

Erschienen in: Barchet, Michael/Koch-Haag, Donata/Sierek, Karl (Hg.): *Ausstellen - Der Raum der Oberfläche*, Weimar: VDG, Verl. u. Datenbank für Geisteswissenschaft, S. 199-224 ([medien])

Siegfried Kracauers Verfahren der Oberflächenlektüre

„Die Welt des »Kino« [...] ist ein Leben [...] aus reiner Oberfläche.“ (Lukács, 1911)

Siegfried Kracauer entwickelt ab Mitte der 20er Jahre eine eigenständige Form der Lektüre und textuellen Repräsentation insbesondere großstädtischer Raumbilder, in der diese als Hieroglyphen der Moderne begriffen werden. In der Auseinandersetzung mit der urbanen Zerstreungskultur und den massenhaft zirkulierenden Bildern apparativer Medien wird den bis dahin weitgehend für bedeutungslos erachteten Oberflächen der städtischen Lebenswelt mit Hilfe der Analogie zur altägyptischen Schrift eine eigene Dignität zugesprochen und somit implizit eine Übersetzungstätigkeit für das vermeintlich Evidente eingefordert. Kracauer geht auf seinen soziologischen Erkundungen der Oberfläche der Frage nach der Sicht- und Lesbarkeit öffentlicher großstädtischer Räume unter den Bedingungen einer fortgeschrittenen Moderne nach. Die in Texte verwandelten Fundstücke dieses 'Philosophen des Peripheren' (Witte) speisen ein facetiertes Archiv der kulturellen Geschichte dieser Epoche und erhalten im Feuilleton der »Frankfurter Zeitung« einen öffentlichen Repräsentationsraum, der wiederum in den Stadtraum zurückwirkt. Im Medium der Schrift, im Ensemble von Einzelrepräsentationen werden die urbanen Konfigurationen in den Blick genommen, um somit ein Bild der Moderne mosaikhaft-plastisch zu modellieren.

Hieroglyphen der Moderne

Kracauers Lektüre von Stadtbildern zielt darauf, „die imaginären Beziehungen der Großstädter zu ihren realen Lebensverhältnissen als Strukturprinzip“¹ kenntlich werden zu lassen. Dieses Verfahren, das – um mit Georg Simmel zu sprechen – städtische Räume als eine „soziologische Tatsache, die sich räumlich formt“² versteht und einen solchen Bereich als eine „Sammlung von Texten“³ behandelt, verweist auf das

- 1 Scherpe, Klaus R. 1991: Bilder und Mythen zur Bewältigung von Großstadtkomplexität in der Literatur der Moderne, In: *Wirkendes Wort: Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre*, Nr. 1, S. 80-87., hier: S. 83.
- 2 Simmel, Georg 1989: Soziologie des Raumes (1903), In: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, hrsg. v. *Kramme, Rüdiger/Rammstedt, Angela/Rammstedt, Otthein*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 132-183, hier: S. 141.
- 3 Kracauer, Siegfried 1989m: Über Arbeitsnachweise. Konstruktion eines Raumes, In: ders.: *Schriften*, Bd. 5: Teilband 2 [1927-1931], hrsg. v. *Inka Müller-Bach*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 185-192, hier: S. 192

traditionsreiche Konzept der Lesbarkeit der Stadt.⁴ Mit dieser in der 'klassischen' Moderne verbreiteten Denkfigur wird die Stadt einerseits als ein aus einer Vielzahl von Einzelhandlungen zusammengesetztes Handlungsgefüge begriffen, andererseits impliziert sie, daß sich in der Textur der Stadt die gesellschaftliche Praxis in Form von Zeichen sedimentiert, und darüber hinaus postuliert sie deren Lesbarkeit. In der *THEORIE DES FILMS* rekurriert Kracauer auf diesen Denkansatz, wenn er den Fotografen mit einem fantasiebegabten Leser vergleicht, der sich ins Buch der Natur vertiefe.⁵ Zu betonen ist jedoch, daß die Fähigkeit zum Lesen der (sichtbaren) Welt mittels fotografischer Medien für Kracauer immer eine notwendig konstruktive ist, also niemals in der bloßen Abbildung der 'physischen Realität' aufgeht. Mit dem Gestus des Spätaufklärers geht es ihm vor allem um die Aufdeckung unerkannter Zusammenhänge, so daß auf Erkundungsgängen der Außenwelt gemachte Funde (seien es nun Bilder oder Texte), die – so sein Vorwurf – „nur noch widerspiegeln, was [...] virtuell schon gefunden“ (Kracauer 1993, 44) ist, in den Fokus seiner Kritik geraten. Diese Einstellung findet sich nicht erst in der späten *THEORIE DES FILMS*, sondern bereits in seiner Weimarer Publizistik. In seiner Rezension zur Fotografieausstellung *REVOLUTIONÄRE BILDMONTAGE* von 1932 spricht sich Kracauer gegen jede Form der „Erkenntnis-Illustration()“ aus, da ihr der „Überschuß über die theoretische Erkenntnis“⁶ fehle und moniert, daß die Besucher der Ausstellung „in ihr nur das bereits von ihnen begrifflich Gewußte vorfinden und nicht eine neue herausfordernde Form des Gewußten“ (Kracauer 1989k, 32f.), mit der die Besucher potentiell zu einem eigenständigen, 'erfahrenden' Denken gelangen könnten. Seine verschiedentlich vorgebrachte Forderung nach indirekter Mitteilung, seine Schreibpraxis, die mit Hilfe von Analogien dem Verstehen große Spielräume läßt und oftmals in einem tentativen Modus des 'Vielleicht' operiert, sein Denken, das von der Haltung geprägt ist, „durch die Dinge zu denken, anstatt über ihnen“⁷, bewahren Kracauer jedoch andererseits davor, eine restlose Lesbar-, Verstehbar- der Moderne und insbesondere der Metropole anzunehmen.

- 4 Die Metaphorik von der Lesbarkeit der Stadt und der Vergleich von Stadt und Buch nimmt in Paris ihren Anfang. Ludwig Börne stellt 1822 eine Verbindung von Flanieren und Lesen her: „Ein aufgeschlagenes Buch ist Paris zu nennen, durch seine Straßen wandern heißt lesen.“ [Börne, Ludwig 1964: *Schilderungen aus Paris (1822-1824)*, In: ders.: *Sämtliche Schriften*, Bd. 2, hrsg. v. *Inge Rippmann u. Peter Rippmann*, Düsseldorf: Melzer, S. 3-190, hier: S. 34] Der Blick auf Paris von den Türmen Notre Dames veranlaßt den Erzähler in Victor Hugos 1831 erschienenen Roman *DER GLOCKNER VON NOTRE-DAME* zu dem Vergleich der Stadt mit einer steinernen Chronik, in der gleichsam architektonisch Geschichte niedergeschrieben steht. [2. Kapitel des Dritten Buches].
- 5 Vgl. Kracauer, Siegfried 1993: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, v. Verf. rev. Übers. v. Friedrich Walter und Ruth Zellschan, In: ders.: *Schriften*, 2. Aufl., Bd. 3, hrsg. v. *Karsten Witte*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 42 und S. 13.
- 6 Kracauer, Siegfried 1989k: *Revolutionäre Bildmontage (24.2.1932)*, In: ders.: *Schriften*, Bd. 5: Teilband 3 [1932-1965], hrsg. v. *Inka Müller-Bach*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 30-33, hier: S. 32

