

Wolfgang Kabatek

Phänomene des Medienreflexiven im Weimarer Kino

2000

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1417>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kabatek, Wolfgang: Phänomene des Medienreflexiven im Weimarer Kino. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 31: Filmische Selbst-Reflexionen (2000), S. 7–19. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1417>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Wolfgang Kabatek

Phänomene des Medienreflexiven im Weimarer Kino

Aus der Zeit der Weimarer Republik sind uns eine Vielzahl differenzierter Reflexionen aus allen Teilen der „Werkstatt Film“¹ bekannt, in denen sich Filmschaffende über ihre eigene Arbeit verständigen, aber auch im Hinblick auf die Entwicklung des damals noch jungen Mediums mit großer Ernsthaftigkeit Visionen für das eigene Tun artikulieren. Häufig spricht aus diesen Positionsbestimmungen der Wille, die Ausdrucksmöglichkeiten der Kinematographie zu erweitern und ästhetisch neues Terrain zu beschreiten. Diese Statements in eigener Sache müssen besonders in Deutschland vor dem Hintergrund der in vielfältigen Foren geführten, intensiven – sowohl emotional als auch ideologisch besetzten – Debatten gesehen werden, die die Etablierung der neuen apparativen Massenmedien begleiten. Die Diskussion um die Entwicklung des deutschen Films verläuft im wesentlichen im Spannungsfeld des am Massengeschmack orientierten Genrekinos und des im Verhältnis zur gesamten Produktion zahlenmäßig weitaus unterrepräsentierten anspruchsvollen, expliziten Kunstkinos, das im kulturellen Gedächtnis gleichwohl gewissermaßen synonym mit dem deutschen Kino dieser Zeit figuriert. Kulturgeschichtlich ist nach dem Ersten Weltkrieg die Anerkennung des Kinos als potentiell kunstfähig in Deutschland jedoch keineswegs erreicht, im Gegenteil ist es auch weiterhin anhaltendem Mißtrauen großer Teile der bürgerlichen Öffentlichkeit ausgesetzt. Verächtlich-feindliche Charakterisierungen, wie die von Carl Einstein, der sich im ‚Kintopp‘ „geradezu schmerzhaftem Blödsinn [...] atavistische(r) Kindeereien“² ausgesetzt sieht, sind keineswegs lediglich einer intellektuellen Minorität oder einer Filmgegnerschaft der ersten Jahre der Republik zuzuschreiben. Wie Thomas Elsaesser anmerkt, mußte kein anderes Kino „mit einem so feindseligen gebildeten Publikum fertig werden wie die deutsche Filmproduktion in

¹ Eine instruktive Textsammlung zur theoretischen Reflexion der Filmproduktion liegt unter diesem Titel vor: Aurich, Rolf/Jacobsen, Wolfgang (Hg.): Werkstatt Film. Selbstverständnis und Visionen von Filmleuten der zwanziger Jahre. München 1998.

² Einstein, Carl: Die Pleite des deutschen Films. In: *Der Querschnitt*, Jg. 1, 1922, Weinachtsheft, S. 191.

den zwanziger Jahren”³. In der heute als Blütezeit der deutschen Kinematographie geltenden Periode stand dieses Kino immer unter dem Erfolgsdruck, „den Beweis zu erbringen, daß der Film in kultureller Beziehung vielerlei zu bieten hat”.⁴ In dieser Atmosphäre wird auch von Seiten der etablierten Filmindustrie nach Wegen gesucht, ihre Produkte im öffentlichen (oder präziser: in dem in meinungsprägenden Printmedien veröffentlichten) Bewußtsein zu nobilitieren, ohne die Orientierung an massenmedialer Verwertbarkeit gänzlich aus dem Auge zu verlieren. Die gezielte Suche nach Möglichkeiten, die jeweilige Produktion vom Gros der besonders in bürgerlichen Kulturperiodika überwiegend despektierlich behandelten (oder gänzlich ignorierten) Filme abzusetzen, begünstigt verschiedentlich den Einsatz erzählerischer Mittel, die offensichtlich nicht mehr dem die Illusionsbildung maßgeblich unterstützenden Prinzip des *celare artem* folgen. So wird im Gegenteil in einem Film wie *Das Cabinet des Dr. Caligari* gerade die Künstlichkeit betont und kein Zweifel daran gelassen, daß wir es mit einer fiktionalen, nicht mehr direkt referentialisierbaren Story zu tun haben.

