

Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft

Carsten Heinze
Arthur Schlegelmilch *Hrsg.*



Der dokumentarische Film und die Wissenschaften

Interdisziplinäre Betrachtungen
und Ansätze



Springer VS

Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft

Reihe herausgegeben von

A. Geimer, Hamburg, Deutschland

C. Heinze, Hamburg, Deutschland

R. Winter, Klagenfurt, Österreich

Die Reihe „Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft“ möchte die soziologische Auseinandersetzung mit dem Film intensivieren und eine Publikationsplattform für Soziolog_innen, aber auch Medien- und Kulturwissenschaftler_innen mit soziologischem Interesse schaffen. Dabei soll die Film- und Bewegtbildsoziologie in ihrem Profil sowohl theoretisch, methodologisch/methodisch wie empirisch gefördert werden und Platz für Differenzierung und Verstetigung filmsoziologischer Schwerpunkte geschaffen werden.

Weitere Bände in der Reihe <http://www.springer.com/series/13426>

Carsten Heinze · Arthur Schlegelmilch
(Hrsg.)

Der dokumentarische Film und die Wissenschaften

Interdisziplinäre Betrachtungen
und Ansätze



Springer VS

Hrsg.

Carsten Heinze
Fakultät für Wirtschafts-
und Sozialwissenschaften
Universität Hamburg
Hamburg, Deutschland

Arthur Schlegelmilch
Institut für Geschichte und Biographie
FernUniversität Hagen
Hagen, Deutschland

ISSN 2524-3020

ISSN 2524-3039 (electronic)

Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft

ISBN 978-3-658-20831-8

ISBN 978-3-658-20832-5 (eBook)

<https://doi.org/10.1007/978-3-658-20832-5>

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

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, ein Teil von Springer Nature 2019

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Verantwortlich im Verlag: Barbara Emig-Roller

Springer VS ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH und ist ein Teil von Springer Nature

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

Inhalt

Einleitung	1
Siegfried Kracauer und der dokumentarische Film. Ein filmsoziologischer Versuch, sich anzunähern	7
<i>Carsten Heinze</i>	
Die Historie und der Dokumentarfilm. Vergangenheit und Zukunft eines schwierigen Verhältnisses	59
<i>Arthur Schlegelmilch</i>	
Neue medienwissenschaftliche Perspektiven auf den dokumentarischen Film	77
<i>Thomas Weber</i>	
Vom <i>Direct Cinema</i> zum politischen Video-Aktivismus	95
<i>Kay Hoffmann</i>	
Zwischen Zeitkritik und Ausgewogenheitsdiktat. Fernsehdokumentarismus und politischer Diskurs von der <i>Stuttgarter Schule</i> bis heute als Geschichte eines hörbaren Verlustes	109
<i>Christian Hißnauer</i>	
Das „eigentlich“ im „wie es (eigentlich) gewesen ist“. Autobiografische Dokumentarfilme und historische Verortung	131
<i>Robin Curtis</i>	

Dokumentarischer Film als interaktive Erzählung: Die Webdoku	145
<i>Andrea Figl</i>	
Woodstock im soziologischen Blick. Ein Ereignis zwischen Film, Symbol und Praxis	159
<i>Frank Hillebrandt</i>	
Das Dokudrama zwischen Praxis- und Diskurstheorie – Ein Beitrag zum empirischen Potential des Films <i>Chicago 10</i> für eine Geschichte der Gegenwart der Yippie!-Proteste	187
<i>Franka Schäfer</i>	
Vergangenheit in Dokumentarfilmen: <i>Berlin – Auguststraße</i>	215
<i>Andreas Valley und Anja-Brigitta Lucke</i>	

Einleitung

Dokumentarische Filme bilden für die Geschichts-, Kultur-, Medien- sowie die Sozialwissenschaften eine wichtige, bislang in ihrer Breite und Tiefe weitgehend unerschlossene Quelle der Erkenntnisgewinnung. In den einzelnen Disziplinen tauchen dokumentarische Filme weder empirisch noch als eigenes Genre erkennbar auf. Sogar in der Filmwissenschaft spielten dokumentarische Filme für lange Zeit nur eine marginale Rolle, was sich allerdings in den letzten Jahren deutlich geändert hat. Ein Blick in heutige Medienkulturen zeigt, dass gesellschaftliche Kommunikation von dokumentarischen Formen und Formaten maßgeblich mitbestimmt wird. Es lässt sich erkennen, dass dokumentarische Filme überaus reichhaltige „Bilder des Wirklichen“ bereithalten (Hohenberger 2012), die es mit Blick auf die unterschiedlichen Fragestellungen zu bergen gilt.

Auch der historische Blick wird dokumentarfilmisch überformt: Dokumentarische Filme prägen in hohem Maße unsere öffentlichen Geschichts- und historischen Gesellschaftsbilder (Knopp und Quandt 1988; Hohenberger und Keilbach 2003; Fischer und Wirtz 2008). So erkunden, beobachten, begleiten und rekonstruieren dokumentarische Filme soziale, kulturelle, politische Ereignisse und Zeitabschnitte (in gegenwärtigen und historischen Bezugsrahmen) und machen auf abseitige, oftmals kaum wahrgenommene soziale Phänomene und Probleme am Rande der Gesellschaft aufmerksam. Dokumentarischen Filmen kommt daher eine wichtige sozialkommunikative Funktion innerhalb der medialen Kultur von Gesellschaften zu; sie lassen Menschen, wie bereits der ‚Vater des Dokumentarfilms‘ – John Grierson (1947) – wusste, an öffentlichen (und privaten) Angelegenheiten medial partizipieren. Folgt man Bernd Scherer, Direktor des Hauses der Kulturen der Welt in Berlin, liefern Dokumentarfilme darüber hinaus reflexive Versinnbildlichungen spezifischer Themen zur Beurteilung gesellschaftlicher Diskurse: „[...] At the same time, these new approaches [in documentary, C. H.] also see themselves as compelled to reflect on the interweaving of our experience of reality and the simulations of

the digital world. It is not about the illustration of the world, but about providing sensory standards for judging it.” (2016, S. 6) Diese Entwicklungen stellen die Sozial- und Geisteswissenschaften vor neue Herausforderungen in der Analyse von dokumentarischen Filmen und ihren Wirklichkeitsdarstellungen, sofern sie stärker kontextorientiert nicht allein strukturalistisch-semiotischen Modellen folgen.