Die Rede von der Lektüre⁸ großstädtischer Epiphänomene wird aufgerufen, wenn Kracauer in der wichtigen Vorbemerkung zu den Arbeitsnachweisen davon spricht, mit der Entzifferung der „Hieroglyphe irgendeines Raumbildes“ den „Grund der sozialen Wirklichkeit“ (Kracauer 1989m, 186) zu erschließen. Die Dechiffrierung eines Raumbildes weist demnach für ihn eine Analogie zur Übersetzung der altägyptischen Schrift auf. Einerseits ist Stadtlektüre somit strukturell durch die Übersetzungsarbeit von einem Zeichensystem in ein anderes – im Sinne Benjamins als ein Übe–ersetzen⁹ – gekennzeichnet, andererseits verweist ‘hiéro-glyphikós’ etymologisch auf einen ‘sakralen Status’ des solchermaßen bezeichneten Textes und impliziert damit dessen potentiell unabschließbare Exegesebedürftigkeit. Mit Hilfe dieser Konnotation wird den gemeinhin übersehenen, scheinbar bedeutungslosen Oberflächenphänomenen eine eigene Dignität zugesprochen, gleichermaßen schließt sie jedoch an die im Umfeld der Ägyptologie des 18. und 19. Jahrhunderts sich entfaltende Diskussion um den Ursprung der Sprache und Schrift an, in der die Hieroglyphe „eine Metapher für den Traum der Unmittelbarkeit, das Selbst–Sein im Augenblick“¹⁰ war. Zudem wird vermittels dieser Konnotation darauf verwiesen, daß es die profanen Bereiche sind, in denen die Wahrheit „gegenwärtig ihre wesentliche Durchbruchsstelle“¹¹ hat, wie es Kracauer in seiner Auseinandersetzung mit der Bibelübersetzung von Buber/Rosenzweig betont. Übersetzung und Interpretation verbinden sich zu untrennbaren Schritten, will man die Bilderschrift der Hieroglyphen in ein für uns lesbares Zeichensystem übertragen. Im hieroglyphischen Schriftsystem sind in einem in sich intermedialen Kode je nach Kontext logographische oder phonographische Elemente der Piktogramme bedeutungskonstituierend.¹² Aufgrund dieses hybriden Charakters verweist die Rede von der Hieroglyphenstruktur großstädtischer Raumbilder auf deren Komplexität. Begreift man einzelne Räume der Großstadt als Hieroglyphe, wird dadurch implizit unterstellt, daß sich in ihnen vielschichtige Elemente innerhalb eines Zeichensystems ausdrücken. Mit einer zeittypischen, gehörigen Portion Zeichenoptimismus ist für Kracauer die Hieroglyphe

7 Kracauer, Siegfried 1971b: Geschichte - Vor den letzten Dingen, In: ders.: *Schriften*, Bd. 4, hrsg. v. Karsten Witte, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 180.

8 Lediglich verwiesen sei auf die Doppeldeutigkeit des deutschen Lektüre–Begriffs als Lesevorgang und Lesestoff.

9 Zum Übersetzungsdenken Walter Benjamins siehe die Arbeit von Alfred Hirsch. [Hirsch, Alfred 1995: *Der Dialog der Sprachen. Studien zum Sprach- und Übersetzungsdenken Walter Benjamins und Jacques Derridas*, München: Fink]

10 Amelunxen, Hubertus von 1988: *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*, Berlin: D. Nishen, S. 59.

11 Kracauer, Siegfried 1989d: Die Bibel auf Deutsch. Zur Übersetzung von Martin Buber und Franz Rosenzweig (27.4.1926), In: ders.: *Schriften*, Bd. 5: Teilband 1 [1915-1926], hrsg. v. Inka Müller-Bach, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 355-368, hier: S. 364.

eines Raumbildes die sichtbare Repräsentanz einer lediglich dem flüchtigen Blick nicht erkennbaren Struktur; ihr kommt, wie dem ‘Buch der Natur’, das in der Rede von der Lesbarkeit der Welt einen prominenten Platz einnimmt, Surrogatcharakter zu. Die Vorstellung von der Hieroglyphenstruktur der modernen Metropole geht davon aus, daß sich durch die Entzifferung des verborgenen Subtextes einer (großstädtischen) Hieroglyphe die historisch spezifischen Strukturen der Gesellschaft erschließen. Begreift man wie Kracauer die Stadt als eine komplexe Schrift, so richte sich auf der Ebene des einzelnen Städtebewohners die Aufmerksamkeit auf den Benutzer der Stadt, der Roland Barthes zufolge „eine Art Leser (ist), der je nach seinen Verpflichtungen und seinen Fortbewegungen Fragmente der Äußerung entnimmt und sie insgeheim aktualisiert.“¹³ Dieses gewissermaßen als ‘innere Rede’ des Stadtbenutzers ablaufende ‘subvokale Nachsprechen’ der Stadt verweist auf das vielschichtige Verhältnis von sichtbarer Schrift und unsichtbarem gesprochenem Wort, das erst im Anschluß an die Dechiffrierung der Hieroglyphen sprachwissenschaftlich reflektiert wird. Bei dieser Entschlüsselung lag die größte Schwierigkeit darin, in gleichermaßen historischer und systematischer „Weise das organisierte Nebeneinander von figurativen, symbolischen, abstrakten und phonetischen Elementen in ein und demselben graphischen Code zu erfassen.“¹⁴

Die Hieroglyphen–Homologie ist in den 10er und 20er Jahren jedoch auch in Bezug auf die Komplexität kinematographischer ‘Licht–Schrift’ als Beschreibungsmodell für den Film populär. In diesem Zusammenhang geht es nicht mehr um die Beziehung zur Entzifferung des Rosetta–Steins¹⁵, mit dem es Champollion 1822 gelingt, das Rätsel der Hieroglyphen zu lösen. Vielmehr ist es der irreduzible Charakter des Zusammengesetzten und die konstitutive Bedeutungspluralität, verbunden mit Konzepten der Repräsentation und Interpretation, die Hieroglyphen gewissermaßen zu einem ‘Königs–Tropus’ der Kinematographie werden läßt.¹⁶ In dieser Diskussion wird die anhand der ägyptischen Hieroglyphen erkannte Kommunikationsstruktur oftmals von ihrem Konkretum abgelöst und auf andere außereuropäische Schriftsysteme übertragen. So erläutert Sergej M. Eisenstein anhand der von ihm ideographisch verstandenen japanischen Schriftzeichen das Prinzip einer Filmkunst *JENSEITS DER EINSTELLUNG*. Eisensteins Blick fällt dabei auf die

12 Vgl. Robinson, Andrew 1996: *Die Geschichte der Schrift. Von Keilschriften, Hieroglyphen, Alphabeten und anderen Schriftformen*, Bern, Stuttgart, Wien: Haupt.

13 Barthes, Roland 1988: Semiotik und Stadtplanung (1970/71), In: ders.: *Das Semiotische Abenteuer*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 199-209, hier: S. 206.

14 Derrida, Jacques 1974: *Grammatologie (1967)*, übers. v. Rheinberger, Hans-Jörg/Zischler, Hanns, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 144.

15 Der 1799 in dem ägyptischen Dorf Rosette (Raschid) gefundene ‘Stein von Rosette’ enthält einen Text zur Krönung von Ptolemäus V. in drei Alphabeten (Hieroglyphen, Demotisch und Griechisch).

16 Vgl. Hansen, Miriam 1991a: *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge/Mass.: Harvard UP, hier: bes. S. 190–193.

Kombination zweier stilisiert–visueller, darstellender 'Hieroglyphen', mit der etwas piktographisch nicht Darstellbares veranschaulicht werde. Gegen Wsewolod I. Pudowkin argumentiert er, daß das Prinzip der Montage – „wie überhaupt die Grundlage aller Kunst“¹⁷ – der Konflikt, der Zusammenprall sei (vgl. Eisenstein 1974, 234ff). Hinsichtlich einer kinematographischen Methode sind vor allem Eisensteins Folgerungen aus dieser Beobachtung bedeutungsvoll. Dieses Verfahren führe zu einem „»Aneignen()« durch die Kamera“ sowie zu einem synästhetischen „Herausmeißeln eines Wirklichkeits–Ausschnitts mit den Mitteln des Objektivs“ (Eisenstein 1974, 238). Diese Konklusion, das der kinematographische Aufnahmeapparat profane, in der Alltagswahrnehmung subliminare Dinge isoliert und diesen somit eine neue Dignität zu verleihen im Stande ist, bleibt für die Zeitgenossen nicht auf den Film beschränkt. Daß sich diese neue Qualität der apparativen Perzeption sowie die Möglichkeit der Neukombination des Isolierten auf die großstädtische Alltagswahrnehmung und die literarische Repräsentation der Metropolen auswirkt, kann nicht zuletzt an den Stadtminiaturen Siegfried Kracauers gezeigt werden.