Die Sichtbarkeit der Narration

Die auf dem Jahrmarkt im Ensemble mit anderen zirkensischen Schaustellungen verbrachten sogenannten ‚Flegeljahre‘ des Kinos machen den Film in den ersten Jahrzehnten nicht nur zum bevorzugten Ort des Merkwürdigen, Kuriosen und Abnormen, sondern der hereditäre Zusammenhang des Kinos mit dem Schaustellergewerbe ist oftmals auch der Rahmen für ein wiederkehrendes Sujet, das beispielsweise in *Das Cabinet des Dr. Caligari* zu einer „subtilen Selbstinterpretation des Mediums“⁵ genutzt wird. Der Jahrmarkt figuriert hier als Ort der Täuschung und Manipulation, was nicht zuletzt anhand des ‚Mediums‘ Cesare deutlich wird. Für die Zeit der kinematographischen Erzählung ist die ‚natürliche‘ Ordnung außer Kraft gesetzt. „Es gibt Geister – Überall sind sie um uns her.” Der Zwischentitel zu Beginn des Films läßt den Zuschauer über die zu erwartende Atmosphäre nicht im Unklaren. In Homologie zu den

³ Elsaesser, Thomas: Zwischen Filmtheorie und Cultural Studies. Mit Kracauer (noch einmal) im Kino. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren*. München 1997, S. 37.

⁴ anonym 1926: Die Geschichte [sic] des Prinzen Achmed. In: *Der Kinematograph*, Nr. 1003, 9.5.1926, S. 14.

⁵ Kaes, Anton (Hrsg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*. Tübingen 1978, S. 28.

Besuchern von Caligaris Schaubude – dem Ort, an dem die Schausteller im 19. Jahrhundert dem staunenden, nach dem Besonderen suchenden Publikum ihre optischen Sensationen und schließlich die bewegten Bilder präsentierten – ist auch der Kinogänger einer vom Somnambulen erzeugten Ambivalenz von Faszination und Schrecken ausgesetzt, und ebenso wie dem sensationssuchenden Publikum des Holstenwaller Jahrmarkts bleiben ihm die Zusammenhänge des Dargebotenen mysteriös. Beide lassen sich durch Caligaris (Medien)Macht täuschen, die darin kulminiert, daß dieser sein Medium Cesare mittels eines weiteren Mediums, der Strohpuppenkopie des Somnambulen, substituiert.⁶ Indem der Film die Grenze zwischen Wahn und Realität verwischt, zeigen sich hier „Eigenschaften eines Mediums, das beim Anschein größtmöglicher Naturnähe essentiell auf Illusion und Sinnestäuschung beruht. [...] Das Cabinet ist nichts anderes als das Kino selbst.“⁷ Sicherlich muß man auf der Suche nach Momenten des Reflexiven dieser starken Gleichung nicht folgen, lassen sich doch auch auf anderen Ebenen in *Das Cabinet des Dr. Caligari* filmische Mittel finden, die ein *foregrounding* der Fiktionalität bewirken.

Zuvorderst wäre die in allen Bereichen des Films wirkende, ausgeprägte Stilisierung zu nennen, wie sie für die wenigen expressionistischen Filme, die das Weimarer Kino hervorgebracht hat, kennzeichnend ist. Betont gegen eine in den Filmen der Zeit vorherrschende Spielweise der Akteure verstoßend, erscheinen bereits die ersten Figurenbewegungen eher der Logik des Traums verpflichtet, denn naturalistischen Konventionen zu gehorchen. Mit Hilfe der graphischen Bearbeitung des diegetischen Raums wird in *Das Cabinet des Dr. Caligari* der perspektivische Kode in den Vordergrund gerückt. Offensichtlich ist die hier obwaltende Repräsentationsstrategie, die derartig mit einem für die visuelle Illusionsbildung konstitutiven Prinzip umgeht, nicht auf die Herstellung einer naiv realistischen *vraisemblance* – auf den mit künstlerischen Mitteln erzeugten Eindruck eines wahrheitsgetreuen Geschehens – aus. Im Gegenteil muß als ein Charakteristikum des Films die nachhaltige Störung, ja „Aussetzung der Logik der ‚Wahrhaftigkeit‘“⁸, angesehen werden. Stellenweise gerät die Bildwirkung betont flüchtig und scheint damit der Losung ‚Filmbild muß Graphik werden‘ schon sehr nahe zu kommen. In Verbindung mit der