Im künstlerischen Bereich werden im Zeichen eines „neuen Realismus“ (Gabriel 2014) mit dokumentarischen Formen und Formaten kreativ die Potentiale von medialen Wirklichkeitsdarstellungen ausgeleuchtet und unter erkenntnistheoretischen Gesichtspunkten hinterfragt (Linck und Lüthy 2010; Hohenberger und Mundt 2016; Marszałek und Mersch 2016). Das (neu erwachte) künstlerische Interesse an dokumentarischen Formen resultiert sicherlich auch daraus, wie Ian Aitken schreibt, dass „[...] one of the most important of contemporary aesthetic media: the documentary film“ sei (2013, S. 1). Dokumentarische Formen bieten eine Vielzahl von kreativen Möglichkeiten, sich mit sozialen und historischen Wirklichkeiten auseinanderzusetzen, was eine Herausforderung für kontextorientierte Analysen darstellt. Mit diesen künstlerischen Praktiken wird eine Entwicklungslinie innerhalb dokumentarfilmischer Produktionen aufgegriffen, die mit den klassischen Avantgarden und ihren faktographischen Wirklichkeitserkundungen in den 1920er Jahren (Dziga Vertov, Walter Ruttmann, Joris Ivens) begann, und sich bis in den Bereich des dokumentarischen Essayfilms hineinzieht (Kramer und Tode 2011). Die Suche nach einer (angemessenen) Form des Dokumentarischen in Bezug zur Modulation und Transformation von gesellschaftlichen Themen und Inhalten begleitet den dokumentarischen Film seit Beginn der Filmgeschichte. Diese Entwicklungen haben sozial- und geschichtswissenschaftliche Untersuchungen zu berücksichtigen.

Dokumentarische Filme sind damit nicht nur hinsichtlich ihrer inhaltlichen Darstellungen relevant, sondern auch in Auswahl, Gestaltung und Diskursivierung ihrer Themen (Kahana 2016, S. 6). Gerade für die (historischen) Wirklichkeitswissenschaften wie die Geschichtswissenschaft und die Soziologie stehen eine Reihe von Fragen zum Verhältnis von dokumentarfilmischer Darstellung und nichtfilmischer Wirklichkeit im Mittelpunkt des Interesses – Fragen, die bislang in diesen Disziplinen Antworten schuldig bleiben. Erschwert wird der wirklichkeitsorientierte Umgang mit dokumentarischen Bildern durch ihre buchstäbliche „Unschärfe“ (Steyerl 2010, S. 7), in der sich, so lässt sich vermuten, allerdings die Chiffren veränderter Wirklichkeitsvorstellungen in der Postmoderne beschreiben lassen. Von Interesse sind damit einhergehend auch die neuen ausdifferenzierten Formen und Distributionswege dokumentarischer Praktiken, die angesichts der wachsenden Verbilligung und Ausbreitung von Medientechnologien mittlerweile bis in den Bereich der massenhaften Alltagsamateuraufnahmen hineinragen, und damit mitverantwortlich sind für die neuen Ästhetiken des Dokumentarischen.

Angesichts der Digitalisierung verändern sich trotz häufig gleichbleibender Motive auf Seiten der Dokumentarist*innen die technischen Möglichkeiten der Herstellung und Verbreitung von dokumentarischen Artefakten und damit auch die Beziehung zu ihren Rezipient*innen (Nash, Hight und Summerhayes 2014, S. 1), die im Zeichen des Web 2.0 zu ‚Prosumern‘ werden. Dies zieht die Frage nach dem erkenntnistheoretischen Status des Dokumentarischen und die Frage, was ein Dokumentarfilm im engeren Sinne überhaupt ist, wie und wo er eingesetzt (und institutionalisiert) wird und welche gegenwärtigen und historischen Erkenntnisse dieser vermittelt, nach sich. Mit Bezug auf das wissenschaftliche Interesse am dokumentarischen Film ist zu fragen, vor welchem Hintergrund und mit welchem Fokus auf diesen zugegriffen wird.

Vorläufer des dokumentarischen Films basieren auf der Sozialreportage, der Sozialfotografie, dem dokumentarischen Theater wie der Dokumentarliteratur, die sich bereits seit dem 19. Jahrhundert als faktische Darstellungsformen ausgebreitet haben und sich gegen den ästhetisierenden Illusionismus des schönen Scheins in der bürgerlichen Kunst wendeten. Das Dokumentarische hat mehr noch als der Spielfilm eine politische und sozial emanzipative Schlagseite. Auch der lange vernachlässigte Bereich des Amateurfilms, dessen Anfänge ebenfalls am Beginn der Filmgeschichte zu suchen sind, weist dokumentarische Züge auf (Rascaroli, Monahan und Young 2014; Holfelder und Schönberger 2017).

Mit Beginn der Filmgeschichte Ende des 19. Jahrhunderts beginnt auch die Geschichte des dokumentarischen Films und seiner ambitionierten Verwendungsformen in unterschiedlichen öffentlich-institutionellen sowie privaten Kontexten und zu verschiedenen Zwecken (Barnouw 1993; Ellis und McLane 2005). Der objektive Glaube an den technischen Apparat und seine neutrale Aufzeichnungsfunktion, die lange Zeit die Diskurse um dokumentarische Filmaufnahmen begleitete, steht im engen Zusammenhang mit den Rationalisierungsdiskursen der Moderne und dem Versuch, Natur durch Technik zu domestizieren. Der technische Aspekt als grundlegende Ausgangsbedingung zur Herstellung dokumentarischer Bilder spielt in der Ausdifferenzierung dokumentarischer Filme in den verschiedensten Verwendungszusammenhängen eine hervorgehobene Rolle (Müller 2011).

Dokumentarische Filme finden aus historischer Perspektive einerseits Verwendung für pädagogische, bildende, informative, aufklärerische, andererseits aber auch für künstlerische und selbstbildnerische Zwecke in der Auseinandersetzung mit sozialer Wirklichkeit und dem Selbst (Beattie 2004, S. 105 ff.). Auch der Unterhaltungsbereich (vor allem im Fernsehen) ist voll von dokumentarischen Formaten (Reality TV) (Hill 2005). Ebenso spielen dokumentarische Filme für Propagandaarbeit und Polit-Aktivismus eine große Rolle (Bock und Distelmeyer 2015).

Aus quellenkritischer Perspektive haben dokumentarische Filme eine kommunikative Doppelfunktion: Sie sind zeithistorische Dokumente in ihren Entstehungskontexten sowie auch kommunikative Gegenwartsmedien zur Herstellung von aktuellen Ansichten, Perspektiven und Interpretationen auf historische Themen und Ereignisse. Dokumentarische Filme sind Ausdruck ihrer Zeit, können diese aber auch aus historisierender Rückschau behandeln. Sie sind ein Bestandteil des kommunikativen wie des kulturellen Gedächtnisses.