Durch die Verbindung von äußerer Materialität und bewußtseinsimmanenter (Re)präsentation betrifft die Rede von der Hieroglyphenstruktur großstädtischer Raumbilder somit nicht allein deren Dechiffrierung, sondern auch die Perzeption der Großstadt, den Modus der Repräsentation sowie deren Rezeption. Kracauers Beschäftigung mit den Oberflächenphänomenen der Moderne ist inspiriert von der vergleichenden Wissenschaftslehre Paul Oppenheims¹⁸, die er unter dem Titel *DIE DENKFLÄCHE* mit einiger Faszination rezensiert. In diesem Denken der Fläche sind Kracauer zufolge die einzelnen Elemente „nicht abschlußhaft zu determinieren“¹⁹, sondern von je spezifischen Tendenzen durchwaltet, die sie in ein veränderbares Kontinuum einbetten. Analog zu diesem Denken der Fläche, das sich von einer linearen logischen Ordnung zugunsten kontinuierlich veränderbarer Kreuzungspunkte verabschiedet, ist es die in einem historisch konkreten Moment sich an der Oberfläche zeigende (bedeutungsvolle) Konstellation von Elementen, die in Kracauers hochverdichteten Stadtminiaturen gewissermaßen als „Nebenpforte“²⁰ figuriert, die Zugang zur Struktur der Gesellschaft erlaubt.

17 Eisenstein, Sergej 1974: Das Prinzip einer Filmkunst jenseits der Einstellung (1929), In: ders.: *Schriften*, Bd. 3: Oktober. Mit den Notaten zur Verfilmung von Marx' »Kapital«, hrsg. v. Schlegel, Hans-Joachim, München: Hanser, S. 225-241, 354-357, hier: S. 234.

18 Oppenheim, Paul 1926: *Die natürliche Ordnung der Wissenschaften. Grundgesetze d. vergl. Wissenschaftslehre*, Jena: Fischer

19 Kracauer, Siegfried 1989e: Die Denkfläche (7.7.1926), In: ders.: *Schriften*, Bd. 5: Teilband 1 [1915-1926], hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 368-369, hier: S. 370.

20 Anlässlich seiner Auseinandersetzung mit dem Denken seines philosophischen Lehrers Georg Simmel erkennt Kracauer, daß die bedachtsame Beschäftigung mit einem auf den ersten Blick unscheinbar wirkenden Ding eine Nebenpforte zum „Mittelpunkt menschlichen

Kracauers methodisches Verfahren der Oberflächenanalyse

Obwohl Kracauer sich einer genauen Fixierung seiner Arbeitsmethode immer verweigert hat, lassen sich aus seinen Essays durchaus programmatisch zu verstehende Sätze herauslesen. Im viel zitierten Eingangssatz zu *DAS ORNAMENT DER MASSE* begründet er seine dialektische Betrachtung der „unscheinbaren Oberflächenäußerungen“ der Alltagswelt geschichtsphilosophisch damit, daß diese aufgrund ihre Unbewußtheit einen „unmittelbaren Zugang zu dem Grundgehalt des Bestehenden (gewähren). An seine Erkenntnis ist umgekehrt ihre Deutung geknüpft. Der Grundgehalt einer Epoche und ihre unbeachteten Regungen erhellen sich wechselseitig.“²¹ Der Terminus Unbewußtheit bezeichnet zunächst rein deskriptiv die Gesamtheit der im aktuellen Bewußtseinsfeld nicht mitreflektierten Inhalte. Kracauers Interesse richtet sich also auf 'unscheinbare', 'unbeachtete' Oberflächenäußerungen seiner Zeit, um von ihnen ausgehend – so die Hoffnung – die Frage nach dem Ort der Gegenwart innerhalb des Geschichtsprozesses zu beantworten. Das dabei angewandte Verfahren ist das einer wechselseitigen Interpretation von Grundgehalt und Oberflächenäußerungen. Gewissermaßen haben „[d]ie von Kracauer beschriebenen Oberflächen [...] Sollbruchstellen“²². Die Beschäftigung mit Produkten der Alltagskultur und deren Analyse sind für ihn „ein Kunstgriff zur Erforschung von Schichten, deren Struktur sich auf direktem Weg nicht bestimmen läßt.“²³ Die Deutungsarbeit hebt also nicht von den behandelten Phänomen ab, sondern bleibt immer an ihnen vermittelt. Kracauer verliert sich somit nicht in der Pluralität der phänomenalen Welt, sondern er wendet sich scheinbar Nebensächlichem zu, da dieses verglichen mit den „Selbstdarstellungen einer Epoche“²⁴ „weniger intendiert, weniger organisiert, (und) weniger zensiert“²⁵ ist.

Wesens“ zu öffnen in der Lage wäre. [Kracauer, Siegfried 1991b: Georg Simmel (1920), In: ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*, 5. Aufl., Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 209-248, hier: S. 224.]

21 Kracauer, Siegfried 1989b: Das Ornament der Masse, In: ders.: *Schriften*, 5, Teilband 2 [1927-1931], hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 57-67, hier: S. 57.

22 Koch, Gertrud 1996: *Kracauer zur Einführung*, Hamburg: Junius, S. 44.

23 Kracauer, Siegfried 1989a: Bemerkungen zu Frank Thieß (3.5.1931), In: ders.: *Schriften*, Bd. 5: Teilbd. 2: Aufsätze (1927-1931), hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 312-318, hier: S. 312.

24 Mülder-Bach, Inka 1987: Der Umschlag der Negativität. Zur Verschränkung von Phänomenologie, Geschichtsphilosophie und Filmästhetik in Siegfried Kracauers Metaphorik der "Oberfläche", In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Nr. 61, S. 359-373., hier: S. 360f.

25 Auf die weitergehenden Implikationen des Begriffs der Zensur – nicht zuletzt im Zusammenhang mit den „traumhaft hingegagten Bildern“ der Städte und dem Lektürevorgang der Freudschen Traumdeutung – kann hier nicht näher eingegangen werden.

Kracauers Konstruktionsinteresse richtet sich vor allem während seiner Tätigkeit als Berlinkorrespondent der *FRANKFURTER ZEITUNG* - unter dem Eindruck einer sich nach dem Börsenkrach an der Wall Street verschärfenden Krise - auf die textuelle Produktion von Raumbildern, die beschreibend-interpretativ modelliert werden. Ein solches Raumbild ist Kracauer zufolge in der Lage, die darin angelegten gesellschaftlichen Machtverhältnisse offenzulegen. Kracauer beginnt seinen bereits erwähnten Essay *ÜBER ARBEITSNACHWEISE. KONSTRUKTION EINES RAUMES* mit der Feststellung, daß jede Gesellschaftsschicht einen ihr zugeordneten Raum besitze. Diesen Raum aufzusuchen unternimmt er jedoch nicht mit der von ihm als 'neusächlich' kritisierten Attitüde, um „mit durchlöcherterem Eimer aus dem Leben zu schöpfen“ (Kracauer 1989m, 186)²⁶, sondern um die faktische Stellung der Arbeitslosen in der Gesellschaft zu beurteilen. Er begründet dies damit, daß sich in einem typischen gesellschaftlichen Raum auch typische gesellschaftliche Verhältnisse „ohne die störende Dazwischenkunft des Bewußtseins“ (Kracauer 1989m, 186) ausdrücken und fährt fort:

„Alles vom Bewußtsein Verleugnete, alles, was sonst geflissentlich übersehen wird, ist an seinem Aufbau beteiligt. Die Raumbilder sind die Träume der Gesellschaft. Wo immer die Hieroglyphe irgendeines Raumbildes entziffert ist, dort bietet sich der Grund der sozialen Wirklichkeit dar.“ (Kracauer 1989m, 186)

Wie schon anlässlich der Hieroglyphen erläutert, geht es Kracauer um die Dechiffrierung eines komplexen Textes der Stadt, der sich einem 'oberflächlichen' Lesen der Oberflächenphänomene nicht erschließen würde. Von Unmittelbarkeit unter Ausschaltung des Bewußtseins kann hier, wie es die Formulierung Kracauers nahelegt, allerdings nicht gesprochen werden. Die gesellschaftlichen Verhältnisse zeigen sich in diesen Räumen lediglich in einer geringeren Vermitteltheit, da ihre Manifestationen nicht Resultat einer Planung, sondern Sedimente gesellschaftlichen Handelns sind, welche sich unterhalb der Schwelle planerischer Kontrolle absetzen.

