deutlich, beruhte nicht zuletzt auf einem Ausschluss Kracauers, siehe „Theodor W. Adorno – Walter Benjamin Briefwechsel 1928-1940.“ Henri Lonitz (Hrsg.): Frankfurt a. M. 1994, S.392.

³⁴⁴ LL 101. Höchste Spannung kann in diesem Kontext nur die völlige Versenkung im Material bedeuten, „weil ich meine Gedanken im Material sagen will“ (LKB 244). Zitate wirken als willkommene Bestätigung des selbst Erkannten, wenn der Erkennende hinter seinem Werk verschwinden will.

³⁴⁵ Vgl. Schriften 5. 3. S. 334ff „Bilderflut“, Rezension Lancelot Hogben „From Cave Painting to Comic Strip“, New York, 1949.

Jedes fotografische Dokument unterliegt dem von Richard Schaeffler in seinem Arbeitspapier „Religionsimmanente Gründe für religionshistorische Krisen“ beschriebenen Phänomen einer „eschatologischen Aufgipfelung“:

„In der Geschichte unterschiedlicher religiöser Überlieferungen tritt eine Situation ein, in der religiös begründete Erwartung und profane Erfahrung so sehr divergieren, daß das religiös gefeierte Fest mit der Ansage verbunden wird, die Umschaffung aller Dinge stehe unmittelbar bevor. Aber der sakralen Ansage des ‚Jüngsten Tages‘ widerspricht die profane Erfahrung vom Fortbestand der ‚alten Welt‘.“³⁴⁶

Fotos, aber auch filmische Sequenzen von Welt, die unwiederbringliche Augenblicke oder Zeitspannen festhalten, stellen diese Frage nach Gleichheit und Veränderung, von Bruch und Kontinuität des in ihm zu Erkennenden. Dadurch bleiben die medialen Darstellungen doppeldeutig, je nach dem, ob man sie von der Seite ihrer Vergänglichkeit oder der Seite ihrer Beständigkeit betrachtet. Sie stellen uns vor die Wahl. Das Dokument wird zum Zeugnis seiner eigenen Vergänglichkeit. Wie die gleichsam ins grelle Blitzlicht des Erkennens getauchten Bilder Caravaggios einen entscheidenden Augenblick festhalten, so erstarrt oder beharrt die fotografierte Welt in ihrer Bewegung. Das fotografische Medium vereint durch die Stasis des Objektivs Ekstatis und Kontemplation. Warum wurde das Foto mit seinem Anblick, der im Anhalten der Zeit gleichsam aus der Ewigkeit zu kommen scheint, uns gerade am Beginn des industriellen Zeitalters gegeben? In Siegfried Kracauers Filmtheorie gibt es einen eschatologischen Überschuß, die fotografischen Medien stehen als „Funktion der Zeit“ noch im Spannungsfeld von Schöpfungstheologie und Erlösungshoffnung. Deshalb können sie ihrem Betrachter zu Offenbarungen einer Gegenwart werden.

Film im eigentlichen Sinne des Wortes, zu dieser sicheren Überzeugung war er im Laufe seines schweren Lebens gekommen, kann nicht anders, als zur befreienden Erkenntnis und damit zum wachsenden gegenseitigen Verständnis einer erst zu schaffenden gemeinsamen menschlichen Wirklichkeit entscheidend beizutragen. Zur Überwindung der Wiederholung des grauenhaften Mordens kann dieses Medium mithelfen, denn die Möglichkeit der Wiederaneignung des entfremdeten Blicks stellt einen Beitrag dar zu der vollen Geistesgegenwart, die der Gattung für ihr Überleben notwendig sein wird. Film denkt Kracauer als eine Funktion von Erlösung, die, weil wir alle ihrer bedürfen, über das Ästhetische hinausgeht: „Größer ist das letzte Wunder als das erste.“³⁴⁷

³⁴⁶ Unveröffentlichtes Arbeitspapier einer von Carsten Colpe 1984 in Berlin veranstalteten Tagung „Was heißt Untergang einer Religion?“

³⁴⁷ Gershom Scholem auf der im Herbst 1956 von Kracauer besuchten Eranos-Konferenz in Ascona (Belke 113). Siehe Eranos-Jahrbuch 1956, S. 119.