In der Geschichte des dokumentarischen Films haben sich im Zusammenspiel technischer Neuerungen, institutioneller Bedingungen und der Veränderung von Sehgewohnheiten in Bezug zu den medialen Praktiken dokumentarischen Filmarbeitens seitens des Publikums immer wieder neue produktive Ansätze und Formen heraus entwickelt. Das, was als ‚dokumentarisch‘ bezeichnet und wahrgenommen wird, verändert sich permanent und ist damit historisierbaren Zuschreibungen unterworfen. Die geschichtswissenschaftliche, sozialwissenschaftliche sowie kultur- und medienwissenschaftliche Forschung zum dokumentarischen Film kommt ohne die Frage nach dem wechselseitigen Zusammenhang von Form und Inhalt und den Kontexten ihrer Vermittlung nicht weiter. Anders als im fiktionalen Film behaupten wichtige Vertreter*innen des dokumentarischen Films, gesellschaftliche Wirklichkeiten ‚authentisch‘, ‚wahr‘, ‚objektiv‘ oder zumindest ‚angemessen‘ darstellen zu können. Es wird sich auf innere Einstellung und Haltung des/der Filmenden gegenüber der im dokumentarischen Film gemachten subjektiven Erfahrung von Wirklichkeit berufen (Schadt 2017). Im Gegensatz zum Spielfilm verzichten aus dieser Perspektive dokumentarische Filme idealtypisch auf nachträgliche Inszenierungen und wollen „die Welt zeigen, wie sie ist“ (Hickethier 2007, S. 183). Jedoch kommt kein dokumentarischer Film ohne gestaltgebende Formung aus. Andererseits sprechen Vertreter des Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus dem dokumentarischen Film jegliche filmimmanenten Merkmale als eigene Gattung oder Genre ab, was im Rahmen einer geschichtswissenschaftlichen Quellenkritik zu diskutieren ist.

So lassen sich ganz unterschiedliche Fragen an dokumentarische Filme heranführen, die nicht allein von einer wissenschaftlichen Disziplin beantwortet werden können. Der folgende Sammelband versammelt unterschiedliche (inter-)disziplinäre Forschungsansätze und beleuchtet historische und gegenwärtige Entwicklungen im dokumentarfilmischen Bereich.

Literaturverzeichnis

- Aitken, Ian, 2013. Documentary film: an introduction. In: *The concise Routledge encyclopedia of the documentary film*, ed. Ian Aitken, 1-16. New York: Routledge.
- Barnouw, Erik, 1993. *Documentary: a history of the non-fiction film* (2. rev. ed). New York: Oxford Univ. Press.
- Beattie, Keith, 2004. *Documentary screens: non-fiction film and television*. Basingstoke [u. a.]: Palgrave Macmillan.
- Bock, Hans-Michael und Jan Distelmeyer (Hrsg.), 2015. *Ein Cinegraph Buch: Protest; Film; Bewegung: Neue Wege im Dokumentarischen*. München: edition text + kritik.
- Ellis, Jack C. and Betsy A. McLane, 2005. *A new history of documentary film*. New York / London: continuum.
- Fischer, Thomas und Rainer Wirtz (Hrsg.), 2008. *Alles authentisch?: Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz: UVK.
- Grierson, John, 1947. *Grierson und der Dokumentarfilm* (hrsg. Forsyth Hardy). Gütersloh: Bertelsmann.
- Heinze, Carsten (guest publisher), 2013. *Historical and sociological aspects of documental pictures*. In: *InterDisciplines: Journal of History and Sociology*. Vol. 4, No. 1.
- Heinze, Carsten und Thomas Weber (Hrsg.), 2017. *Medienkulturen des Dokumentarischen*. Wiesbaden: Springer VS.
- Hickethier, Knut, 2007. *Film und Fernsehanalyse* (4. aktualisierte und erw. Aufl.). Stuttgart: Metzler.
- Hill, Annette, 2005. *Reality TV: audiences and popular factual television*. London: Routledge.
- Hohenberger, Eva und Judith Keilbach (Hrsg.), 2003. *Die Gegenwart der Vergangenheit*. Berlin: Vorwerk 8.
- Hohenberger, Eva und Kathrin Mundt (Hrsg.), 2016. *Ortsbestimmungen: das Dokumentarische zwischen Kino und Kunst*. Berlin: Vorwerk 8.
- Holfelder, Ute und Klaus Schönberger (Hrsg.), 2017. *Bewegtbilder und Alltagskultur(en): von Super 8 über Video zum Handyfilm. Praktiken von Amateuren im Prozess der gesellschaftlichen Ästhetisierung*. Köln: Herbert von Halem.
- Kahana, Jonathan, 2016. Editor's general introduction. In: *The documentary film reader: history, theory, criticism*, ed. Jonathan Kahana, 1-9. Oxford / New York: Oxford Univ. Press.
- Knopp, Guido und Siegfried Quandt (Hrsg.), 1988. *Geschichte im Fernsehen: ein Handbuch*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kramer, Sven und Thomas Tode (Hrsg.), 2011. *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität*. Konstanz: UVK.
- Lüthy, Michael, Brigitte Obermayr und Martin Vöhler (Hrsg.), 2010. *Realismus in den Künsten der Gegenwart*. Zürich: Diaphanes.
- Marszałek, Magdalena und Dieter Mersch (Hrsg.), 2016. *Seien wir realistisch: neue Realismen und Dokumentarismen in Philosophie und Kunst*. Zürich und Berlin: Diaphanes.
- Müller, Jürgen, 2011. *Große Bilder mit kleinen Kameras: DV-Camcorder im Dokumentarfilm*. Konstanz: UVK.
- Nash, Kate, Craig Hight, and Catherine Summerhayes (ed.), 2014. *New documentary ecologies: emerging platforms, practices and discourses*. New York: Palgrave Macmillan.
- Rascaroli, Laura, Gwenda Young, and Barry Monahan (ed.), 2014. *Amateur filmmaking: the home movie, the archive, the web*. New York: Bloomsbury.

- Schadt, Thomas, 2017. *Das Gefühl des Augenblicks: Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*. Konstanz: UVK.
- Scherer, Bernd, 2016. Preface. In: *Documentary across disciplines*, ed. Erika Balsom and Hila Peleg, 5-7. Cambridge: The MIT Press.
- Steyerl, Hito, 2010. *Die Farbe der Wahrheit: Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien: Turia + Kant.

Siegfried Kracauer und der dokumentarische Film

Ein filmsoziologischer Versuch, sich anzunähern¹

Carsten Heinze

Einleitung

Siegfried Kracauer hat sich in seinem Werk immer wieder, wenn auch nur sporadisch, mit dem dokumentarischen Film beschäftigt: so mit Filmen von Robert Flaherty, Dsiga Wertow oder Walter Ruttmann. Gleichzeitig analysierte er die Inhalte und ästhetischen Prinzipien der Wochenschauen, die im nationalsozialistischen Deutschland gezeigt wurden, und stellte Überlegungen zu den Propagandafilmen von Leni Riefenstahl oder Fritz Hippler an. Überdies waren ihm Filme aus der Britischen Dokumentarfilmbewegung um John Grierson, Paul Rotha und anderen vertraut.

Der folgende Beitrag stellt den Versuch dar, Siegfried Kracauers Ausführungen zu dem von ihm so bezeichneten „Tatsachenfilm“, den er in seiner *Theorie des Films* in Wochenschauen, Dokumentarfilme und Filme über Kunst unterteilt (Kracauer 1985 [1964], S. 259 ff.), nachzuspüren und sich mit der Frage zu beschäftigen, inwieweit diese die gegenwärtigen Debatten um das Dokumentarische bereichern können.