⁶ Vgl. Matzker, Reiner: Das Medium der Phänomenalität. Wahrnehmungs- und erkenntnistheoretische Aspekte der Medientheorie und Filmgeschichte. München 1993, S. 109.

⁷ Kaes, Anton: Film in der Weimarer Republik: Motor der Moderne. In: Wolfgang Jacobsen/ders./ Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart 1993, S. 48.

⁸ Quaresima, Leonardo: Wer war Alland? Die Texte des Caligari. In: Bernhard Frankfurter (Hrsg.): Carl Meyer. Im Spiegelkabinett des Dr. Caligari. Der Kampf zwischen Licht und Dunkel. Wien 1997, S. 107.

überbordenden Fülle der Dekoration drängt vornehmlich die Schlußsequenz in *Das Cabinet des Dr. Caligari* den Gedanken auf, der Mensch sei hier ausweg- und willenlos Regeln ausgesetzt, die weder von ihm produziert noch durchschaut werden. Der Sternhof, auf dem sich das Personal des Films gegen Ende tableauartig versammelt, gemahnt denn auch mit seiner graphischen Aufteilung an ein Brettspiel, auf dem die Protagonisten der verschiedenen Rollen der Die-gese gleichsam als narrative Spielfiguren positioniert erscheinen.⁹

In Anlehnung an die im Bürgertum als Leitbild von Kunst und Bildung figurierende literarische Tradition und gleichzeitig die Vermitteltheit der Erzählten verdeutlichend, wird uns zu Beginn das diegetische Geschehen von einem – keineswegs ‚neutral‘ wirkenden – Narrator präsentiert. Im Verlauf der Narration häufen sich jedoch – kulminierend im Durchbrechen der Rahmenhandlung am Ende des Films – sinnstörende Inkonsistenzen, die den Aufbau der ästhetischen Illusion stören und das Gemachte der Fiktion betonen. In *Das Cabinet des Dr. Caligari* ist weiter auffällig, daß narrative Mittel wie Cache oder Kreisblende, die gemeinhin durch die bedeutungsstiftende Binnenrahmung die Orientierung im erzählten Geschehen unterstützen, hier durch einen exzessiven Einsatz gleichsam ins Gegenteil verkehrt werden, indem sie letztlich den Anteil an Opakem und Geheimnisvollem steigern: der Cache wird somit im ursprünglichen homonymischen Sinn zum Cache (Versteck). Die dauernde Wiederholung dieses Mittels läßt – anstatt sie zu stützen – gerade die Instabilität der Narration erkennen.

Mit Blick auf die Fachpresse lassen sich die genannten illusionsstörenden Momente von *Das Cabinet des Dr. Caligari* jedoch nicht nur als Resultat eines personalen Kunstwillens verstehe. So berichtet Claus Groth in *Der Illustrierte Film-Kurier* über ein längeres, mit den drei Architekten des Films geführtes Gespräch und führt aus:

Der „expressionistische Film“ ist ein Schlagwort, eine nach Sensation haschende Phrase, meinte der Maler Reimann. Es gibt keinen expressionistischen Film, sondern der Expressionismus ist – filmtechnisch gesprochen – die rhythmische Steigerung des dramatischen Gedankens im Manuskript, nicht mehr auf der bisher allgemein angewandten naturalistischen Basis, sondern auf der rein künstlerischen Empfindung aufgebaut.¹⁰

⁹ Mit dem Bild des Daseins als Spiel werden zugleich die immanenten Potentiale des Spiels als Manipulation aufgerufen. Dem sicherlich bekanntesten Manipulator der Weimarer Filmgeschichte, Dr. Mabuse, wird – gewissermaßen autoreflexiv zur damals jüngsten Kinovergangenheit – in Fritz Langs Film *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922) auf einer Vernissage die Frage gestellt, wie er zum Expressionismus stehe. Er antwortet: „Expressionismus ist Spielerei... Aber warum auch nicht... Alles ist heute Spielerei.“

¹⁰ Groth, Klaus: Du mußt Caligari werden. In: *Illustrierter Film-Kurier*, Nr. 6, 1920a, S. 4.

