

Über Kracauers Filmkritiken

Über die Filmkritik der Weimarer Republik und ihren prominentesten und zugleich wichtigsten Akteur äußert sich die Forschung einstimmig. Ulrich Thuna sucht vergeblich nach weiteren „brillanten“ Filmkritikern und bleibt dabei, „daß der gescheiteste Schreiber Kracauer war“¹ und auch Hans Helmut Prinzler beschreibt den Soziologen, Essayisten und Mitarbeiter der *Frankfurter Zeitung* als den führenden Filmkritiker der zwanziger Jahre.² Kracauer hat nicht nur außergewöhnlich viele Kritiken geschrieben, er hat auch einen neuen Begriff von Kritik geprägt, der sich am sowjetischen revolutionären Film abarbeitet, der revolutionäre Inhalte nur über revolutionäre Formen denken will.³

Kracauers Anspruch an den Film ist nicht zuletzt die Vermittlung einer ‚Wirklichkeit‘. Seine Kritik begreift Film demnach immer in Wechselwirkung mit den gesellschaftlichen Zuständen: Der Film offenbart die Wünsche und Begehrenisse seines Publikums, wirkt aber aufgrund seiner ideologischen Prägung auch auf dieses zurück. Filmkritik und Gesellschaftskritik gehen so ineinander über. 1932 fasst er für den *Film-Kurier* über die Aufgabe des Filmkritikers zusammen, diese bestehe 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.“⁴ Der Kritiker soll weiterhin aufdecken, inwiefern die filmische „Scheinwelt“ die gesellschaftliche „Wirklichkeit“ verfälscht und versteckte Ideologien enthüllen: „Kurzum, der Filmkritiker von Rang ist nur als Gesellschaftskritiker denkbar.“⁵

Die „gesellschaftliche Wirklichkeit“ stellt sich für Kracauer als Zeitgeist der Weimarer Republik dar: „Die Leute litten unter Hunger, Unordnung, Arbeitslosigkeit und den ersten Zeichen der Inflation. Straßenkämpfe wurden zum alltäglichen Erscheinungsbild. Revolutionäre Lösungen schienen einmal entlegen, dann wieder gerade um die Ecke zu liegen. Der stets schwelende Klassenkampf schürte Ängste wie Hoffnungen.“⁶ Diese von Kracauer beschriebene „Unordnung“ der frühen Weimarer Jahre

¹ Ulrich Thuna: Gero Gandert (Hrsg.): Der Film der Weimarer Republik 1929. Ein Handbuch der zeitgenössischen Kritik. Hrsg. im Auftrag der Stiftung Deutsche Kinemathek. Berlin, New York 1993. Rezension. In: Publizistik. Vierteljahresshefte für Kommunikationsforschung (1994), S. 370–371, hier: S. 370.

² Hans Helmut Prinzler: Licht und Schatten. Die großen Stumm- und Tonfilme der Weimarer Republik ; 335 Filmbilder von "Mutter Krause" bis "Dr. Mabuse". München. 2012, S. 34.

³ Das betont auch Karsten Witte, der Anfang der 1970er Kracauers Schriften herausgegeben hat. Witte beschreibt Kracauer am 20. Juli 1978 in einem Interview: „Einer der ersten, die kapiert haben, daß revolutionäre Inhalte über revolutionäre Formen, das heißt über eine Sprengung der klassischen Formen nur vermittelbar ist. Der als einer der ersten inhaltsanalytische Kriterien erarbeitet hat und immer gefragt hat: Was ist die soziale Bedeutung?, in welcher Form spiegeln sich in den Filmen ‚Tagträume der Gesellschaft‘, wie er das anfangs nannte? Und er hat nun gar nicht, wie später seine Kritiker behauptet haben, immer nur eine Konvergenz festgestellt von schlechten Filmen und falschem Bewußtsein, sondern er hat sehr wohl auch die deformierten Träume als Deformation eines gesellschaftlich richtigen oder eines gesellschaftlich wünschbaren Wunsches, einer positiven Utopie gelesen, und darin scheint mir die Bedeutung seiner frühen Schriften zu liegen.“ Zitiert nach: Jörg Bundschuh: "Ginster oder die Exotik des Alltags". Siegfried Kracauer, der wunderliche Realist - ein Porträt. Frankfurt am Main. 1978, S. 7f.