Ernst Bloch erzählt unter der Überschrift „Die Rückkehr ins Jetzt“ in seinem im Krisenjahr 1923 erschienenen Buch „Durch die Wüste“, das nur in der Erstausgabe eine polemische Charakterisierung Kracauers, wohl wegen seines Verisses von Blochs erstem Buch „Thomas Münzer als Theologe der Revolution“³⁴⁸ enthielt, folgende chassidische Legende:

„Es war schon spät geworden. Man hatte gelernt und sich gestritten, der Sabbath ging zu Ende. Da unterhielt man sich, was man sich wünschte, wenn ein Engel käme. Ich war schon froh, sagte der Rabbi, wenn ich meinen Husten los wäre. Und ich wünschte mir, sagte ein anderer, ich hätte meine drei Töchter verheiratet. Und ich wünschte mir, rief ein Dritter, ich hätte überhaupt keine Töchter, sondern einen Sohn, der mein Geschäft übernehmen könnte. So hatte jeder seine Sorge und was sie löst; zuletzt aber wandte sich der Rabbi an einen Bettler, der gestern Abend zugelaufen war und nun, zerlumpt und kümmerlich, auf einer hinteren Bank saß. ‚Was möchtest Du Dir denn wünschen, Lieber? Du siehst doch wahrhaftig, Gott sei’s geklagt, nicht aus, als wenn Du ohne Wunsch sein könntest.‘

‚Ich möchte mir wünschen, ich wäre ein großer König. Und ich hätte ein großes, großes Land, mit vielen Städten und Äckern und Wiesen und Wäldern. Und in den schönsten Städten hätte ich einen Palast und in der allerschönsten Stadt hätte ich meinen größten Palast, ganz aus Onyx, Sandel und Marmor. Und im schönsten Saal säße ich, mit Krone und Szepter und Purpur und Hermelin, und wäre gefürchtet von meinen Feinden und geliebt von meinem Volk wie der König Salomo.

Aber da wird mir der Krieg erklärt, der Feind bricht ein, meine Heere werden geschlagen, immer weiter, der Feind drängt nach und alle die Städte und Äcker und Wiesen und Wälder gehen in Rauch auf. Da steht der Feind aber auch schon vor meiner Residenz, die Tore bricht er ein, wälzt sich in die Gassen. Und ich sitze auf meinem Thron, verlassen von meinen Würdenträgern, höre schon, wie das Volk nach meinem Blut schreit: und alles werfe ich von mir, Krone, Szepter, Purpur, Hermelin, und mit nichts als einem Hemd springe ich zum Fenster hinaus in den Hof. Komme hindurch, niemand erkennt mich, komme aufs freie Feld, laufe und laufe durch mein leeres Land, voll Angst um mein Leben. Aber endlich komme ich über die Grenze, treffe auf Menschen, die nichts von mir wollen, nichts von mir wissen, bin gerettet **und seit gestern abend sitze ich hier.**‘

– lange Pause und ein Chok dazu. ‚Ich muß schon sagen‘ sprach endlich der Rabbi, ‚Du bist ein merkwürdiger Mensch. Was wünschst du dir dann eigentlich alles, wenn du alles

³⁴⁸ Vgl. Belke 38ff und LKB 48.

wieder verlierst? Du hättest doch schließlich gar nichts von deinem Reichtum und deiner Herrlichkeit.‘ ,Doch, Rabbi, ich hätte schon etwas; ein Hemd.‘

Film war für Siegfried Kracauer dieses Hemd.

Post Scriptum:

Wohl im Sommer 1923 traf der damals 19jährige Theodor Wiesengrund-Adorno anlässlich eines Krankenbesuches bei Kracauer, der zu jener Zeit wegen akuten Ischiasbeschwerden (die ihn sein Leben lang verfolgen sollten) im Krankenhaus lag, zum ersten Mal Walter Benjamin und Gerhard Scholem. Scholem erinnert sich Mitte der 70er Jahre:

„Einmal nahm mich Benjamin auch zu einem Besuch bei Siegfried Kracauer von der *Frankfurter Zeitung* mit, der wegen einer Kleinigkeit im Krankenhaus lag, und es gab eine streitbare Unterhaltung, bei der Kracauer bei aller Hochschätzung Benjamins deutliche Vorbehalte seiner ‚Ontologie‘ gegenüber erkennen ließ. Wir waren alle ziemlich scharfe Köpfe. Viel später hat mir Adorno erzählt, daß er damals als junger Student bei diesem Besuch dabei gewesen und mich zum erstenmal getroffen hätte.“³⁴⁹

Und in „Von Berlin nach Jerusalem“ berichtet Scholem:

„In seiner [Walter Benjamins] Frankfurter Zeit brachte er mich mit einigen seiner neuen Bekannten dort zusammen, besonders aber mit Siegfried Kracauer aus der Redaktion der ‚Frankfurter Zeitung‘, der ein sehr begabter Kritiker und [geistiger Zieh-] Sohn des Historikers war, der die Geschichte der Frankfurter Juden geschrieben hat. Er war der erste Mensch, der mit mir heftig über die metaphysischen Tendenzen Benjamins diskutierte, die er völlig ablehnte – bevor er sich mit ihm in den kommenden Jahren mehr und mehr anfreundete.“³⁵⁰

Tatsächlich haben sich vermutlich auch Adorno und Benjamin bei Kracauer, der um die Zuneigung des Geliebten rang, damals zum ersten Mal getroffen. In einem Gruß zu Scholems 70. Geburtstag vom 5. Dezember 1967, also einem Jahr nach dem Tod Kracauers, erinnert sich Adorno:

³⁴⁹ Gershom Scholem: „Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft“, Frankfurt a. M., 1975, S. 150.

³⁵⁰ Gershom Scholem: „Von Berlin nach Jerusalem“, Frankfurt a. M., 1982, S. 198.

„Meine älteste Erinnerung an Scholem geht auf die frühen zwanziger Jahre zurück. Mir war wohl schon seine Freundschaft mit Benjamin bekannt. Ich würde das Datum später als 1923 fixieren; doch mag ich mich täuschen und ihn ganz unabhängig von Benjamin getroffen haben. Überhaupt dürfte mein Gedächtnis daran viel Rückphantasie enthalten. Jedenfalls war der Schauplatz das Frankfurter Bürgerhospital; mir will scheinen, dessen Garten. Er trug einen Bademantel, wofür ich diesen nicht nachträglich hinzuerfand, in Assoziation zum Eindruck eines Beduinenfürsten, den er mir mit seinen brennenden Augen machte, zu einer Zeit, da mir die Verhältnisse im vorderen Orient selig unbekannt waren.

Solcher Ahnungslosigkeit war zuzuschreiben, daß ich ihm naseweis sagte, ich beneidete ihn wegen seiner bevorstehenden palästinensischen Reise – es war nicht weniger als die Auswanderung - ; ich stellte mir die arabischen Mädchen, mit kupfernen Ketten um die schlanken Fußgelenke, so reizvoll vor. Scholem antwortete mir, in jenem wahrhaft bodenständigen Berlinisch, das er auch in den fünfundvierzig Jahren Zion sich bewahrte und dem der große Hebraist, einem on-dit zufolge, selbst in seiner hebräischen Aussprache die Treue hält: ‚Na, dann können Sie leicht ein Messer zwischen die Rippen kriegen.‘

Es war meine erste Information über den Konflikt, von dem heute die Welt widerhallt. Scholem hatte keine Angst vor ihm: Beweis des ebenso unerbittlichen wie unpathetischen Ernstes, mit dem er seine theologisch-politischen Positionen zu denen seines empirischen Daseins machte. Fraglos verzichtete er dabei auf unzählige Möglichkeiten, die seine glanzvolle Begabung ihm bot. In ihr finden Scharfsinn, abgründig spekulativer Hang und Breite der gelehrten Kenntnis einzigartig sich zusammen. Seine Kenntnisse dürften ihresgleichen suchen; sie erstreckten, über den jüdischen Gesamtbereich hinaus, sich auf Orientalistik, und ebenso auf Mathematik, übrigens ohne daß er darum am zahlenmystischen Aspekt der jüdischen Esoterik viel Interesse nähme.

Von jenem ersten Treffen an brachte ich das Gefühl einer paradoxen Einheit des unbestechlich Sachlichen und des metaphysisch Bewegten mit, das dann immer reicher mir sich entfaltete; nicht weniger aber das eines Menschen von so reinem Willen, wie er mir kaum an einem anderen begegnete. Danach habe ich ihn fünfzehn Jahre nicht gesehen. Wir wechselten keine Briefe, er hatte keinen Anlaß, den blutjungen Studenten zu beachten. Immerhin erfuhr ich stets wieder einiges über ihn durch Benjamin, wohl auch durch Kracauer, der bei jenem Treffen zugegen war.³⁵¹

³⁵¹ Theodor W. Adorno: Werke, Bd. 20/2, Frankfurt a. M., 1986, S. 478f.