Zugespitzt kann die Gestaltung des *Caligari*-Films vor dem Hintergrund einer Marktstrategie gesehen werden, unter (moderater) Zuhilfenahme einer etablierten kunst- und literaturhistorischen Stilcharakterisierung – gleichsam als Nachwirkung der ‚Kino-Debatte‘ – zum einen die Kunstfähigkeit der Kinematographie unter Beweis zu stellen und zum anderen das bürgerliche Publikum in stärkerem Maße für das Kino zu gewinnen. Die solchermaßen anvisierte Öffentlichkeitswahrnehmung läßt denn auch nicht auf sich warten: „Zum ersten Mal nämlich ist hier der Film grundsätzlich aus dem Bereich der Photographie in die reine Sphäre des Kunstwerks gehoben, zum ersten Male wird grundsätzlich der Nachdruck nicht auf das Was des brutalen, spannenden Geschehens, sondern auf das Wie gelegt, zum ersten Male keine vulgär illusionistische, sondern eine künstlerische Wirkung angestrebt.“ Damit werde „die seelische Dominante des Vorgangs klar und ungestört durch Zufälligkeiten der Wirklichkeit“¹¹ zum Ausdruck gebracht. Claus Groth jubelt gar unter der Überschrift „Eine Offenbarung“, für den Film breche nun „eine neue Aera [...] der reinen Kunst (an), die losgelöst von allem Schematischen neue jungfräuliche Wege geht.“¹² Derartige Kommentare lassen den gegen den Film ins Feld geführten Vorwurf, dieser sei lediglich Abbild, nicht aber künstlerische Verdichtung des Wirklichen, deutlich zu Tage treten. Vor dem Hintergrund des eingangs skizzierten, das Kino betreffenden kulturellen Klimas zu Beginn der Weimarer Republik figuriert somit auch das Etikett *expressionistischer Film* letztlich als ein Differenzmerkmal, um einen Film wie *Das Cabinet des Dr. Caligari* von den despektierlich als ‚Massenware‘ bezeichneten Filmen zu unterscheiden. Sowohl die Produktionsstrategie als auch die Werbekampagne – die den *Caligari*-Film als neuen Film der ‚Decla-Weltklasse‘ zu einem sensationellen, sich von allen Vorgängern unterscheidenden Produkt des phantastischen Films¹³ stilisiert – lassen erkennen, daß die illusionsstörenden Merkmale des Films einem

¹¹ Balthasar [d.i. Roland Schacht]: *Caligari*. In: *Freie Deutsche Bühne*, Nr. 29, Jg. 1, 14.3.1920, S. 695ff. [SDK-File, Gandert-Typoskript S. 4, 5], S. 4f.

¹² Groth, Klaus: Eine Offenbarung. In: *Film und Brett. Illustrierte Halbmonatsschrift*, Nr. 21, 1920b, S. 5.

¹³ Lediglich verwiesen sei auf die (einengende) Tradition intellektueller Wertschätzung des fantastischen Films, die einzig diese Ausprägung als künstlerische Artikulation der ihrer Trivialität geziehenen und aufgrund ihrer vorgeblichen ‚reinen Reproduktion‘ beargwöhnten Kinematographie gelten lassen wollte. „Nur im Zeichen des ‚Phantastischen‘, der *Unordnung* in der Ordnung“, so resümierend Heinz-B. Heller seine Auseinandersetzung mit Lukács’ filmästhetischem Entwurf von 1911, „ließe sich – zumal in der literarischen Präformierung – die (vermeintlich) positivistische ‚Tatsächlichkeit‘ des Films von Intellektuellen ästhetisch legitimieren.“ [Heller, Heinz-B.: *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland*. Tübingen 1985. (=Medien in Forschung + Unterricht. Serie A Bd. 15.), S. 66.]