⁴ Siegfried Kracauer: Über die Aufgabe des Filmkritikers. In: Siegfried Kracauer u.a. (Hrsg.): Werke. Frankfurt am Main 2004, S. 61–63, hier: S. 62f.

⁵ ebd.

⁶ Ders.: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. 10. Auflage. Frankfurt am Main. 2017 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 479), S. 49f. Für die unmittelbare Zeit nach dem Ersten Weltkrieg macht Kracauer zwei Filmtypen aus: Einerseits Filme, die „Fragen des Sexuallebens“ in den Mittelpunkt stellen, zum anderen historische Ausstattungsfilm. In *Von Caligari zu Hitler* analysiert er beide Filmtypen auf ihr revolutionäres Potential hin. Die „Sexfilme“ bezeugen nach Kracauer „primitive

wurde begleitet von einem cineastischen Aufschwung. Mitte der 1920er Jahre gingen täglich ein bis zwei Millionen Menschen ins Kino und in Deutschland wurden mehr Filme produziert als in allen anderen europäischen Ländern zusammen.⁷ Das Ansehen des deutschen Films im eigenen Land war hoch und wurde nur vom amerikanischen übertroffen.⁸

Im Kino suchte Kracauer nun gleichermaßen nach der Entsprechung einer sozialen Welt (1927 schreibt Kracauer: „Die Gesellschaft ist viel zu mächtig, um andere Bildstreifen als die ihr genehmen zu gestatten. Der Film muß sie spiegeln, ob er will oder nicht.“⁹), nach versteckten Ideologien, aber auch Utopien und revolutionärem Potential. Die Suche nach der ‚Wirklichkeit‘ ist bei Kracauer inspiriert von der Idee des russischen Films, die, wie es Walter Benjamin formuliert, dem Bestreben folgt „Film ohne dekorativen und schauspielerischen Apparat schlechtweg vom Leben selber abzugewinnen.“¹⁰ Sie meint damit einerseits eine Entsprechung sozialer Zustände, zugleich aber auch eine übergeordnete ‚Wirklichkeit‘, die über die filmischen Phantasien von Liebe und Reichtum die systemimmanenten Wünsche der Gesellschaft offenbart.

Nicht verwunderlich ist es deshalb, dass *Potemkin*, ein Film des sowjetischen Regisseurs Sergei Michailowitsch Eisenstein, auf einer Liste auftaucht, die Kracauer am 28. Juli 1952 aus New York an die britische Filmzeitschrift *Sight and Sound* schickt. Die Redaktion hatte Kracauer postalisch gebeten, die zehn besten Filme, die er je gesehen hat, aufzulisten. Kracauer antwortet am 28. Juli aus New York mit einer Liste von Filmen, die ihn „tief beeindruckt“ haben. *Potemkin* steht an sechster Stelle und Kracauer vermerkt dahinter „(of course)“. Außerdem fügt er der Liste hinzu: “I need scarcely add that this is a random choice. There are certainly films that are more important or have meant more to me when I saw them. Really, it embarrasses me to make such a choice at all.”¹¹