Adorno behält Recht darin, daß er sich täuschte, denn der Einzige, der mit eine Bade- Be-
duinen- oder gar Priestermantel bekleidet gewesen sein dürfte bei jenem Treffen im Garten
des Frankfurter Bürgerhospitals war Siegfried Kracauer.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	Was bedeutet technisches Sehen für Kracauer?	1
Kapitel 1	Siegfried Kracauer als Sozialist?	14
Kapitel 2	Was versteht Kracauer unter einer „Philosophie der Wirklichkeitsnähe“, und welche Aufgabe kommt den fotografischen Bildern bei der Erkenntnis der Wirklichkeit zu?	26
Kapitel 3	Zum Verhältnis von Wort- und Bildsprache	34
Kapitel 4	Kritische Rekonstruktionen	43
Kapitel 5	Zu Kracauers Kategorie der Sichtbarkeit	75
Kapitel 6	Kracauers Stellung in und zur Moderne	91
Epilog	Nach Auschwitz	103
Anhang	Erklärung zur Autorenschaft / Lebenslauf	130
	Disputationsthesen	131

Erklärung:

Ich erkläre an Eides statt, daß ich die vorliegende Arbeit selbständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe.

Diese Arbeit reiche ich erstmalig und nur an der Freien Universität Berlin ein.

Zur Veröffentlichung wurde die Arbeit korrigiert und geringfügig ergänzt.

Berlin, am 25. April 2012

gez. Johannes Riedner

Aus Datenschutzgründen ist der Lebenslauf in der online-Version nicht enthalten!

Thesen zur Disputation am 4. Juni 2010

1. Siegfried Kracauer findet in seinem unvollendet gebliebenen Werk „Concerning History“ eine glückliche Formulierung, die man als das versteckte Programm seiner Geschichtsphilosophie lesen kann: History, the future of the past. Die Zukunft vergangener Gegenwart wird Geschichtsschreibung sein, die vergangene Gegenwart im Lichte des und für das Jetzt zu beschreiben sucht. Darin wird grundlegend klar, daß jede vergangene Gegenwart genau so wirklich gewesen ist wie der jetzige Augenblick und jede kommende Gegenwart sein wird. Mit der Erfindung fotografischer Bilder hat die Geschichtsschreibung ein unwillkürliches, visuelles Gedächtnis bekommen: das exakte Zeugnis des Anblicks einer Gegenwart, der unwiederbringlich vergangen ist, wird im fotografischen Artefakt beliebig reproduzierbar festgehalten.
2. Mit den filmtechnischen Bildern gewinnt ein Menschheitstraum Gestalt: Das Licht malt selber diese Bilder, so wie unser Auge die Wirklichkeit bildhaft empfängt. Ein neuer Modus des Zeitempfindens, nahe am Weltverlust, ist Wirklichkeit geworden, denn die filmtechnischen Bilder in ihrem Zugleich von Stasis und Ekstasis bilden Exklaven aus der Zeit in ihr. Bei der Erfahrung von Film ist für Kracauer entscheidend die Angst vor dem übermächtigen Projekt, die durch die Kognition gebannt und lustvoll überwunden werden kann. Im Zeitalter der Selbstverständlichkeit von Fernsehen und Internet müssen wir neu begreifen, daß die Erfindung der Fotografie für die Zeitgenossen einen Schock bedeutet hat: die technischen Bilder schaffen einen Doppelgänger, der die Autonomie des lebendigen Hinblickens gefährdet und hinterfragt. Das haben Kracauer und sein Freund Benjamin noch gespürt. Das technische Sehen, wie Ernst Buschor gezeigt hat, ist ungleich älter als die technischen Bilder der Moderne: Bilder sind, da sie zu Zeichen, Symbolen und zu Idolen werden können, *signum humanum*: „Homo Pictor“ (Hans Jonas) Im Film gewinnt das erstarrte Foto seine Bewegung wieder, denn das bewegte Projekt stimuliert unsere Kognition und Imagination.
3. Foto und Film ähneln der Geschichtsschreibung insofern, als sie einen Akt der Verwandlung des Sichtbaren vollziehen: während die Geschichtsschreibung sich dabei der Sprache bedient, müssen Filme, die ihrem Namen gerecht werden wollen, als Bilderzählung funktionieren, die beanspruchen kann, ohne Worte verständlich zu sein. Wenn Geschichtsschreibung für Kracauer nur einen Kommentar zu der komplexen

Ganzheit vergangener Gegenwarten geben kann, dann kommt den fotografischen Dokumenten die Rolle eines unwillkürlichen, auch latent Gebliebene erfahrbaren machenden visuellen Kommentars zu der Zeit ihrer Entstehung zu. Fotografische Bilder, die die Welt mit „mit Haut und Haar“ zeigen, faszinieren Kracauer als Abfall, als „Bildlumpen“ und als „letztes Hemd“ der Geschichte. Am besten hat Frieda Grafe seine Absicht beschrieben in dem Satz: „Wie Filme Geschichte anders schreiben.“ Gegenüber Benjamin und Bloch hat er seinen „abgrundtiefen Realismus“ betont, da vor allem das Niedrigste verwandelt werden müsse, solle nicht der Leviathan die Welt verschlingen.