Kalkül geschuldet sind. Als Strategie der Authentisierung des Künstlerischen und damit diegetisch Ungewöhnlichen werden die für das Setdesign des *Caligari* verantwortlich zeichnenden Architekten Hermann Warm, Walter Reimann und Walter Röhrig mit Hilfe der Filmwerbung zu Malern aus dem Umfeld von Herwarth Waldens Zeitschrift *Der Sturm*¹⁴ aufgewertet; die Qualitäten des Filmdekors erfahren somit eine auch institutionelle Nobilitierung. Das Ungewöhnliche, die Differenzqualität des Films, der unter Verwendung des expressionistischen Stilzitats gewissermaßen seinen Status als Ware zu camouffieren sucht, wird infolge der Werbekampagne und der nachfolgenden Rezeption jedoch seinerseits zu einem Markennamen¹⁵, unter dem der Film der Weimarer Republik weitgehend auch heute noch firmiert: expressionistischer Film. An diesem Prozeß ist das Dispositiv des Kinos gewissermaßen in Gänze beteiligt; ein im Sinne des geistesgeschichtlichen Konzepts verstandenes Selbst, dem das offensichtlich im Film auszumachende Element des Reflexiven zugeschrieben werden kann, scheint mithin nur schwer erkennbar.

In filmwissenschaftlichen Untersuchungen wird das Phänomen filmischer Reflexivität gemeinhin im Zusammenhang mit dem *Film noir*, dem europäischen Autorenkino, dem avantgardistischen Film nach dem Zweiten Weltkrieg und insbesondere mit dem sogenannten postmodernen Kino diskutiert. Gemeinsam bezieht man sich dabei auf die Folie des als klassisch apostrophierten Hollywood-Kinos der dreißiger und vierziger Jahre, von der die Modi des Reflexiven abgesetzt werden. Wie sich vordem insbesondere die literaturwissenschaftliche Forschung zur *self-conscious novel* der Moderne (und deren vielfältigen terminologischen Derivaten) vornehmlich an proillusionistischen literarischen Realismen orientierte, so kommt auch in filmhistorischen Untersuchungen der Referenz auf das klassische Hollywood-Kino weitgehend heuristische Bedeutung zu. Das Reflexive in kulturellen Artefakten kann als metaphorische Als-Ob-Fähigkeit verstanden werden, sich selbst zu betrachten „as if

¹⁴ Diese 'Caligari-Legende', zu der sich ausführlich Jung/Schatzberg geäußert haben, wird neben anderen auch von Siegfried Kracauer perpetuiert und bis in die heutige Zeit, so von Michael Budd, wiederholt. [Jung, Uli/Schatzberg, Walter: Ein Drehbuch gegen die *Caligari*-Legenden, In: Helga Belach/ Hans-Michael Bock (Hrsg.): *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Drehbuch von Carl Meyer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919/20. München 1995, S. 124f.; Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler*. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. In: ders.: *Schriften 2*, hrsg. v. Karsten Witte, Frankfurt/M. 1979, S. 74f.; Budd, Mike: *The Cabinet of Dr. Caligari*. Production, Reception, History. In: Peter Lehmann (Hrsg.): *Close Viewings: An Anthology of New Film Criticism*. Tallahassee/FL 1990a, S. 339.]

¹⁵ Vgl. Budd, Michael: *Authorship as a Commodity: The Art Cinema and The Cabinet of Dr. Caligari*, In: *Wide Angle*, Nr. 1, Jg. 6, 1984, S. 12-19 sowie Budd, Mike: *The Moments of CALIGARI*. In: ders. (Hrsg.): *The Cabinet of Dr. Caligari*. Texts, Contexts, Histories. New Brunswick, London 1990b, S. 22f.