Im Kontrast zu seinem eigenen Verfahren der Oberflächenlektüre gilt Kracauers Kritik der neusächlichen Reportage, der Geschichtsbioographie und des Montagefilms Ruttmanischer Prägung vor allem dem „Vertrauen in die Selbstaussage des beobachteten,

²⁶ Der Hinweis auf den durchlöcherter Eimer ist als ein ironischer Seitenhieb Kracauers zu verstehen, da er hier auf die „Eimertheorie“ der Wahrnehmung anspielt, die dem 19. Jahrhundert zugerechnet wird. Diese solchermaßen diskreditierte Theorie ist von der Annahme geleitet, daß das Auge gleichsam wie ein Eimer aus der visuellen Umwelt schöpfen könne. [vgl. Lethen, Helmut 1990: Sichtbarkeit. Kracauers Liebestheorie, In: Kessler, Michael/Levin, Thomas Y. (Hg.): *Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen*, Tübingen: Stauffenburg, S. 195-228, hier: S. 200.]

recherchierten oder gefilmten Materials“²⁷. Ihm kommt es dagegen „auf die substantielle Durchdringung des Stoffes [an], die nur mit Hilfe eines gewissen theoretischen Apparates bewerkstelligt werden kann.“²⁸ Dieses theoretische Vermögen spricht er den Reportern der *NEUEN SACHLICHKEIT* schon aufgrund ihres Kritikerstandpunkts aus den Höhen der „Beletage“ implizit ab. Er beklagt, daß sich die „junge radikale Intelligenz“²⁹ nur an den extremen Fällen der gesellschaftlichen Zustände - und somit an den Symptomen - entzündet, die Konstruktion, die Verfaßtheit der Gesellschaft, jedoch nicht in den Blick nehme. In „den Kern des Gegebenen“ (Kracauer 1971a, 298), der „das normale Dasein in seiner unmerklichen Schrecklichkeit“ (Kracauer 1971a, 298) ermesse, gelange man hingegen nur, wenn man die „Folge kleiner Ereignisse, aus denen sich unser normales Leben zusammensetzt“ (Kracauer 1971a, 298), nicht übergehe. Diese Folge beiläufiger Begebenheiten stellt für Kracauer das eigentliche Movens menschlichen Daseins dar und motiviert dessen Interesse am zeitgenössischen Alltag.

„Man entledge sich doch des Wahns, daß es auch nur in der Hauptsache die großen Geschehnisse seien, die den Menschen bestimmen. Tiefer und dauernder beeinflussen ihn die winzigen Katastrophen, aus denen der Alltag besteht, und gewiß ist sein Schicksal vorwiegend an die Folge dieser Miniaturereignisse geknüpft.“ (Kracauer 1971a, 252)

Deshalb müssen zur Erfassung der Wirklichkeit der Blick auf das scheinbar nebensächliche Alltagsgeschehen gerichtet werden. Weder ein wissenschaftlich-instrumentalisierender Zugriff auf konkrete Ereignisse, der diese zu bloßen Fakten einer Systemvorstellung verwandeln würde, noch die bloße Registrierung eines zufälligen Nebeneinander wären dazu geeignet.

Kracauer spricht in einer Filmkritik von 1928 auch den zeitgenössischen deutschen Dokumentarfilmen die von ihm und anderen Filmkritikern der Zeit dieser Filmform attribuierte Fähigkeit ab, die Welt, wie sie ist, zu zeigen:

²⁷ Scheunemann, Dietrich 1978: *Romankrise. Die Entstehungsgeschichte der modernen Romanpoetik in Deutschland*, Heidelberg: Quelle und Meyer, S. 198.

²⁸ Kracauer, Siegfried 1989o: Zu einem Roman aus der Konfektion, In: ders.: *Schriften*, Bd. 5: Teilband 3 [1932-1965], hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 75-79, hier: S. 77.

²⁹ Kracauer, Siegfried 1971a: Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland, In: ders.: *Schriften*, Bd. 1, hrsg. v. Karsten Witte, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 206-304, hier: S. 298.

„Sie sperren von dem Leben ab, das uns einzig angeht, sie überschütten das Publikum mit einer solchen Fülle gleichgültiger Beobachtungen, daß es gegen die wichtigen abstumpft. Eines Tages wird es völlig erblinden.“³⁰

Ungeachtet der im Verhältnis zur Weimarer Zeit rigideren Realitätsauffassung in der *THEORIE DES FILMS* und der dort entwickelten Gedankenfigur der besonderen Affinität fotografischer Medien zur Wirklichkeit, ist Kracauer hier wie auch während der Zwanziger Jahre nicht so naiv, im filmischen Zeichensystem das Signifikat mit dem Referent Ineins zu setzen. So führt er zum imaginären Universums René Clairs aus, daß es „durchgängig unsere reale Welt (wider)spiegelt, indem sie diese stilisiert.“ (Kracauer 1993, 73) Die in der eben angeführten Weimarer Filmkritik beanstandete Wirklichkeitswahrnehmung, die durch gestaltete Bilder präformiert ist, beschränkt Kracauer jedoch nicht nur auf die Vorbilder fotografischen Medien. In seinem ausdrücklich mit *KEIN SPORTBERICHT* untertitelten Text vom *TRABRENNEN IN MARIENDORF* stellt er beispielsweise fest, daß nach dem Impressionismus, der die Welt der Rennbahn gründlich ausgeschöpft habe, diese „mit keinen anderen Augen mehr betrachtet werden kann“³¹ und reflektiert damit das komplizierte, kulturell geprägte Ineinander von Sichtbaren und Gewußten, in dem auch das Sehen einer Schulung bedarf.³²

Ohne konstruktive Bedachtsamkeit bleiben für Kracauer auch Bilder, die mit dokumentarischem Gestus hergestellt wurden, Momentaufnahmen ohne Zusammenhang. Im Unterschied zu einer illusionären Attitüde der Standortlosigkeit und Neutralität, die unter neusachlich inspirierten Schriftstellern und Filmschaffenden verbreitet war, insistiert er darauf, daß die Einstellung die Einstellung mitbestimmt. Wenn Erkenntnis kein Interesse habe, liefere der Dokumentarfilmer lediglich

„Stoff, ohne Aussagen über ihn zu machen, und begnüg(en) sich mit der Zusammenstellung undurchdrungener Fakten.“³³ „Wenn sie aber sachlich nichts ausdrücken, sind sie ästhetischer Betrug, da sie dann einen Zusammenhang vortäuschen, der nicht vorhanden ist. Es kommt auf die

³⁰ Kracauer, Siegfried 1991a: Film 1928 [Der heutige Film und sein Publikum] (FZ 30.1.+ 1.12.1928), In: ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*, 5. Aufl., Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 295-310, hier: S. 299.

³¹ Kracauer, Siegfried 1989: Trabrennen In Mariendorf. Kein Sportbericht (11.7.1930), In: ders.: *Schriften*, Bd. 5: Teilbd. 2: Aufsätze (1927-1931), hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 203-205, hier: S. 203

³² „Auf der einen Seite ist die Welt *das*, *was wir sehen* und auf der anderen Seite müssen wir dennoch lernen, sie zu sehen.“ [Merleau-Ponty, Maurice 1986: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München: Fink, S. 18.]

³³ Kracauer, Siegfried 1979: Literarische Filme (1931), In: ders.: *Schriften*, Bd. 2: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, hrsg. v. Karsten Witte, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 466-469, hier: S. 468.