4. Tatsächlich haben die Massenmedien unsere Wirklichkeit transformiert und transformieren sie weiter: „Der Prozeß führt durch das Ornament der Masse mitten hindurch, nicht von ihm aus zurück. Er kann nur vorangehen, wenn das Denken die Natur und den Menschen so herstellt, wie er aus der Vernunft ist.“ (OdM 63)
5. Die potentiell ubiquitäre und öffentliche Kommunizierbarkeit verstärkt die durchschlagende und unser Selbstbewußtsein tief berührende Faszinationsmacht der Bewegungsbilder. Die Wirklichkeit der Welt hat sich geradezu in Foto und Film verflüchtigt, die nun fast wirklicher scheinen als unsere lebendige psychische Präsenz. Diese erfahren wir als hochbesetzten, schier unerträglichen Spannungszustand: et ignotas animum dimittit in artes. Mit der Entlastung von der Aufgabe der Wirklichkeitstreue ist Kunst als gegenstandsloser Meditationsraum in Licht, Form und Farbe möglich geworden.
6. In seiner Filmtheorie der Wirklichkeitsnähe, die fälschlich als medienontologische Dogmatik gelesen wurde, geht es Kracauer um das Selbe wie im Geschichtsbuch: die radikale Offenheit unserer Welterfahrung zu bewahren, die jedoch gewisser „ontologischer Fixierungen“ bedarf, um verständlich werden zu können. In Kracauers globale Vision einer „Family of Man“ lassen sich Gedanken zu einer Geschichte in weltbürgerlicher Absicht eintragen, die unsere schwierige Lage als „Vorraumbewohner“ einer uns noch unzugänglichen kommenden Welt berücksichtigt. Im Nachlaßwerk zur Geschichte bereitet der vertriebene Gelehrte eine späte Rückkehr in die durch Nazismus, Shoah und Krieg traumatisierte europäische Geistesgeschichte vor, der er mit den an analytischer Schärfe unübertroffenen Texten „Die Photographie“ und „Das Ornament der Masse“ Mitte der 20er Jahre Glanzlichter aufgesetzt hatte. Wie die Moderne selbst sind auch ihre perfektionierten technischen Bilder janusköpfig; Sehen, verstanden als Sichtbarwerden von Welt ist durch, ohne und trotz Technik

möglich. Kracauers Rede von der Errettung unserer physischen, leiblich erfahrenen Realität intendiert eine nominalistische Kritik auch der Bilder.

7. Angesichts der trauma- und damit emotionsnahen Vergegenwärtigungsstruktur der technischen Bilder, die im Projekt uns aus der Zukunft entgegenzukommen scheinen, ist Kracauers Errettung in ihrer Zuversicht, anscheinend gestützt von etwas wie dem Zuspruch, der an den Propheten ergeht: „Du wirst von mir Zeugnis geben“, ein ermutigender Vorschein. Kracauer schweben in seinem späten Hauptwerk filmische Kunstwerke vor, welche durch die mimetischen Fähigkeiten des Mediums sich an unsere alltägliche Wirklichkeit anschmiegen und ihr ihre Geheimnisse entlocken können: Film kann uns eine Phänomenologie unserer Lebenswirklichkeit eröffnen, in dem er der „creatio continua“ nicht nur zusehen, sondern mit einer ihm eigenen „Radikalität des Zeigens“ (Karl Prümm) in sie eingreifen kann. Kracauers kritische Filmtheorie kann eine solche (Er)lösung provozieren helfen, denn er ist überzeugt davon, daß eine gelingende Wiederaneignung des in den technischen Bildern entfremdeten Blicks möglich ist. Und die unabschließbare Geschichte des Sehens durch technische Medien wird diese Notwendigkeit bekräftigen.
8. In seinem angeblich „wunderlichen Realismus“ (Adorno) versucht Kracauer eine Suspension des biblischen Bildverbots für wirklichkeitsadäquate Filmkunstwerke zu denken: ihre unaufhebbare Sekundarität, die das Verbot „Du sollst Dir überhaupt keine Bilder machen“ meint, ist angesichts ihrer Qualität aufgehoben.

Berlin, am 3. Juni 2010

Johannes Riedner