Kracauer sieht *Potemkin* 1926 in Frankfurt und ist begeistert. In seiner Kritik für die Frankfurter Zeitung schreibt er, dass der Film sich nicht nur durch die größere Kunst der Regie und die peinlichere Ausnutzung der filmtechnischen Möglichkeiten von europäischen und amerikanischen Filmen unterscheidet: „Er hat die Wand durchstoßen, hinter die jene Filme nicht dringen. Er trifft eine Sache, die *wirklich* ist, er meint die Wahrheit, um die es zu gehen hat.“¹² Der Film scheint alle Ansprüche Kracauers zu erfüllen, er zeigt die von Kracauer geforderte ‚Wirklichkeit‘, er stellt keine Filmstars in den Mittelpunkt („Die Darsteller vom Moskauer Künstlertheater bleiben ungenannt; man muß sie nicht kennen. Sie haben Gesichter. Sie sind Menschen. Sie spielen nicht nur, sie glauben, was sie spielen. Aber außerdem spielen sie auch.“¹³) und verhandelt revolutionäre Inhalte („Dieser Film

Bedürfnisse“ und „eine allgemeine Unwilligkeit, in revolutionäre Tätigkeiten verwickelt zu werden.“ Der Historienfilm hingegen entkleide die Revolution ihrer Bedeutung, da er revolutionäre Ereignisse als Ergebnis psychologischer Konflikte darstelle anstatt sie auf „ihre ökonomischen und ideellen Ursachen zurückzuführen.“ Kracauer sieht den Historienfilm als Symptom antirevolutionärer bis antidemokratischer Tendenzen im Nachkriegsdeutschland. Ders., Kracauer 2017, S. 50–59

⁷ Jörg Später: Siegfried Kracauer. Eine Biographie. 2. Auflage. Berlin. 2017, S. 142f.

⁸ Prinzler, Prinzler 2012, S. 17.

⁹ Siegfried Kracauer: Film und Gesellschaft. [Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino]. In: Siegfried Kracauer, Mirjam Wenzel, Sabine Biebl und Inka Müller-Bach (Hrsg.): Werke 6.1. Kleine Schriften zum Film. Frankfurt am Main 2004, S. 308–322, hier: S. 309.

¹⁰ Walter Benjamin: Zur Lage der russischen Filmkunst. In: Die literarische Welt 3 (1927), S. 6, hier: g.

¹¹ DLA Marbach, A: Kracauer, Siegfried.

¹² Siegfried Kracauer: Die Jupiterlampen brennen wieder. Zur Frankfurter Aufführung des *Potemkin*-Films. In: Siegfried Kracauer u.a. (Hrsg.): Werke. Frankfurt am Main 2004a, S. 234–237, hier: S. 234.

¹³ ebd., S. 236.

verdrängt nichts. Er läßt – ein Wunder – die Jupiterlampen fortleuchten über den Kampf der Unterdrückten gegen die Unterdrücker. Er zeigt einen Augenblick der *Revolution*.“¹⁴).

Zeitgenössisch wie im historischen Rückblick wird das Weimarer Nachkriegskino als kollektive Projektion wie Verarbeitung des Ersten Weltkriegs interpretiert und in psychoanalytische Kategorien gebettet. Die *Deutsche Kinemathek* kuratierte 2019 eine Ausstellung zum Kino der Weimarer Republik, dieses wird im Ausstellungskatalog zur kollektiven „Traumatherapie“. ¹⁵ Die Nähe der Bildsprache zum Unbewussten wird zum Merkmal struktureller Ähnlichkeit zwischen Film und Traum, der Zustand des Filmschauens mit dem Zustand des Träumens verglichen.¹⁶ So tritt der Film der 1920er und 1930er Jahre in ein Wechselverhältnis mit den Erkenntnissen der Psychoanalyse. Walter Benjamin fasst dies im Begriff des „Optisch-Unbewussten“ zusammen und konstatiert, dass der Film die menschliche Wahrnehmung der Welt für immer verändert habe:¹⁷

„Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen. Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung.“¹⁸

Kracauer selbst bezeichnet diese Filmphantasien als „*Tagträume der Gesellschaft*, in denen ihre eigentliche Realität zum Vorschein kommt, ihre sonst unterdrückten Wünsche sich gestalten.“¹⁹

Die Filmkritiken Kracauers in der *Frankfurter Zeitung*, die in der digitalen Personalbibliografie verzeichnet und in der Mediendokumentation des *Deutschen Literaturarchivs* aufbewahrt werden, ermöglichen eine Annäherung an das Weimarer Kino und damit – im Sinne Kracauers – auch an die Weimarer Gesellschaft. Dies meint dann nicht nur die Bestandsaufnahme eines Ist-Zustandes, sondern ebenso die von Benjamin beschriebene Dehnung des Raumes. Diese zeigt sich in gesellschaftskonformen Aufstiegsphantasien, aber zuweilen auch in revolutionären Utopien.