Verknüpfung der *Gehalte* im optischen Medium an, nicht auf die rein *formale* optische Verbindung unverknüpfter Stoffteile.“ (Kracauer 1991a, 304)

Konsequent leitet Kracauer daraus den Appell an die zeitgenössischen Schriftsteller und Regisseure ab, sich bei der Erfassung und Repräsentation der materialen Welt konstruktiver Anstrengung und schöpferischer Phantasie zu bedienen. Dieser Forderung versucht er mit seinem eigenen Lektüerverfahren der ‘Oberflächenäußerung’ nachzukommen, bei dem er eine beständige Konfrontation zwischen Theorie und Praxis befürwortet. Mit deren Hilfe wird „[a]uch die scheinbar indifferente [Lebensäußerung, W.K.] [...] dazu gezwungen, Farbe zu bekennen und ihren sozialen und politischen Gehalt zu enthüllen.“³⁴ Weiter führt er aus, daß dieses Verfahren „als heuristisches Prinzip [...] zweifellos überall Nutzen“ (Kracauer 1989i, 396) stifte.

Kracauers Verfahren der Oberflächenlektüre ist die Vorbedingung eines größeren Projekts der Inventarisierung der zeitgenössischen, mediatisierten Alltagswelt. Dieses Programm einer “Inventarisierung der mittelständischen Welt”³⁵ – wie es Walter Benjamin in einem Brief an Kracauer bezeichnet – kann als Versuch bewertet werden, vermittels einer gleichsam detektivischen Spurensuche die unbeachteten Regionen der Wirklichkeit sichtbar werden zu lassen. Mit Hilfe eines mikroskopischen Blicks³⁶, der die kleinen Indizien und oft übersehenen Unauffälligkeiten zur Aufdeckung eines versteckten Wesens der Dinge wahrnimmt, beabsichtigt Kracauer die “*terra incognita*” (Kracauer 1971b, 16) der Moderne zu erfassen und in ihr Recht zu setzen. Die Auswirkungen des Modernisierungsprozesses auf das Individuum und der damit einhergehende Orientierungsverlust sollen solchermaßen in ihren Dimensionen erfaßt werden. Durch diesen Prozeß entstandene Verluste und Leerstellen werden als solche benannt, um sie vor dem Vergessen zu bewahren. Nicht zuletzt sind es die ‘Untiefen’ filmischer Raumbilder und die kritisch distanzierte Faszination für die von den meisten Intellektuellen der Zeit mit Abscheu betrachteten Phänomene der Freizeitindustrie einer sich neu formierenden Massengesellschaft, die an dieser ‘Wahrnehmungs- und Lesbarkeitsschule’ der Oberflächenphänomene urbaner ‘Archi/Texturen’ mitgeschrieben hat. Kracauer läßt sich nicht davon verschrecken, daß die Bilder der Welt in der modernen Bilderwelt sozusagen ‘untief’ geworden und durch eine ‘Oberfläche ohne Tiefe’

³⁴ (Kracauer, Siegfried 1989i: Lunatschski über die russische Kultur. Bemerkungen zu einem Vortrag (6.11.1931), In: ders.: *Schriften*, Bd. 5: Teilbd. 2: Aufsätze (1927-1931), hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 395-398, 396)

³⁵ So bezeichnet Walter Benjamin in seinem Brief vom 17.6.1926 Kracauers Erkundungsprogramm. [Benjamin, Walter 1987: *Briefe an Siegfried Kracauer. Mit vier Briefen von Siegfried Kracauer an Walter Benjamin*, hrsg.v. Tiedemann, Rolf, Marbach a. N.: Deutsche Schillergesellschaft, S. 24]

³⁶ Vgl. Bloch, Ernst 1959: Philosophische Ansicht des Detektivromans, In: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 9: Literarische Aufsätze, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 242-263, hier: S. 249.

gekennzeichnet sind.³⁷ Wenngleich Kracauer die gleichsam ozeanische Untiefe der durch die Illustrierte Presse generierten Bildfolgen in seinem Essay *DIE PHOTOGRAPHIE* in die Kritik nimmt, so lassen sie doch in diesem Fall keinen 'betäubt' Untergehenden zurück. Im Gegenteil: in seiner Perspektive fordert die der Fotografie inhärente Tendenz zur Totalität, zum „*Generalinventar*“³⁸ und „Sammelkatalog sämtlicher im Raum sich darbietenden Erscheinungen“ (Kracauer 1989f, 96) geradezu „die Auseinandersetzung des Bewußtseins“ (Kracauer 1989f, 97) mit dieser 'zweiten' Natur. Die ihres räumlichen Zusammenhangs in der Bildfläche enthoben fotografisch ins Bild gesetzten Dinge stellen somit das (aufklärende?) Bewußtsein zumindest vor die Aufgabe, „die *Vorläufigkeit* aller gegebenen Konfigurationen nachzuweisen, wenn nicht gar die Ahnung der richtigen Ordnung des Naturbestands zu erwecken.“ (Kracauer 1989f, 97) Die Isolation der Dinge mittels optischer Medien läßt Kracauer zwar einerseits vom „Durcheinander der illustrierten Zeitungen“ (Kracauer 1989f, 97) sprechen, andererseits erkennt er in der „Unordnung des in der Photographie gespiegelten Abfalls“ gerade die Voraussetzung für „eine der Möglichkeiten des Films“ (Kracauer 1989f, 97), die dieser „überall dort (verwirklicht), wo er Teile und Ausschnitte zu fremden Gebilden assoziiert.“ (Kracauer 1989f, 97)

Die historische 'Wahrhaftigkeit' der Zerstückelung

Der Fokus auf die Auflösungserscheinungen der Moderne bestimmt bereits frühzeitig Kracauers Positionssuche in den ersten Jahren der Weimarer Republik und zieht sich als roter Faden durch seine Texte. Anfangs als kulturkritische Klage vorgebracht, verschiebt sich der Akzent ab Mitte der Zwanziger Jahre. Nunmehr ist es die Sichtbarmachung moderner Unverbundenheit und Partikularität, die von ihm als der gesellschaftlichen Entwicklung nach dem Weltkrieg einzig angemessene Form der Kritik eingefordert wird. Dabei rückt insbesondere die Kinematographie – nicht verstanden als Kunst, sondern als gesellschaftliche Praxis - ins Zentrum seines Interesses. Stellungnahmen zu zeitgenössischen Positionen der Filmentwicklung werden von Kracauer oftmals genutzt, seine eigene Haltung gegenüber dem Leitmedium der Moderne zu verdeutlichen.

In der Rezension zu Pudowkins Buch *FILMREGIE UND FILMMANUSKRIFT* schließt sich Kracauer dessen Auffassung der Montage an. „Ein Film wird, wie er [Pudowkin, W.K.] lehrt, nicht eigentlich gedreht, vielmehr aus unzähligen Montagebildern aufgebaut, und die Objekte, die der Kamera sich darbieten, sind nur das Rohmaterial der Montage. Sie [...] erzeugt

³⁷ Vgl. Deleuze, Gilles 1995: Letter to Serge Daney. Optimism, Pessimism, and Travel, In: ders.: *Negotiations. 1972-1990*, New York: Columbia UP, S. 68-79, hier: S. 70.