Aus einer filmsoziologischen Perspektive ist diese Frage insoweit interessant, als Kracauer als einer der bedeutendsten Vertreter der Filmsoziologie gilt und als einer der wenigen Filmsoziologen, die sich überhaupt mit dokumentarischen Filmen eingehender beschäftigt haben. Trotz seiner Kritik und Skepsis gegenüber dokumentarischen Filmen, die er wahlweise „Filmtypus“ oder „Gattung“ nannte, war sein Interesse an dokumentarischen Filmformen hoch. So gehörte Paul Rotha, ein Dokumentarfilmer der britischen Dokumentarfilmbewegung um John Grierson, zu seinen wichtigsten Gesprächspartnern während der Arbeit an seiner *Theorie des Films* (Kracauer 1985 [1964], S. 16; dazu auch Später 2016, S. 527 f.).

1 Der Text wäre in dieser Form ohne die akribische und ausführliche Lektoratsarbeit von Ulla Ralf (Universität Hamburg, FB Sozialökonomie) nicht zustande gekommen. Ihr gilt mein großer Dank für diese Hilfe.

Im merkwürdigen Kontrast zu dem in aktuellen Debatten zum (Dokumentar-) Film stets mitgeführten Verweis auf die Bedeutung Kracaurs (für die Filmtheorie) steht die als vernachlässigenswert zu nennende Beschäftigung mit seinen theoretisch-konzeptionellen und empirischen Ausführungen zu diesem Gegenstand (Robnik, Kerekcs und Teller 2013). Dabei sind es gerade seine grundlegenden Beschreibungen und Einsichten in die Bedeutung des Films als kultureller Ausdruck und existentielle Erfahrungsform der Moderne, die eine filmsoziologische Position nahelegen. Dies gilt insbesondere für seine geschichtstheoretischen Überlegungen im Spätwerk, in denen Fotografie und Film eine zentrale Stellung einnehmen und das Filmische mit den Existenzweisen des Menschen in der Moderne verbunden wird (Später 2016, S. 531 f.).

In diesem Beitrag wird deshalb davon ausgegangen, dass vor allem Kracaurs allgemeinere Überlegungen zum Zusammenhang von Film, Kultur, Gesellschaft und (ihrer) Geschichte, insbesondere in Verbindung mit seinen philosophischen Ansätzen, es erlauben, eine filmsoziologisch fruchtbare Perspektive auf dokumentarische Filme zu gewinnen. Vor dem Hintergrund von Kracaurs kultursoziologischen Überlegungen, nach denen der Film eines der wichtigsten Medien der Moderne sei, gewinnt die dokumentarische Dimension in seinem Werk, die sich nicht nur auf den Film beziehen lässt, an Bedeutung. Letztlich sind es diejenigen Abschnitte im Werk Kracaurs, die sich gar nicht mit Tatsachenfilmen im engeren Sinne beschäftigen, in denen sich Überlegungen finden lassen, die auf das Dokumentarische als Form der filmischen Wirklichkeitsaneignung und die Erfahrbarkeit der modernen Welt übertragen werden können.

Der erste Teil ist dem Versuch gewidmet, eher methodologisch zu nennende Beiträge Kracaurs zum Film im Allgemeinen zu rezipieren und hierbei das Spannungsverhältnis zwischen einer soziologischen und einer ästhetischen Betrachtung von Film zu berücksichtigen, zumal Kracauer den künstlerisch-ästhetischen Wert von Dokumentarfilmen nicht selten kritisch beurteilt. Der zweite Teil folgt Kracaurs konkreten Ausführungen zum Tatsachenfilm, um sein empirisches Verhältnis zu dokumentarischen Filmen, zu Propagandafilmen und Filmen über Kunst (im Schnittfeld zum avantgardistischen oder experimentellen Film) näher beleuchten zu können. Im dritten Teil gehe ich dann der Frage nach, welche Bezüge sich in Kracaurs Werk – jenseits seiner expliziten Ausführungen – zum dokumentarischen Film insgesamt herstellen lassen. Im vierten Teil rekapituliere ich schließlich die gegenwärtige Diskussion zum dokumentarischen Film und werde abschließend versuchen, diese mit Kracaurs Ausführungen zu verbinden.

1 Siegfried Kracauers Zugänge zum Film: Zwischen Filmsoziologie und Filmästhetik

Siegfried Kracauer hat sich neben seinen vielfältigen Auseinandersetzungen mit der Alltags- und Freizeitkultur der Weimarer Zeit zeitlebens mit Filmen beschäftigt und diese unter den verschiedensten Blickwinkeln thematisiert. Er verfolgte dabei kein einheitliches oder in sich geschlossenes Konzept, sondern ließ weitverzweigte (film-)soziologische, (film-)ästhetische, kulturelle, ökonomische und philosophische (erkenntnistheoretische) Überlegungen in seine Auseinandersetzungen mit Film einfließen. Auf diese Weise entstanden komplexe Filmanalysen, die sich mit den filmischen Darstellungen des Gesellschaftlichen und der materiellen Welt beschäftigten.

Die stilistischen Formen seiner Auseinandersetzungen mit Film reichen von Essays, Filmbesprechungen und -kritiken bis hin zu seinen beiden großen Filmbüchern, wobei er in ihnen auf seine fragmentarisch gebliebenen Überlegungen zur „Geschichte – Vor den letzten Dingen“ (1973) zurückgriff.

Damit eröffnen sich Anschlussmöglichkeiten an verschiedene Stellen seines Werkes, so dass es unangemessen erscheint, ausschließlich Kracauers Schriften zum Film zu berücksichtigen und auf wenige Aspekte herunterbrechen zu wollen (Ahrens et. al. 2017, S. 3).

Dennoch ist es bemerkenswert, welche exponierte Rolle Kracauer dem Film für die Kultur der Moderne beimisst, den er gleichzeitig von einseitigen kulturkonservativen Verdikten, die ihm einen manipulativen Massencharakter vorwerfen, befreit. Somit kommt ihm das Verdienst zu, den Kulturbegriff selbst ein Stück weit entgrenzt und die Massenkultur für ästhetische und inhaltliche Analysen geöffnet zu haben. Damit wird er sowohl zu einem „Vorreiter der Cultural Studies“ bzw. der Media und Film Studies als auch einer „Soziologie der Dinge“, wie sie heutzutage von Bruno Latour vertreten wird (Moebius 2009, S. 54). Zugleich bietet seine „materiale Ästhetik“ des Films, die er unter wahrnehmungs- und inhaltsanalytischen Aspekten entfaltet,² einen medienkulturellen Beitrag zu neueren kultursoziologischen Diskussionen um das Verhältnis von „Ästhetik und Gesellschaft“ (Reckwitz 2015, S. 13 ff.), das er um eine konkrete objekt- und gegenstandsbezogene Perspektive bereichert. Zugleich verbindet er diese Deutungsperspektive einerseits mit filmästhetischen Betracht-

2 Die spätere Methode der (soziologischen) Filminhaltsanalyse, die als Erstes von Gerd Albrecht in einem umfassenden Schema (1964) und von Alphons Silbermann, Michael Schaaf und Gerhard Adam weiter ausgearbeitet wurde (1980), greift zwar auf Siegfried Kracauers Schriften zurück; jedoch wird auf sein Strukturanalyse-Schema und die darin entfalteten Terminologien nicht explizit Bezug genommen.

tungen, andererseits mit weit verzweigten kontextuellen (sozialpsychologischen, allgemein zeithistorischen, politischen, propagandistischen) Bezügen.