Es finden sich Rezensionen zu bekannten Filmen wie *Potemkin* oder *Mädchen in Uniform* (1931, Regie: Leontine Sagan), aber auch zu heute verschollenen Filmen wie *Die drei von der Stempelstelle* (1932, Regie: Eugen Thiele). Interessant sind unter anderem Kracauers Auseinandersetzungen mit deutschen proletarischen Filmen, die im „Zille-Milljöh“ spielen. *Die Verrufenen* erschien 1925 unter der Regie von Gerhard Lamprecht. Kracauer schreibt keine Rezension über den Film, bezieht sich in seinem Essay *Film und Gesellschaft* bzw. *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino*²⁰ aber ausführlich darauf: „Als Gegenstand der Rührung wird das Lumpenproletariat bevorzugt, das politisch hilflos ist und anrühige Elemente enthält, die ihr Schicksal zu verdienen scheinen.“²¹ Kracauer

¹⁴ Ders., Kracauer 2004, S. 236.

¹⁵ Kristina Jaspers: Psychoanalyse. In: Maurice Lahde, Annika Schaefer und Kristina Jaspers (Hrsg.): *Kino der Moderne. Film in der Weimarer Republik*. Dresden 2018, S. 88–93, hier: S. 91.

¹⁶ Dies., Jaspers 2018, S. 91.

¹⁷ Jaspers, Jaspers 2018, S. 93.

¹⁸ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Stuttgart. 2011 (= Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 18830).

¹⁹ Kracauer, *Film und Gesellschaft*, S. 309.

²⁰ Der Text erschien vom 11. bis 19.03.1927 als Serie in der *FZ*, im März 1927 als Sonderdruck in der *FZ* und wurde in *Das Ornament der Masse* wiederveröffentlicht.

²¹ Kracauer, *Film und Gesellschaft*, S. 312.

verurteilt den Film als ideologisch und systemstabilisierend. An anderer Stelle weiß Kracauer die Zille-Motive durchaus zu schätzen, da sie ein Bild der sozialen Phänomene und Herausforderungen der Weimarer Republik bieten konnten. Im „Milljöh“ ging es dann um Fabrikarbeit und Arbeitslosigkeit und gleichermaßen um kollektive Träume, die Alltägliche mit Utopischem verbanden.

Beispielhaft dafür steht ein Film, der es nicht auf Kracauers Liste mit den für ihn wichtigsten Filmen geschafft hat, ihn aber zum Zeitpunkt seines Erscheinens (1929) tief beeindruckt haben muss. Über *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*²² schreibt Kracauer in der Frankfurter Zeitung: „keines jener Erzeugnisse, in denen Zille-Motive zu kitschigen Zwecken mißbraucht worden sind, sondern ein anständiger, sauberer Film, der dem Namen des toten Meisters (und auch dem von Käthe Kollwitz) Ehre macht.“²³ *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* gilt als erster Versuch, einen proletarisch-realistischen Film in deutscher Produktion herzustellen und die proletarischen Filmtraditionen weiterzuentwickeln.²⁴ Der Film wurde kurz nach Zilles Tod gedreht und kam einer Ehrung seiner Verdienste für das Proletariat gleich.²⁵ So spielt der Film im „Milljöh“ des Berliner Malers und Zeichners Heinrich Zille. Dazu schreibt Kracauer: „Frei von Sentimentalität schildert er das Wohnungselend in Berliner Proletariervierteln und seine Folgen, Zustände also, die anzuschauen not tut.“²⁶ Inhalt und Form, Thematik und Regiekunst fallen für Kracauer in diesem Film zusammen. Über den Regisseur Piel Jutzi schreibt er, er hätte vom russischen Film gelernt:

„In der Mitte des Stücks findet eine Arbeiterdemonstration statt. Das verzweifelte Krause-Töchterchen sucht die Reihen nach ihrem Freund ab, den sie um Hilfe bitten will. Sie entdeckt ihn und schreitet nun mit im Zug, da sie ihn anders nicht sprechen kann. Kann sie ihn sprechen? Nein, sie muss singen wie die Genossen, denn es wird demonstriert. Wundervoll ist die allmähliche Wandlung ihres Gesichts: wie aus dem Tränengrund zögernd die Freude erblüht. Ganz am Schluß, nachdem Mutter Krause bereits ins Glück gefahren ist, kehrt dieser Auftritt gedämpft wieder. Nur daß man jetzt nicht mehr als die demonstrierenden Beine sieht. Ein richtiges Symbol: das Ziel ist noch fern.“²⁷

Mutter Krausens Fahrt ins Glück zählt neben *Kuhle Wampe* zu den erfolgreichsten proletarischen Spielfilmen der Weimarer Republik und ebenso zu den ersten, die 1933 von den Nationalsozialist*innen verboten wurden.²⁸

²² „Während die sozialkritische Kunst Heinrich Zilles der humoristischen Karikatur verpflichtet ist und seine Darstellungen des ‚Milljöh‘ nicht frei von Folklore sind, pflegt seine Künstlerfreundin Käthe Kollwitz einen anderen Stil. Sie übernimmt kurz nach Zilles Tod 1929 gemeinsam mit dem ‚Wedding-Maler‘ Otto Nagel und dem Künstler Hans Baluschek das Protektorat des im Auftrag der Prometheus Film produzierten ‚Zille-Gedenkfilms‘ MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK (Phil Jutzi), der als linkspolitischer Gegenentwurf zu den bürgerlichen Zille-Filmen konzipiert ist. [...] ‚Man kann einen Menschen mit einer Wohnung töten wie mit einer Axt‘, lautet die zentrale Botschaft des Films, der mit dem Freitod Mutter Krauses endet. Ihre Tochter Erna dagegen schließt sich dem klassenbewussten Arbeiter Max an und demonstriert gemeinsam mit ihm gegen die Wohnungsnot.“, Peter Mänz: Soziales. In: Maurice Lahde, Annika Schaefer und Kristina Jaspers (Hrsg.): Kino der Moderne. Film in der Weimarer Republik. Dresden 2018, S. 28–33, hier: S. 33.

²³ Siegfried Kracauer: Wedding im Film. Filmrez.: Mutter Krausens Fahrt ins Glück. Piel jutzi. DE 1929. In: Siegfried Kracauer u.a. (Hrsg.): Werke. Frankfurt am Main 2004b, S. 329–331, hier: S. 329.

²⁴ Margot Michaelis: Mutter Krausens Fahrt ins Glück. eine exemplarische Analyse. In: Helmut Korte (Hrsg.): Film und Realität in der Weimarer Republik. Mit Analysen der Filme "Kuhle Wampe" und "Mutter Krausens Fahrt ins Glück". München 1978, S. 103–168, hier: S. 109.

²⁵ ebd., S. 104.

²⁶ Kracauer, Kracauer 2004, S. 329.

²⁷ ebd., S. 330.