³⁸ Kracauer, Siegfried 1989f: Die Photographie (28.10.1927), In: ders.: *Schriften*, Bd. 5: Teilbd. 2: Aufsätze (1927-1931), hrsg. v. Inka Mulder-Bach, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 83-98, hier: S. 96

aus der dreidimensionalen Wirklichkeit eine neue, der eine andre Zeit als die gegebene und ebenso ein anderer Raum eigentümlich sind.“³⁹ Auf dieses Buch kommt er 1937 anlässlich einiger Überlegungen *ZUR ÄSTHETIK DES FARBENFILMS* noch einmal zu sprechen. Er betont mit Pudowkin, „daß der Film keine Imitation der Welt, sondern ihre Konstruktion durch Montage sei.“ (Kracauer 1974, 49) Kracauer arbeitet als Leitgedanken des Buchs die Ablehnung eines vermeintlich standpunktlosen Abbildrealismus' heraus, der durch einen – wie er sagt – „banalen Blick“ (Kracauer 1974, 49) gekennzeichnet ist. „Blind gegen den Gehalt der Phänomene, registrieren sie [die 'Abbilder', W.K.] in Wirklichkeit ein konfuses Zufallsgemenge, das nichts meint und mit dem nichts gemeint ist.“ (Kracauer 1974, 49) Dagegen setze sich Pudowkin für eine filmische Verfahrensweise ein, „die im Interesse der Herausarbeitung des jeweiligen Gehalts der Dinge deren Oberflächenzusammenhang zerreißt. Die gewohnten Alltagsbilder müssen gesprengt werden, damit aus den Stücken Bilder montiert werden können, denen Bedeutung innewohnt.“ (Kracauer 1974, 49)

Diese Denkfigur hat Walter Benjamin in seinem *KUNSTWERK*-Aufsatz mit der Leittopographie der Moderne korreliert. Die städtisch-industrielle Kerkerwelt – heißt es dort – werde „mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen.“⁴⁰ Mit Hilfe filmischer Techniken kommen nun „völlig neue Strukturbildungen der Materie zum Vorschein.“ (Benjamin 1991b, 500) Durch die Montage wird demnach der Oberflächenzusammenhang der materialen Welt de- und rekonstruiert. Die im Bild aus dem Wahrnehmungskontinuum des Alltags herausgelösten Dinge erscheinen oftmals in 'unheimlicher Nähe' und werden in der Bilderwelt des Laufbildes neu kontextualisiert. Montage vollzieht sich folglich in einer Dialektik aus Zerstörung und Neuschöpfung, durch die keine „Naturimitation“ (Kracauer 1974, 50) angestrebt werde, sondern eine Konstruktion, die den „Gehalt der Phänomene“ (Kracauer 1974, 50) erst hervorbringen soll. Im Schwarzweißfilm kam dem 'filmischen Verfahren', so Kracauer hier implizit einer These Rudolf Arnheims folgend, seine Farblosigkeit zugute, da sie „eine gewisse Unabhängigkeit vom Gegenstand zugesichert hat. Je weniger Bindung an die Oberfläche bestehen, eine um so geringere Anstrengung ist vonnöten, um von ihnen zum Zweck der Montage zu abstrahieren.“ (Kracauer 1974, 50) Für Arnheim belegen gerade „[d]ie Nicht-Identität von Sehfeld und Kameraausschnitt, die Projektion dreidimensionaler Gegenstände auf die zweidimensionale Fläche, die Einbeziehung der Raumperspektive [...] daß der Film kein Abbildungsverhältnis hat, sondern ein

³⁹ Kracauer, Siegfried 1926: Bücher vom Film, In: *Frankfurter Zeitung*, 30.9.1928, [Rezension], .

konstruktives, das gerade aus dieser Nicht-Identität die überraschendsten ästhetischen Wirkungen erzielt.“⁴¹ „So bringt die Verringerung der räumlichen Tiefe einen sehr willkommenen Schuß Unwirklichkeit in das Filmbild“⁴², stellt Arnheim in *FILM ALS KUNST* fest und für Benjamin wird durch die filmische Technik „handgreiflich, daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht. [...] Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.“ (Benjamin 1991b, 500).

Kracauers Wahrnehmung des Peripheren, Transitorischen und Ephemerem ist wie die Detailbesessenheit vieler seiner intellektuellen Weimarer Zeitgenossen an der Kinematographie geschult. Was wäre – fragt sich Kracauer 1925 in einer Rezension zu Karl Grunes Film *DIE STRASSE* – „dem Film enger verwandt als ein Leben, das sich *rein* in äußerlichen Begebenheiten erschöpft? Ein [...] Leben, [...] das [...] *nur* noch punktuelle Ereignisse kennt, die kaleidoskopartig zu immer neuen Bilderserien sich fügen?“⁴³ Die idealistisch gesättigten Terme 'rein' oder 'nur' verweisen hier noch auf die deutlich kulturkritisch geprägte Phase in Kracauers Denken, gleichwohl rücken spezifische mediale Eigenschaften der Kinematographie in den Fokus seines Interesses. Der von Kracauer immer deutlicher formulierte dritte Weg zwischen dem 'Entweder' des „radikalen Fortschrittskult(s)“⁴⁴ und dem 'Oder' der romantischen Realitätsflüchtlinge wird nun als eine „ungewisse, zögernde Bestätigung des Zivilisatorischen“ (Kracauer 1989g, 295) gefaßt. Mit dieser Position gesteht Kracauer den Phänomenen „ihnen eigene, immerhin positive Möglichkeiten zu.“ (Kracauer 1989g, 295) Dieses Projekt, in dem sich bereits das „Modell eines Umschlags des Nichts in die Utopie“ (Mülder-Bach 1987, 359) andeutet, „erheischt die *Rettung*, wenn es in seiner Negativität zu Ende gedacht ist.“ (Kracauer 1989g, 295) Kracauers Position läßt sich als die eines Nihilisten „um des möglichen Positiven willen“ (Kracauer 1989c, 305) begreifen, der von der Überzeugung geleitet ist, „daß Amerika erst verschwinde, wenn es ganz sich entdeckt.“ (Kracauer 1989c, 305).

40 Benjamin, Walter 1991b: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit <Dritte Fassung> (1935/1936), In: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I. 2: Abhandlungen, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 471-508, 982-1063, hier: S. 499f.

41 Koch, Gertrud 1992: Rudolf Arnheim. Der Materialist der ästhetischen Illusion - Gestalttheorie und kritische Praxis, In: Jung, Uli/Schatzberg, Walter (Hg.): *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik*, München, London, New York, Paris: Saur, S. 15-25, hier: S. 20.

42 Arnheim, Rudolf 1979: *Film als Kunst*, Frankfurt/M.: Fischer, S. 84

43 Kracauer, Siegfried 1925: Die Straße, In: *Frankfurter Zeitung*, 4.2.1925, [Rezension], . Hervorhebungen nicht im Original.

44 Kracauer, Siegfried 1989g: Die Reise und der Tanz (1925), In: ders.: *Schriften*, Bd. 5: Teilband 1 [1915-1926], hrsg. v. *Inka Mülder-Bach*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 288-296, hier: S. 295.

Die von Benjamin erwähnten abenteuerlichen Reisen werden bereits in den letzten Jahren der Weimarer Republik von Siegfried Kracauer als Expeditionen in den modernen Alltag unternommen, um das – wie er schreibt – „von uns bewohnte Terrain“⁴⁵ zu erforschen und die zeitgenössische gesellschaftliche Wirklichkeit nicht in „dichten Nebel“ (Kracauer 1989j, 88) zurückzulassen. „Diese soziologischen Expeditionen bemühen sich, diese Nebel zu zerteilen.“ (Kracauer 1989j, 88) Dadurch zeigen sie, „daß das scheinbar so vertraute Gebiet, in das sie vorstoßen, jedes exotische an Exotik weit übertrifft. Sie beweisen uns, daß das Nächste zugleich das Fernste ist; sie sind Entdeckungsreisen in der genauen Bedeutung des Wortes.“ (Kracauer 1989j, 89) Kracauer tritt diese Erkundungsreisen jedoch nicht mit dem „Habitus des Flaneurs, der auf dem Asphalt botanisieren geht“⁴⁶ an. Benjamin findet für Kracauers Verfahren, das gemeinhin vernachlässigte Phänomene gewissermaßen 'aufzuheben' und im öffentlichen Raum des Feuilletons auszustellen, ein der fortgeschrittenen Moderne angemesseneres Bild: das des Lumpensammlers.