they were capable of self-regard.”¹⁶ Historisch wird der Begriff der Reflexion infolge der cartesianischen Unterscheidung zwischen *res cogitans* und *res extensa* als Bezeichnung der zweifelnden Selbstvergewisserung des Subjekts bedeutungsvoll und bezieht sich somit auf die innere Wahrnehmung geistiger Operationen eines subjektzentrierten Denkens. Die Thematik der ästhetischer Rekursivität tritt jedoch nicht erst seit der Moderne in kulturellen Praxen zu Tage, sondern kann bereits als ein neuzeitliches Phänomen angesehen werden. Insbesondere seit der klassischen Moderne sind illusionsstörende Elemente des Reflexiven in kulturellen Artefakten keineswegs eine marginale Erscheinung, so daß eine dichotomische Unterscheidung zwischen reflexiven und nichtreflexiven Erzählformen nicht immer sinnvoll erscheint. Reflexivität und die damit in Verbindung stehende Illusionsdurchbrechung kultureller Artefakte läßt sich sinnvollerweise lediglich unter dem Aspekt der Intensität¹⁷ und deren jeweiliger Funktion im Ensemble sinnstiftender oder sinnstörender Elemente der Diegese betrachten. Handelt es sich um filmische Reflexivität auf der Ebene des Plots oder der visuellen Gestaltung, so muß auf einer basalen Ebene festgestellt werden, daß die filmische Illusion bekanntermaßen seit der Erfindung der bewegten Bilder nie vollständig war, da jeder Einstellungs- und Sequenzwechsel sowie jede Kameraoperation auf das ‚Gemachte‘ des kinematographischen Laufbilds verweisen. Darüber hinaus sollte von einem in der Wahrnehmung medial vermittelter Phänomene stets vorhandenen Moment latenter rationaler Distanz ausgegangen werden. Zumal diese – aus dem historisch je spezifischen kulturell geprägten Wissen um den Artefaktstatus des Perzeptierten resultierende – latente ästhetisch-rationale Distanz auch ohne explizit reflexive Verfahren der Illusionsdurchbrechung, die die Wahrnehmung auf den Fiktions- und Artefaktcharakter der dargestellten Welt lenken, die ästhetische Rezeption stets begleitet.

Neben Filmen, in denen das Filmemachen explizit das Sujet bildet, richtet sich das Interesse der Forschung auf Filme, die mittels der Gestaltung des Plots oder der Verwendung von visuellen Stilelementen auf deren Artefaktcharakter verweisen und somit die formalen Qualitäten des Films als Film ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken.¹⁸ Bemerkungen zu Phänomenen des Reflexiven

¹⁶ Stam, Robert: *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York 1992, S. xiii.

¹⁷ Vergleiche unter anderem: Stam (1992), S. xvi; Barchfeld, Christiane: *Zum Begriff der Autoreflexivität*. In: dies.: *Filming by numbers. Peter Greenaway. Ein Regisseur zwischen Experimentalkino und Erzählkino*. Tübingen 1993, S. 25.

¹⁸ Siska, William: *Metacinema. A Modern Necessity*. In: *Literature Film Quarterly*, Jg. 7, 1979, S. 286.

im Weimarer (Kunst)Kino lassen sich zwar verschiedentlich in der Forschungsliteratur finden, eigens thematisiert werden sie jedoch nicht. Neben *en passant* gemachten Feststellungen stößt man auch auf generalisierende Behauptungen, es gäbe einen typischen „Weimarer Widerstand gegen eindeutige Referentialität“¹⁹ oder die „Weimarer Filmerzählungen“ hätten ein „Verlangen, ihre Handlungs-, Blick- und Bewegungsrichtungen stets umkehrbar bzw. in der Schwebelage zu halten“²⁰. So begreift Thomas Elsaesser in seiner jüngst vorgelegten Studie das deutsche Kunst kino der Weimarer Republik als „eine Spielart des Meta-Kinos“ in dem „alle berühmten Filme dieser Tradition auch, und vielleicht sogar vor allem, immer Filme ‚über‘ das Kino selbst sind: über den Akt des Sehens, über Visualisierung und Visualität.“²¹ Eine Klärung, was unter eindeutiger Referentialität kinematographischer Erzählungen zu verstehen sei oder wie die Bestimmung des Selbst im Zusammenhang mit den Modi des kinematographisch Reflexiven zu fassen sei, sucht man hier jedoch vergeblich.