So zeichnen sich bereits in seinen frühen Essays und Filmkritiken Konturen eines filmsoziologischen Denkens ab, das bis heute Relevanz beanspruchen kann. Theodor W. Adorno schreibt gar angesichts der Fülle filmsoziologischer Beschreibungen, die Kracauer vorgelegt hat, dass er „[...] den Film als eigene soziale Tatsache recht eigentlich entdeckt“ habe (Adorno 1998 [1964], S. 397).³

Die frühen Filmessays Kracauers weisen zudem eine gesellschaftskritische Dimension auf, die darauf zurückzuführen ist, dass sich nach dem Ersten Weltkrieg die Diskussionen weg vom „Film als Emanzipation der Massen“ hin zum „Film als Massenunterhaltung“ verschoben hatte (Prokop 1982, S. 67). Auch wenn Kracauer nicht dezidiert einer kapitalismuskritischen Perspektive in Bezug auf den Film zuneigt, wie dies etwa die Kracauer nahestehende Kritische Theorie der Frankfurter Schule tat, tauchen kritische Bemerkungen zur kapitalistischen Organisation der modernen Gesellschaft und des Kinos an verschiedenen Stellen seines filmischen Werkes auf. Wie implizit dies geschieht, wird an der nun folgenden Passage aus dem Essay *Über die Aufgabe des Filmkritikers* deutlich:

„Die Aufgabe des Filmkritikers besteht nun meines Erachtens darin, jene sozialen Absichten, die sich oft sehr verborgen in den Durchschnittsfilmen geltend machen, aus ihnen herauszuanalysieren und ans Tageslicht zu ziehen, das sie nicht selten scheuen. Er wird zum Beispiel zu zeigen haben, was für ein Gesellschaftsbild die zahllosen Filme mitsetzen, in denen eine kleine Angestellte sich zu ungeahnten Höhen empor-schwingt, oder irgendein großer Herr nicht nur reich ist, sondern auch voller Gemüt. Er wird ferner die Scheinwelt solcher und anderer Filme mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu konfrontieren und aufzudecken haben, inwiefern jene diese verfälscht. Kurzum, der Filmkritiker von Rang ist nur als Gesellschaftskritiker denkbar. Seine Mission ist: die in den Durchschnittsfilmen versteckten sozialen Vorstellungen und Ideologien zu enthüllen und durch diese Enthüllungen den Einfluß der Filme selber überall dort, wo es nottut, zu brechen.“ (1974 [1932], S. 10f.)

Im anschließenden Absatz ergänzt er, dass bei dieser Form der soziologischen Analyse nicht stehengeblieben werden dürfe, sondern diese vielmehr um das „Immanent-Ästhetische“ zu ergänzen sei (ebd., S. 11). Filmsoziologie als Gesellschafts- und Ideologiekritik und die Filmästhetik als materiale Analyseperspektive

3 Diese Einordnung Kracauers in die Filmsoziologie ist insofern nicht zutreffend, da die erste systematische Arbeit zum Film auf Emilie Altenloh zurückgeführt werden kann, die bereits 1914 in ihrer von dem Kultursoziologen Alfred Weber betreuten Dissertation die wichtigsten Linien der Filmsoziologie und eine sozialstrukturelle Differenzierung der Kino-Zuschauer am Beispiel des Mannheimer Publikums vorgelegt hat und damit auf die „soziale Tatsache“ des Kinos verwies (2012 [1914]).

gehen somit Hand in Hand. Dass diese Aufgabe nicht leicht umzusetzen sei und Filmkritiker nicht ohne Weiteres den Einfluss des Films als Ideologievermittler aufzudecken in der Lage seien, war Kracauer bereits bewusst (Koch 2012, S. 102). Dass beide Perspektiven aber fruchtbar aufeinander bezogen werden können – und dies gilt unter anderen Auspizien auch für dokumentarische Filme –, unterstreicht Kracauer an verschiedenen Stellen seines Werks und macht dies programmatisch in seiner Ideenskizze zu seiner Filmtheorie deutlich:

„Ferner gedenke ich, immer ausgewählte konkrete Beispiele analysierend, die Wechselwirkungen darzustellen, die sich zwischen der Eigenstruktur des Films und den verschiedenen sozialen Faktoren ergeben.“ (Kracauer 2005 [1938], S. 808)

Filmische Inhalte, so Kracauer, könnten nur durch die Einbeziehung sozialer Kontexte erhellt werden, Film kann nur mit Blick auf seine Zeit untersucht werden (ebd., S. 807) – eine Perspektive, die unter Historikern mit Interesse am Film vor allem von Marc Ferro (1991, S. 17 ff.) später aufgegriffen und für die geschichtswissenschaftliche Analyse von Filmen als historische Quelle genutzt wurde.

Kracauer erkennt früh, dass der Film die individuellen und sozialen Bedürfnisse der meisten Menschen aufgreift und kulturell verarbeitet. Jedoch wird der Film weniger zur „Emanzipation der Massen“ verwendet, sondern in den Händen der Filmindustrie zur „herrschaftsfunktionalen Ideologie“ (Prokop 1982, S. 67 f.) – ein Aspekt, der auch in der Kritik der kapitalistischen Vereinnahmung in der Filmtheorie Walter Benjamins eine Rolle spielt (Kramer 2004, S. 101). Hieran knüpfen Kracauers kritische Essays *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino* (1927), *Film 1928* (1928) und *Kult der Zerstreuung* (1926) an. Im erstgenannten Essay entfaltet Kracauer seine oftmals kritisierte und von ihm später modifizierte Widerspiegelungsthese, nach der die Filmproduzenten die Bedürfnisse des Publikums notwendiger Weise aufgreifen, um ökonomisch erfolgreich sein zu können (1974 [1927], S. 279 f.). In den Filmen offenbarten sich, so die berühmte Umschreibung, die „Tagträumereien der Gesellschaft“, die weniger die Realität als solche widerspiegeln, sondern vielmehr eine Realität „unterdrückter Wünsche“ (ebd., S. 280). Schon in dieser Differenzierung deutet sich an, dass Kracauer keineswegs von einer naiven Widerspiegelungstheorie des Films ausgeht, sondern vielmehr in den Filmen die „inneren Dispositionen“ kollektiver Mentalitäten zu entdecken glaubt (Brodersen 2001, S. 122).⁴ Hierin unterscheidet sich Kracauers Kritik trotz