Dieses Benjaminsche Bild erschließt sich am besten, wenn man dessen Spur mit Blick auf das Alterswerk Siegfried Kracauers zurückverfolgt. In der *THEORIE DES FILMS* wird die Kamera zum Hilfsmittel, die normalerweise durch „Gewohnheiten und Vorurteile“ (Kracauer 1993, 86) nicht bemerkten Dinge sichtbar werden zu lassen. Kracauer spricht hier – anthropomorphisierend – von der angeborenen Neugier der Kamera, die sie zu befriedigen suche, und kommt auf deren Funktion „als Lumpensammler (sic)“ (Kracauer 1993, 87) zu sprechen. Dieser Vergleich läßt sich als Echo eben des Bildes verstehen, das Benjamin in seiner *ANGESTELLTEN*-Rezension zur Charakterisierung des Erkundungsverfahrens dieser Studie findet. Diesen Autor, so Benjamin, müsse man sich vorstellen als „einen Lumpensammler frühe im Morgengrauen, der mit seinem Stock die Redeklumpen und Sprachfetzen aufsticht [...]“⁴⁷ In seinen Marseiller Vorarbeiten der *THEORIE DES FILMS* führt Kracauer zu einer der 'Grundtendenzen' des Films aus: „Vorbedeutend: der Film ... zielt nicht nach oben, zur Intention, sondern draengt nach unten, zum Bodensatz, um auch diesen mitzunehmen. Der Abhub interessiert ihn, das was da ist - am Menschen und außerhalb des Menschen.“⁴⁸

45 Kracauer, Siegfried 1989j: Reisen, nüchtern (10.7.1932), In: ders.: *Schriften*, Bd. 5: Teilband 3 [1932-1965], hrsg. v. *Inka Mülder-Bach*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 87-90, hier: S. 88.

46 Benjamin, Walter 1991a: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus (1937), In: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I. 2: Abhandlungen, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 509-690, 1064-1222, hier: S. 538.

47 Benjamin, Walter 1991c: Ein Aussenseiter macht sich bemerkbar, In: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. III: Kritiken und Rezensionen, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 219-225, hier: S. 225.

48 KN DLA, Konv. »Exposés zur Theorie des Films«, hier zitiert nach Breidecker, Volker 1996: »Ferne Nähe« Kracauer, Panofsky und »the Warburg tradition«, In: ders.: *Siegfried*

Im Horizont von Kracauers gesamten Schreiben zeigt sich, daß er sich zwar einerseits deutlich von einer kurzschlüssigen Analogisierung von menschlicher Wahrnehmung und apparativen Objektiv (und vice versa) distanziert, andererseits wird deutlich, daß sich seine Kritik vornehmlich gegen die illusionäre, 'interesselose' Registratur des Sichtbaren richtet. Die Selbstidentifikation mit dem durch Benjamin geprägten Bild des Lumpensammlers, an das Kracauer beispielsweise in der Korrespondenz mit Theodor W. Adorno mit Stolz erinnert⁴⁹, verweist dagegen auf sein Insistieren, daß in seinem Verfahren der Oberflächenlektüre die 'aufgelesenen' Phänomene bei der anschließenden Repräsentation vermittelt sind. Der durch die fotografischen Apparaturen geschärfte Blick auf die „Abfälle“ (Kracauer 1993, 87) und die dadurch geprägte Haltung zur materiellen Welt ist die Voraussetzung von Kracauers Weimarer Programm, „eine gründliche Bestandsaufnahme“ (Kracauer 1930) des gesellschaftlichen Daseins der letzten Jahre der Weimarer Republik zu unternehmen, „die in sämtliche Winkel hineinleuchtet“ (Kracauer 1930). Mit diesem Wahrnehmungs- und Lektüreprogramm – zu dessen Beschreibung er sich mit Bedacht optischer Metaphern bedient – wird das Sichtbare; werden die Oberflächen mit einer konzentrierten Suchbewegung auf Phänomene abgetastet, die erst durch die eingehende Musterung bedeutsam „Aufleuchten“⁵⁰. Dafür muß sich der Beobachter gesellschaftlicher Zustände in einem Zustand gespannter Aufmerksamkeit und Offenheit befinden, denn „[o]ft findet man im Vorübergehen genau das, wonach man gezielt vergeblich suchte.“ (Kracauer 1989h, 347) Ungeachtet einer von den fotografischen Medien nachhaltig inspirierten Blickorientierung und Haltung, mit der gerade das Partikulare und Periphere für erkenntnisrelevant erklärt und somit dem (oftmals übersehenen) Detail potentielle Bedeutsamkeit zugestanden wird, ist Kracauers Lektüreprogramm dennoch bezogen auf die erwähnte „Ahnung der richtigen Ordnung“

Kracauer - Erwin Panofsky, *Briefwechsel 1941-1966. Mit einem Anhang: Siegfried Kracauer "Under the spell of the living Warburg tradition"*, Berlin: Akademie Verlag, S. 129-240, hier: S. 204.

49 Gemeint sind die Briefe vom 28.8.1954 und 16.1.1964. [Vgl. Hansen, Miriam 1991b: "Mit Haut und Haaren" Kracauers frühe Schriften zu Film und Massenkultur, In: *Cinéma. Unabhängige Schweizer Filmzeitschrift*, Nr. 37: Tonkörper. Die Umwertung des Tons im Film, S. 133-162., hier: S. 159f.]

50 Vergleiche dazu den von Ludwig Wittgenstein herausgearbeiteten Unterschied zwischen „dem 'stetigen Sehen' eines Aspekts und dem 'Aufleuchten' eines Aspekts“ und die Schlußfolgerung aus dieser Differenz: „Der Ausdruck des Aspektwechsel ist der Ausdruck einer *neuen* Wahrnehmung, zugleich mit dem Ausdruck der unveränderten Wahrnehmung.“ Auf diese Weise verdeutlicht sich für den Wahrnehmenden die Veränderbarkeit des Sehens, gleichzeitig jedoch „erscheint das Aufleuchten des Aspekts halb Seherlebnis, halb ein Denken“, führt Wittgenstein weiter aus. [Wittgenstein, Ludwig 1989: *Philosophische Untersuchungen*, In: ders.: *Werkausgabe [in 8 Bänden]*, Bd. 1: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 225-580, hier: S. 520, 522f., 525]

(Kracauer 1989f, 97), die jedoch (zumeist) lediglich indirekt mitgeteilt „nicht in Worte gefaßt, sondern in der Gestaltung mitgegeben“⁵¹ wird.

51 Kracauer, Siegfried 1989n: *Vivisektion der Zeit* (6.11.1932), In: ders.: *Schriften*, Bd. 5: *Teilband 3 [1932-1965]*, hrsg. v. *Inka Müller-Bach*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 131-136, hier: S. 135.

Literatur:

- Amelunxen, Hubertus von 1988: *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*, Berlin: D. Nishen
- Arnheim, Rudolf 1979: *Film als Kunst*, Frankfurt/M.: Fischer
- Barthes, Roland 1988: Semiotologie und Stadtplanung (1970/71), In: ders.: *Das Semiologische Abenteuer*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 199-209.
- Benjamin, Walter 1987: *Briefe an Siegfried Kracauer. Mit vier Briefen von Siegfried Kracauer an Walter Benjamin*, hrsg. v. Tiedemann, Rolf, Marbach a. N.: Deutsche Schillergesellschaft
- Benjamin, Walter 1991a: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus (1937), In: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I. 2: Abhandlungen, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 509-690, 1064-1222.
- Benjamin, Walter 1991b: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit <Dritte Fassung> (1935/1936), In: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I. 2: Abhandlungen, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 471-508, 982-1063.
- Benjamin, Walter 1991c: Ein Aussenseiter macht sich bemerkbar, In: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. III: Kritiken und Rezensionen, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 219-225.
- Bloch, Ernst 1959: Philosophische Ansicht des Detektivromans, In: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 9: Literarische Aufsätze, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 242-263.
- Börne, Ludwig 1964: Schilderungen aus Paris (1822-1824), In: ders.: *Sämtliche Schriften*, Bd. 2, hrsg. v. Inge Rippmann u. Peter Rippmann, Düsseldorf: Melzer, S. 3-190.
- Breidecker, Volker 1996: »Ferne Nähe« Kracauer, Panofsky und »the Warburg tradition«, In: ders.: *Siegfried Kracauer - Erwin Panofsky, Briefwechsel 1941-1966. Mit einem Anhang: Siegfried Kracauer "Under the spell of the living Warburg tradition"*, Berlin: Akademie Verlag, S. 129-240.
- Deleuze, Gilles 1995: Letter to Serge Daney. Optimism, Pessimism, and Travel, In: ders.: *Negotiations. 1972-1990*, New York: Columbia UP, S. 68-79.
- Derrida, Jacques 1974: *Grammatologie (1967)*, übers. v. Rheinberger, Hans-Jörg/Zischler, Hanns, Frankfurt/M.: Suhrkamp (sw 417).
- Eisenstein, Sergej 1974: Das Prinzip einer Filmkunst jenseits der Einstellung (1929), In: ders.: *Schriften*, Bd. 3: Oktober. Mit den Notaten zur Verfilmung von Marx' »Kapital«, hrsg. v. Schlegel, Hans-Joachim, München: Hanser, S. 225-241, 354-357.
- Hansen, Miriam 1991a: *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge/Mass.: Harvard UP
- Hansen, Miriam 1991b: "Mit Haut und Haaren" Kracauers frühe Schriften zu Film und Massenkultur, In: *Cinéma. Unabhängige Schweizer Filmzeitschrift*, Nr. 37: Tonkörper. Die Umwertung des Tons im Film, S. 133-162
- Hirsch, Alfred 1995: *Der Dialog der Sprachen. Studien zum Sprach- und Übersetzungsdenken Walter Benjamins und Jacques Derridas*, München: Fink
- Koch, Gertrud 1992: Rudolf Arnheim. Der Materialist der ästhetischen Illusion - Gestalttheorie und kritische Praxis, In: Jung, Uli/Schatzberg, Walter (Hg.): *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik*, München, London, New York, Paris: Saur, S. 15-25
- Koch, Gertrud 1996: *Kracauer zur Einführung*, Hamburg: Junius
- Kracauer, Siegfried 1925: Die Straße, In: *Frankfurter Zeitung*, 4.2.1925, [Rezension],
- Kracauer, Siegfried 1926: Bücher vom Film, In: *Frankfurter Zeitung*, 30.9.1928, [Rezension],
- Kracauer, Siegfried 1930: Weibliche Angestellte, In: *Frankfurter Zeitung*, 3.8.1930, [Rezension],
- Kracauer, Siegfried 1971a: Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland, In: ders.: *Schriften*, Bd. 1, hrsg. v. Karsten Witte, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 206-304.
- Kracauer, Siegfried 1971b: Geschichte - Vor den letzten Dingen, In: ders.: *Schriften*, Bd. 4, hrsg. v. Karsten Witte, Frankfurt/M.: Suhrkamp,
- Kracauer, Siegfried 1974: Zur Ästhetik des Farbenfilms (1937), In: ders.: *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, hrsg. v. Karsten Witte, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 48-53.
- Kracauer, Siegfried 1979: Literarische Filme (1931), In: ders.: *Schriften*, Bd. 2: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, hrsg. v. Karsten Witte, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 466-469.
- Kracauer, Siegfried 1989a: Bemerkungen zu Frank Thieß (3.5.1931), In: ders.: *Schriften*, Bd. 5: Teilbd. 2: Aufsätze (1927-1931), hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 312-318.
- Kracauer, Siegfried 1989b: Das Ornament der Masse, In: ders.: *Schriften*, 5, Teilband 2 [1927-1931], hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 57-67.
- Kracauer, Siegfried 1989c: Der Künstler in dieser Zeit (1925), In: ders.: *Schriften*, Bd. 5: Teilband 1 [1915-1926], hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 300-308.
- Kracauer, Siegfried 1989d: Die Bibel auf Deutsch. Zur Übersetzung von Martin Buber und Franz Rosenzweig (27.4.1926), In: ders.: *Schriften*, Bd. 5: Teilband 1 [1915-1926], hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 355-368.
- Kracauer, Siegfried 1989e: Die Denkfläche (7.7.1926), In: ders.: *Schriften*, Bd. 5: Teilband 1 [1915-1926], hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 368-369.
- Kracauer, Siegfried 1989f: Die Photographie (28.10.1927), In: ders.: *Schriften*, Bd. 5: Teilbd. 2: Aufsätze (1927-1931), hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 83-98.
- Kracauer, Siegfried 1989g: Die Reise und der Tanz (1925), In: ders.: *Schriften*, Bd. 5: Teilband 1 [1915-1926], hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 288-296.
- Kracauer, Siegfried 1989h: Für eine qualitative Inhaltsanalyse (1952/1953), In: ders.: *Schriften*, Bd. 5: Teilband 3 [1932-1965], hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 338-351.
- Kracauer, Siegfried 1989i: Lunatscharski über die russische Kultur. Bemerkungen zu einem Vortrag (6.11.1931), In: ders.: *Schriften*, Bd. 5: Teilbd. 2: Aufsätze (1927-1931), hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 395-398.
- Kracauer, Siegfried 1989j: Reisen, nüchtern (10.7.1932), In: ders.: *Schriften*, Bd. 5: Teilband 3 [1932-1965], hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 87-90.
- Kracauer, Siegfried 1989k: Revolutionäre Bildmontage (24.2.1932), In: ders.: *Schriften*, Bd. 5: Teilband 3 [1932-1965], hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 30-33.
- Kracauer, Siegfried 1989l: Trabrennen In Mariendorf. Kein Sportbericht (11.7.1930), In: ders.: *Schriften*, Bd. 5: Teilbd. 2: Aufsätze (1927-1931), hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 203-205.
- Kracauer, Siegfried 1989m: Über Arbeitsnachweise. Konstruktion eines Raumes, In: ders.: *Schriften*, Bd. 5: Teilband 2 [1927-1931], hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 185-192.
- Kracauer, Siegfried 1989n: Vivisektion der Zeit (6.11.1932), In: ders.: *Schriften*, Bd. 5: Teilband 3 [1932-1965], hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 131-136.
- Kracauer, Siegfried 1989o: Zu einem Roman aus der Konfektion, In: ders.: *Schriften*, Bd. 5: Teilband 3 [1932-1965], hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 75-79.
- Kracauer, Siegfried 1991a: Film 1928 [Der heutige Film und sein Publikum] (FZ 30.1.+ 1.12.1928), In: ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*, 5. Aufl., Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 295-310.
- Kracauer, Siegfried 1991b: Georg Simmel (1920), In: ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*, 5. Aufl., Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 209-248.
- Kracauer, Siegfried 1993: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, v. Verf. rev. Übers. v. Friedrich Walter und Ruth Zellschan, In: ders.: *Schriften*, 2. Aufl., Bd. 3, hrsg. v. Karsten Witte, Frankfurt/M.: Suhrkamp,

- Lethen, Helmut 1990: Sichtbarkeit. Kracauers Liebeslehre, In: Kessler, Michael/Levin, Thomas Y. (Hg.): *Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen*, Tübingen: Stauffenburg, S. 195-228
- Merleau-Ponty, Maurice 1986: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München: Fink
- Mülder-Bach, Inka 1987: Der Umschlag der Negativität. Zur Verschränkung von Phänomenologie, Geschichtsphilosophie und Filmästhetik in Siegfried Kracauers Metaphorik der "Oberfläche", In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Nr. 61, S. 359-373
- Oppenheim, Paul 1926: *Die natürliche Ordnung der Wissenschaften. Grundgesetze d. vergl. Wissenschaftslehre*, Jena: Fischer
- Robinson, Andrew 1996: *Die Geschichte der Schrift. Von Keilschriften, Hieroglyphen, Alphabeten und anderen Schriftformen*, Bern, Stuttgart, Wien: Haupt
- Scherpe, Klaus R. 1991: Bilder und Mythen zur Bewältigung von Großstadtkomplexität in der Literatur der Moderne, In: *Wirkendes Wort: Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre*, Nr. 1, S. 80-87
- Scheunemann, Dietrich 1978: *Romankrise. Die Entstehungsgeschichte der modernen Romanpoetik in Deutschland*, Heidelberg: Quelle und Meyer
- Simmel, Georg 1989: Soziologie des Raumes (1903), In: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, hrsg. v. Kramme, Rüdiger/Rammstedt, Angela/Rammstedt, Otthein, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 132-183.
- Wittgenstein, Ludwig 1989: Philosophische Untersuchungen, In: ders.: *Werkausgabe [in 8 Bänden]*, Bd. 1: Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 225-580.