Philosophiegeschichtlich konvergieren im Konzept des Selbst die personale Identität und Individualität, die Einheit des Bewußtseins sowie Subjektivität.²² Auch in der heutigen Psychologie wird unter dem Begriff die Wahrnehmung der Geschlossenheit, Konsistenz, Kohärenz und Einmaligkeit des eigenen Verhaltens und Erlebens verstanden. Einen Ausweg aus den – besonders im Zusammenhang mit kinematographischen Phänomenen des Reflexiven problematischen – begriffsgeschichtlichen Implikationen böte die Verwendung des Präfix ‚auto‘. Auf den ersten Blick scheint hier zwar lediglich die deutsche Vorsilbe griechisch substituiert, im Vergleich zu dem vornehmlich in der jüngeren Geistesgeschichte konzeptuell geprägten Term ‚selbst‘ ist der griechische jedoch weit weniger von der skizzierten Fokussierung gekennzeichnet, die sich erst mit den Subjektivierungstendenzen des neuzeitlichen Denkens herausbildet. Wenngleich das griechische Präfix auch nicht vollständig die bedeutungsgeschichtlichen Schlaglöcher des Selbst-Konzepts vermeidet, so sind diese zumindest weniger untief. Nicht zuletzt aufgrund der in der deutschen Sprache vornehmlich technisch-apparativen Konnotationen der griechischen Vorsilbe scheinen mir deshalb die mit dieser gebildeten Komposita besser geeignet, über Phänomene des Reflexiven in der kinematographischen Praxis zu sprechen, in

¹⁹ Elsaesser, Thomas: Das Weimarer Kino - aufgeklärt und doppelbödig. Berlin 1999, S. 18.

²⁰ Ebd. S. 49.

²¹ Ebd. S. 73.

²² Zur geistesgeschichtlichen Entwicklung des Selbst siehe die Studie von Charles Taylor. [Taylor, Charles: Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität [1989]. Frankfurt/M. 1994.]

der gemeinhin viele Kreative am Entstehungsprozeß beteiligt sind. Besonders aufgrund der medialen Vermitteltheit des Narrativen sehe ich infolge der Begriffsgeschichte von ‚Selbst‘ die Gefahr, über die Konzepte von Person und Integrität gleichsam zwangsläufig bei einem *auteur* anzugelangen, dem das Reflexive zugeschrieben würde. In Bezug auf eine arbeitsteilige, kollektive, kulturelle Praxis wie dem Film, die überdies untrennbar mit den Erfahrungen der Moderne und deren bekannten Effekten auf die Konstitution des Subjekts verknüpft ist, erscheint die Rückführung medienreflexiver Momente auf einen alleinigen, intentionalen Urheber inadäquat. Meine Bedenken gegen die in der (deutschsprachigen) Filmforschung gebräuchlichen Komposita sind somit zum einen den implizit aufgrund der Begriffsgeschichte des Selbst-Konzepts mitlaufenden Konnotationen geschuldet, zum anderen richten sie sich gleichermaßen gegen die damit häufig einhergehende *auteur*-zentrierte Zuschreibung medialer Reflexivität wie gegen die Bewertungen eines wie immer gearteten aufgeklärten Bewußtseins der Filmemacher.

Die Performanz des fotografischen Akts

In *Menschen am Sonntag* findet sich an zentraler Stelle eine dreiundsiebzig Sekunden dauernde Sequenz, die keine inhaltliche Verbindung zum narrativen Geschehen aufweist, thematisch jedoch – wie andere Sequenzen des Films – den Umgang mit Bildern ins Zentrum der filmischen Repräsentation rückt.²³ Zunächst wird ein ‚hemdsärmeliger‘ Strandfotograf in einer Halbtotalen inmitten von schaulustigen Sommerfrischlern mit seiner Ausrüstung bei der Verichtung seiner Arbeit gezeigt. Ein Schwenk nach rechts stellt die Verbindung zwischen dem *plein air* Fotografen und seinen/m Objekt(en) her. Die nächste Einstellung rückt den Lichtbildner in leicht veränderter Perspektive dem Zuschauer näher. Durch die *mise-en-scène* beider Einstellungen ist hier die Beziehung aller Akteure zueinander eindeutig; die einzelnen Elemente des Bildraums lassen sich genau zuordnen. In der Folge wird bis zum Ende der Sequenz die Gruppierung einzelner Elemente innerhalb eines Bildraums durch ein Verknüpfungsverhältnis mittels Montage abgelöst. Die Verhältnisse (innerhalb dieser Sequenz und für den Zuschauer) werden komplexer und reflektieren gewissermaßen *in nuce* die historische Entwicklung kinematographischer Ausdrucksmöglichkeiten, die (schematisch gesprochen) von kurzen, unge-