4 Eine etwas anders gelagerte, anthropologisch fundierte Widerspiegelungsthese findet sich bei dem französischen Soziologen Edgar Morin (1958). In einer vorbereitenden Arbeit im Rahmen der Filmologie, einer interdisziplinären Richtung der Filmforschung im Frankreich der Nachkriegszeit der 1950er Jahre, verfassen Georges Friedmann und

ihrer Parallelen zur Kulturindustrie-Kritik Max Horkheimers und Theodor W. Adornos in der *Dialektik der Aufklärung* (1998 [1947]): Denn dort werden Filme nicht wegen ihrer sozialpsychologischen Implikationen, sondern aufgrund ihrer erfahrbaren Gleichförmigkeit in Bezug auf die sozioökonomischen Verhältnisse außerhalb des Kinosaals kritisiert:

„Die ganze Welt wird durch das Filter der Kulturindustrie geleitet. Die alte Erfahrung des Kinobesuchers, der die Straße draußen als Fortsetzung des gerade verlassenen Lichtspiels wahrnimmt, weil dieses selber streng die alltägliche Wahrnehmungswelt wiedergeben will, ist zur Richtschnur der Produktion geworden. Je dichter und lückenloser ihre Techniken die empirischen Gegenstände verdoppeln, umso leichter gelingt heute die Täuschung, daß die Welt draußen die bruchlose Verlängerung derer sei, die man im Lichtspiel kennenlernt.“ (ebd., S. 134)⁵

Anders als Horkheimer und Adorno, die kaum Gedanken auf die filmischen Kulturkonsumenten als aktiver Bestandteil der medialen Kommunikation aufwenden, überträgt Kracauer seine Kritik der Filmproduktion zugleich auf die Kritik des Publikums: „Ist aber der Film in die Massen gedrungen, so sind seine Produzenten jedenfalls nicht allein für ihre Ware verantwortlich zu machen. In ihrem eigenen Interesse müssen sie die Bedürfnisse der Konsumenten zu befriedigen suchen, und sogar Hugenberg beherrscht nur bedingt den Markt. Die Kritik der gegenwärtigen Produktion richtet sich mithin keineswegs ausschließlich gegen die Industrie, sie wird genau so an der Öffentlichkeit geübt, die dieser Industrie sich auszuleben erlaubt. Mitgefangen, mitgegangen – das gilt hier in strengem Sinn.“ (Kracauer 1977 [1928], S. 295)

Auch in seinen Arbeiten zur totalitären Propaganda und insbesondere in seiner Analyse des Nazi-Propagandafilms, tauchen die Rezipient*innen als Adressat*innen der (filmischen) Kommunikation und als „produktive Zuschauer“ (Winter 2010) immer wieder auf. In seiner *Theorie des Films* wird den Zuschauer*innen gar ein

Edgar Morin einen Entwurf zur „Soziologie des Kinos“ (2010, S. 21 ff.), der sich von den kollektivpsychologischen Ansätze Siegfried Kracauers aus dem Caligari-Buch inspirieren lässt (zum Verhältnis von Kracauer zur Filmologie, siehe Quaresima 2010, S. 103 ff.). Kracauer selbst konnte im Rahmen der Filmologie 1950 einen Aufsatz mit dem französischen Titel *Les types nationaux vus par Hollywood* (deutsch: *Nationalcharaktere – wie Hollywood sie zeigt*) unterbringen (Kirsten 2010, S. 11).

- 5 Adorno konzidiert jedoch in seinem späteren Essay *Filmtransparente* (1967, S. 79 ff.) Filmen ein künstlerisches Potential gerade bei denjenigen filmischen Formen, die in der Lage seien, Tagträumereien (ästhetisch sicherlich nicht im Sinne der mittelschichtspezifischen Beschreibungen Kracauers verstanden) als nach außen gestülpte innere Stimmungsbilder (wie in einem Essay-/film) einzufangen.

eigenes Kapitel gewidmet (Kracauer 1985 [1964], S. 215 ff.). Heide Schlüpmann merkt hierzu an, dass in Kracauers Schriften ein „genuin rezeptionstheoretischer Ansatz“ verdeckt, jedoch wirksam sei (1998, S. 45).

Darüber hinaus werden diese produktions- und rezeptionsorientierten Positionen mit einer kultursoziologischen Perspektive verbunden, die den äußeren, wirkungsvoll inszenierten Rahmen des Filmkonsumangebots in die Rezeptionsanalyse mit einbezieht. In *Kult der Zerstreuung: Über die Berliner Lichtspielhäuser* (1977 [1926], S. 311 ff.) nimmt Kracauer das Kino, die „Kultstätten des Vergnügens“ als kommerzielle Orte des Kulturkonsums in den Blick. Dabei geht er zunächst auf die äußeren architektonischen Besonderheiten der neuen „Lichtspielhäuser“ ein, die er von den früheren „Kinos“ unterscheidet: „Aus dem Kino ist ein glänzendes, revueartiges Gebilde herausgekrochen: das *Gesamtkunstwerk der Effekte*.“ (ebd., S. 312) Das allgemein Optische (ein Wahrnehmungsprimat in Kracauers Denken, Koch 2012, S. 148 ff.) erschließt sich hier nicht allein über eine Beschreibung der eigentlichen Filmwahrnehmungssituation im Kinosaal, sondern beginnt für Kracauer – wie später im filmwissenschaftlichen Dispositiv-Ansatz thematisiert (Riesinger 2003) – bereits mit den prunkvollen Gestaltungen und dem visuellen Pomp im Gesamtkomplex des Lichtspielhauses, das durch die Inszenierung der örtlichen Geräusche akustisch unterstützt wird, um eine vorfilmische Atmosphäre zu schaffen:

„Jene Zurüstungen der Lichtspielhäuser bezwecken das eine nur: das Publikum an die Peripherie zu fesseln, damit es nicht ins Bodenlose versinke. Die Erregungen der Sinne folgen sich in ihnen so dicht, daß nicht das schmalste Nachdenken sich zwischen sie einzwängen kann.“ (Kracauer 1977 [1926], S. 314)

Durch diese oberflächliche Zerstreuungskultur erfahre, so Kracauer, das Publikum exemplarisch die Zerstreutheit des Großstadtmenschen als Masse auch im Lichtspielhaus. Letzteres habe damit als Kulturinstitution eine moralische Bedeutung, indem es den Zuschauern den Zustand der modernen Existenzweise vergegenwärtige.⁶ Allerdings wird diese moralische Wirkung (mit einem von Kracauer unterstellten

-
- 6 Genau diesen Anspruch erhebt zur etwa gleichen Zeit die russische (Dokumentar-) Film-Avantgarde um Dsiga Wertow, der mit seiner Filmgruppe *Kinoki* sich gegen den bürgerlichen Illusionismus des Theaters und des Spielfilms wendete. So heißt es in ihrem Manifest: „Wir erklären die alten Kinofilme, die romantizistischen, theatralisierten u. a. für aussätzig.“
- Nicht nahkommen!
 - Nicht anschauen!
 - Lebensgefährlich!
 - Ansteckend!