²⁸ Ders., Mänz 2018, S. 33. Seit November 1918 gab es keine Zensur mehr in Deutschland, Aufführungsverbote wurden von der Reichsprüfstelle verhandelt. Zu den heftig diskutierten Verbotsfällen gehörte auch Kuhle

Anders als Kracauers Filmtheorien *From Caligari to Hitler* (1947) und *Theory of Film* (1960) bieten seine Filmkritiken einen Einblick ins Momentane und Situative. In Kombination mit Kracauers akribisch angelegten Zettelkästen mit umfangreichen Notizen zu den Filmen seiner Zeit, die ebenfalls im *DLA* aufbewahrt werden, ermöglichen die Kritiken Einsicht in Kracauers lebenslange Auseinandersetzungen mit Kino und Film.

von Kyra Palberg

Literaturverzeichnis

- Benjamin, Walter: Zur Lage der russischen Filmkunst. In: Die literarische Welt 3 (1927), S. 6.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Stuttgart. 2011 (= Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 18830).
- Bundschuh, Jörg: "Ginster oder die Exotik des Alltags". Siegfried Kracauer, der wunderliche Realist - ein Porträt. Frankfurt am Main. 1978.
- Jaspers, Kristina: Psychoanalyse. In: Maurice Lahde, Annika Schaefer und Kristina Jaspers (Hrsg.): Kino der Moderne. Film in der Weimarer Republik. Dresden 2018, S. 88–93.
- Kracauer, Siegfried: Die Jupiterlampen brennen wieder. Zur Frankfurter Aufführung des Potemkin-Films. In: Siegfried Kracauer u.a. (Hrsg.): Werke. Frankfurt am Main 2004a, S. 234–237.
- Kracauer, Siegfried: Film und Gesellschaft. [Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino]. In: Siegfried Kracauer, Mirjam Wenzel, Sabine Biebl und Inka Mülder-Bach (Hrsg.): Werke 6.1. Kleine Schriften zum Film. Frankfurt am Main 2004, S. 308–322.
- Kracauer, Siegfried: Über die Aufgabe des Filmkritikers. In: Siegfried Kracauer u.a. (Hrsg.): Werke. Frankfurt am Main 2004, S. 61–63.
- Kracauer, Siegfried: Wedding im Film. Filmrez.: Mutter Krausens Fahrt ins Glück. Piel jutzi. DE 1929. In: Siegfried Kracauer u.a. (Hrsg.): Werke. Frankfurt am Main 2004b, S. 329–331.
- Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. 10. Auflage. Frankfurt am Main. 2017 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 479).
- Mänz, Peter: Soziales. In: Maurice Lahde, Annika Schaefer und Kristina Jaspers (Hrsg.): Kino der Moderne. Film in der Weimarer Republik. Dresden 2018, S. 28–33.
- Michaelis, Margot: Mutter Krausens Fahrt ins Glück. eine exemplarische Analyse. In: Helmut Korte (Hrsg.): Film und Realität in der Weimarer Republik. Mit Analysen der Filme "Kuhle Wampe" und "Mutter Krausens Fahrt ins Glück". München 1978, S. 103–168.
- Prinzler, Hans Helmut: Licht und Schatten. Die großen Stumm- und Tonfilme der Weimarer Republik ; 335 Filmbilder von "Mutter Krause" bis "Dr. Mabuse". München. 2012.
- Später, Jörg: Siegfried Kracauer. Eine Biographie. 2. Auflage. Berlin. 2017.
- Thuna, Ulrich: Gero Gandert (Hrsg.): Der Film der Weimarer Republik 1929. Ein Handbuch der zeitgenössischen Kritik. Hrsg. im Auftrag der Stiftung Deutsche Kinemathek. Berlin, New York 1993. Rezension. In: Publizistik. Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung (1994), S. 370–371.

Wampe von Slatan Dudow. „In den meisten Fällen wurden generelle Verbote nach mehreren Verhandlungen, zuweilen auch nach Kürzungen der Filme, in Jugendverbote umgewandelt. Zu den spektakulären Verboten ausländischer Filme gehörten Panzerkreuzer Potemkin von Sergej Eisenstein und Im Westen nichts Neues von Lewis Milestone.“Prinzler, Prinzler 2012, S. 17