Emanzipationseffekt), die von derartigen optischen und akustischen Inszenierungen des Lichtspielhauses aufgebaut werde, gleich wieder eingeholt, da die Lichtspielhäuser dazu neigten, sich rückwärtsgewandt an traditionellen Theaterformen zu orientieren, die die alten kulturellen Muster und ihre Vorstellungen vom Werk als künstlerischer Einheit reaktiviere. Dadurch würden aber die positiven Aspekte der massenorientierten Zerstreuungs- als Improvisationskultur gleich wieder zerstört: Sie trage damit, so Kracauer, „reaktionäre Tendenzen“:

„Die Zerstreuung, die sinnvoll einzig als Improvisation ist, als Abbild des unherrschten Durcheinanders unserer Welt, wird von ihnen mit Draperien umhängt und zurückgezwungen in eine Einheit, die es gar nicht mehr gibt. Statt zum Zerfall sich zu bekennen, den darzustellen ihnen obläge, kleben sie die Stücke nachträglich zusammen und bieten sie als gewachsene Schöpfung an.“ (ebd., S. 316)

Der Film, der in dieses kulturinstitutionelle Szenario eingewoben ist, würde damit um seine Möglichkeit gebracht, als Verkörperung der modernen Kultur seine Existenz gegenüber den klassischen Künsten zu behaupten.

Bereits diese wenigen Beispiele aus den frühen Schriften zeigen die Vielfalt der Kracauer'schen Filmzugänge und -analysen, die auch für aktuelle filmsoziologische Methodendiskussionen wesentliche Anknüpfungspunkte erkennen lassen. Sie werden im Zusammenhang mit dem dokumentarischen Film (Kapitel 2) noch einmal aufgegriffen.

Im Hinblick auf die mittlerweile als selbstverständlich angenommene Differenzierung der Medienkommunikation in der Produktion und Rezeption kann festgehalten werden, dass Kracauer bereits beide Seiten berücksichtigt und miteinander verknüpft.⁷ Darüber hinaus kontextualisiert er seine produktions- und rezeptionsorientierte Überlegungen, indem er sie in kulturelle und gesamtgesellschaftliche Entwicklungen einbettet. Dabei überwiegen allerdings produktions- und produktorientierte Analysen, die auch den für den dokumentarischen Film so wichtigen Bereich der Entwicklung der Medientechnologie mit einschließen (Witte 1974, S. 265). Rezeptionsanalysen, d. h. konkrete Wahrnehmungsanalysen des Films, werden jedoch nur insofern durchgeführt, als er dem Filmkritiker

Wir bekräftigen die Zukunft der Filmkunst durch die Ablehnung ihrer Gegenwart.“ (1973 [1922], S. 7)

7 Jedoch ist auch hier Siegfried Kracauer nicht der erste, der diese Dimensionen der Filmkommunikation berücksichtigt. In der bereits erwähnten Studie von Emilie Altenloh (2012 [1914]) werden bereits Produktions- und Rezeptionszusammenhänge voneinander getrennt betrachtet, zudem werden dem filmischen Artefakt eigene Ausführungen in Bezug zu den verschiedenen Genres gewidmet.

zutraut, stellvertretend für das Publikum seine Stimme zu erheben. Damit ist die Vorstellung verbunden, dass die subjektiven Beobachtungen des Filmkritikers in Gänze denen des Publikums entsprechen. Das ist angesichts späterer empirischer Rezeptionsforschungen ein fragwürdiger Schritt, der zudem mit der problematischen Annahme arbeitet, dass es eine „Bedeutungstheorie des Films“ gibt (Koch 2012, S. 118). Damit hat Kracauer die Möglichkeit, dass abhängig von verschiedenen sozialen und historischen Einflussfaktoren unterschiedliche Rezeptionsweisen existieren, ausgeschlossen.⁸ Es ist jedoch zu berücksichtigen, dass das Kino für Kracauer nicht nur einen Gegenstand seines kultursoziologischen Interesses darstellte, sondern unter dem Eindruck der großen gesellschaftlichen Krisen, die er zeitlebens erlebte, auch einen persönlichen Sinnersatz schuf (Schlupmann 1998, S. 48).

Im *Caligari*-Buch verbinden sich in Bezug auf die Weimarer Republik sozialpsychologische, filmästhetische und politische Ansätze zu einer „psychologischen Geschichte des deutschen Films“, wie es im Untertitel heißt. Seine methodologischen Überlegungen einer *filmisch symbolisierten* Psychohistorie skizziert Kracauer in seiner Einleitung wie folgt: „Ich behaupte, daß mittels einer Analyse des deutschen Films tiefenpsychologische Dispositionen, wie sie in Deutschland von 1918 bis 1933 herrschten, aufzudecken sind: Dispositionen, die den Lauf der Ereignisse zu jener Zeit beeinflussen und mit denen in der Zeit nach Hitler zu rechnen sein wird.“ (Kracauer 1984 [1947], S. 7) Weshalb Filme „tiefenpsychologische Dispositionen“ und kollektive Mentalitäten wiederzugeben in der Lage seien, begründet er erstens mit dem Gemeinschaftscharakter der Filmproduktion, an der niemals nur eine einzelne Person beteiligt sei, sondern vielmehr ein Kollektiv; zweitens geht Kracauer davon aus, dass Filme sich an ein Massenpublikum richten, so dass angenommen werden kann, dass Filme aufgrund ihres kommerzialisierten Charakters Massenbedürfnisse aufgreifen und befriedigen (ebd., S. 11). Den Kritikern dieser tiefenpsychologischen Annahmen hält Karsten Witte entgegen (1984, S. 607), dass es Kracauer nicht nur um eine Übertragung Freud'scher Thesen auf den Film ging; vielmehr nahm er an, dass sich die tiefenpsychologischen Dimensionen in den materialen, d. h. ästhetisch inszenierten Symbolisierungen des Films zeigen.

8 Die zeitlich verschobenen Wahrnehmungsmöglichkeiten des Films spielen in der Konzeption der Zuschauer*innen in der *Theorie des Films* keine Rolle, wohingegen sie in seinem früher verfassten Essay *Die Photographie* (Kracauer 1977 [1927], S. 21 ff.) zentral für seinen Entwurf des Verhältnisses von „Photographie“ und „Gedächtnis“ sind. Während die Fotografie sich zur Zeit der Abfassung seines Essays bereits als allgemein verbreitetes Massenmedium etabliert hatte, war die Betrachtung des Films bis zur Entwicklung der massenkompatiblen Videokassette weiterhin an das Kino gebunden und noch nicht in den häuslichen Bereich in Form des Home-Kinos eingedrungen.

So deutet sich auch hier an, dass Kracauer weder einen naiven Realismus noch eine Widerspiegelungstheorie vertrat, sondern davon überzeugt war, durch „Strukturanalysen des ästhetischen Materials der Filme“ Rückschlüsse auf die durch filmische Inszenierungen und Narrativierungen zum Ausdruck kommenden Befürchtungen, Ängste, Hoffnungen *der jeweiligen Zeit* ziehen zu können (ebd.).

Entscheidend für die Beurteilung seines Ansatzes ist auch, dass Kracauer keineswegs eine ontologische Aussage hinsichtlich der Kollektivmentalität machen wollte, sondern im Gegenteil die zeitspezifischen Besonderheiten der Filme und ihrer Produktionsbedingungen in Rechnung stellte (ebd., S. 608). Es ging ihm um den „ideologischen Gehalt filmischer Werke“ in einer ganz spezifischen historischen Phase ihrer Existenz (Brodersen 2001, S. 129). Aufgrund des von Kracauer entfalteten Ansatzes, Filme als „kulturelle Symbolbildungen“ zu betrachten und daraus (historisch motivierte) sozialpsychologische und eben auch politische Erklärungen abzuleiten, die letztlich auf die Produzenten und Rezipienten verweisen sollten (und nicht im eigentlichen Sinne das ästhetische Material im Fokus hatten, was vielen Kritikern aufstieß; siehe Später 2016, S. 455), standen für seine exemplarischen Analysen hauptsächlich fiktionale Filme im Fokus.

Auch wenn der methodologisch-methodische Teil des *Caligari*-Buches, durch die „Verschlingung von Inhalt, Technik und Form zu einem Motiv“ zu gelangen (Koch 2012, S. 119), durchaus auf dokumentarische Filme übertragen werden könnte, gibt es filmsoziologisch relevante Methodenvorschläge noch in weiteren Publikationen zum Film. Das gilt insbesondere für seine methodologischen, methodischen sowie inhaltlichen Einlassungen zu Nazi-Propagandafilmen (Kracauer 1984 [1942]), die in einem erweiterten Rahmen seiner Studien zur „totalitären Propaganda“ stehen. Diese wurden von Adorno dermaßen umgeändert, dass Kracauer von ihrer Publikation zu seinen Lebzeiten absah (Kracauer 2013 [1937/38]).

In seiner Studie zu Nazi-Propagandafilmen entwirft Kracauer einen filmhaltsanalytischen Ansatz, der bereits dekonstruktivistisch anmutet, indem er sich methodisch-systematisch mit der filmischen Performativität nationalsozialistischer Propaganda auseinandersetzt. So verweist er auf seinen Perspektivenwechsel, den er anhand der Veränderung seiner Fragestellung weg von der Frage: „Was verbirgt sich hinter dem ‚wütenden, umstürzlerischen Patriotismus‘ der nationalsozialistischen und faschistischen Kerntruppe“ hin zur Frage: „[...] Wie beschaffen ist dieser Patriotismus?“ (ebd., S. 23) skizziert. Somit geht es ihm um die Betrachtung der ästhetischen Inszenierungselemente, die aufgewendet werden, um eine propagandistische „Maske“ performativ aufzubauen (ebd., S. 13 f.).⁹ Aus diesem Grund

9 In der Kritik der Propaganda taucht zugleich seine Kritik an den „formgebenden Tendenzen“ gegenüber dem Inhalt in Film und Fotografie auf, die sich auch an anderen

rekonstruiert er in seiner zu Lebzeiten nicht veröffentlichten Studie zunächst die politischen Kontexte der nationalsozialistischen und faschistischen Bewegungen, um aus diesen Kontexten heraus die Performativität der totalitären Propaganda transparent und verstehbar machen zu können. Diese verfolge das Ziel, so Kracauer, die Massen durch Terror und Gewalt in eine Situation der steten Unsicherheit hineinzuführen und damit einen Zustand der permanenten Ausnahmesituation zu schaffen: die totalitäre Propaganda zielt auf die regressiven Tendenzen in der „psycho-physischen Struktur der Masse“ (ebd., S. 65), die sie geschickt durch die Inszenierung ihrer Macht zu „betäuben“ versuche, indem sie die Masse ästhetisch fasziniere und durch ihre pompöse Scheinhaftigkeit (und ihre eindrucksvollen, aber rein äußerlichen Visualisierungen) zugleich „anästhetisiere“ (ebd., S. 64). Realität verschwinde in den groß angelegten Selbstinszenierungen der totalitären Macht. „Hypnotischer Schlaf“ und „Dämpfung des Bewusstseins“ der Massen – darauf richteten sich die propagandistischen Bestrebungen des Nationalsozialismus (ebd., S. 86). So sind nicht nur die politischen Massenveranstaltungen und die Überhöhung der Führerfigur und seiner Reden künstlich angelegt, sie nutzten vor allem sämtliche mediale Formen wie den (dokumentarischen) Film als Mittel ihrer Selbstinszenierung.

In der kurze Zeit später entstandenen Studie *Propaganda und der Nazikriegsfilm* (1984 [1942], S. 321 ff.) unternimmt Kracauer den Versuch, Wochenschauen und die (dokumentarisch basierten) Propagandafilme mit „Spielfilmlänge“ *Feuertaufe* (1939/40) und *Sieg im Westen* (1941) hinsichtlich ihrer filmästhetischen Inszenierungen zu untersuchen.¹⁰ In einem kurz zuvor erschienenen Filmessay hatte sich Kracauer bereits mit der „Filmwochenschau“ kritisch auseinandergesetzt und dieser eine eskapistische Tendenz unterstellt:

„Es ist nicht die Sparsamkeit, die unsere Chronikeure aus der Welt fliehen heißt; es ist die uneingestandene oder auch bewußte Angst vor ihrer Entzauberung. Denn veranschaulichte man die Dinge, wie sie heute sind und zu geschehen pflegen, so

Stellen finden lässt (Kracauer 2013 [1937/38], S. 30).

- 10 An einer anderen Stelle setzt sich Kracauer (2012 [1958], S. 541 ff.) auch mit Fritz Hipplers *Der ewige Jude* (1940) auseinander. Die Besonderheit und gleichzeitige Schwäche dieses Films erkennt Kracauer in der übertriebenen Dominanz der Rede gegenüber dem Visuellen, in der er eine erste Erschöpfung der Propaganda auszumachen scheint: „Um zusammenzufassen: Hinter diesem Film ist zu spüren, daß sich das deutsche Propagandaministerium Gedanken macht um die Stimmung und Denken der Deutschen. Darum der übermäßige Rückgriff auf Sprache, die übertriebene Argumentation und die Unangemessenheit der Bilder. Auf dem Grund all dessen lauern Verzweiflung und Erschöpfung. Man ist geneigt zu glauben, daß der Film seinen Zweck zumindest teilweise verfehlt hat.“ (ebd., S. 545)