²³ Vergleiche hierzu auch Prümm, Karl: Stilbildende Aspekte der Kameraarbeit. Umriss einer fotografischen Filmanalyse. In: ders./ Silke Bierhoff/ Matthias Körnich (Hrsg.): Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen. Marburg 1999, bes. S. 25–29.

schnittenen Einstellungen, über Kamerabewegungen sowie die Kombinationsmöglichkeiten mit Hilfe der Montage und nicht zuletzt dank der narrativen Nutzung unterschiedlicher Einstellungsgrößen immer elaborierter wurden. Ein weiterer Schnitt zeigt nun frontal in einer Nahaufnahme einen bedeutend älteren Fotografen im Arbeitskittel. Ob auch dieser Fotograf seine Apparatur im Freien aufgebaut hat, bleibt unklar. Lediglich der bewegte Hintergrund der nun im folgenden – intermittierend mit denen des Fotografen – montierten Einstellungen läßt darauf schließen, die Syntheseleistung muß jedoch im Rezeptionsprozeß erbracht werden. Der freundlich lächelnde Herr im gesetzten Alter fordert mit einem formalisierteren Gestus als sein zuvor gezeigter Kollege die Aufmerksamkeit seines Objekts ein. „Achtung, das Vögelchen kommt raus!“ lautet sein aus der Frühgeschichte fotografischer Bilder stammendes Kommando. Dabei rückt die infantilisierte Sprache das Herrschaftsverhältnis zwischen Fotograf und Objekt in den Vordergrund. Beide Fotografen sind mit der Geste geneigt, den Blick – der Konvention gemäß – an der Kameraachse vorbei zu lenken, um so ein direktes Anblicken des Objektivs zu vermeiden. Zwischen der Blickachse der erhobenen Hand des Operators im Kittel und der seiner ausgerichteten Kamera klafft jedoch deutlich ein Spalt. Die im Bildfeld vorgeführte Anordnung der Blicke würde das intendierte – und mittels Montage dem Zuschauer angebotene – Objekt somit verfehlen. Die ersten sieben aneinandergereihten Porträts, die unterschiedliche Verhaltensmuster der Abgelichteten vor der Kamera vorführen, verlaufen strukturell nach dem gleichen Muster. Als sei die Einstellung von einer mit einem Federwerk getriebenen – lediglich einige Sekunden kontinuierlicher Filmbelichtung ermöglichenden – Apparatur aufgezeichnet, agieren die Personen nur wenige Sekunden höchst unterschiedliche Verhaltensmuster vor der Filmkamera aus; die jeweils mit dem Einfrieren der Bewegung enden. Die Filmkamera übernimmt hier jedoch nicht etwa die Funktion ihres fotografischen Präzedenz, indem das fotografische Stillstellen der Zeit simuliert wird. Vielmehr ist die Differenz zwischen filmischem Laufbild und der von der Filmkamera aufgezeichneten – dem Rezipienten als ein fotografisches Bild angebotenen – Aufnahme genau markiert. Einstellungsgröße, Gradation und damit der Kontrastumfang unterscheiden sich von dem jeweils letzten bewegten Bild. Zwischen beiden Bildformen zeigt ein kleiner Sprung die Montage an und läßt das fotografisch-kinematographische Close-Up des porträtierten Gesichts nunmehr fast die *cadrage* sprengen. Aber nicht nur zwischen den beiden Bildmodi klafft ein Spalt – ein Schnitt in Raum und Zeit –, sondern auch zwischen der Anweisung des Fotografen und den letztendlich aus dessen Arbeit resultierenden Bildern. Entgegen der Aufforderung, sich seiner Fotokamera (und deren Operateur) vorteilhaft zu präsentieren, gibt uns

die Filmkamera mit Hilfe der Konfrontation von bewegtem und fotografisch stillgestelltem Bild gewissermaßen Einblick in die Kodierungsleistung des Dispositivs, indem die arretierte Aufnahme die Fotografierten eben nicht im ‚günstigsten‘ Augenblick fixiert. Mit diesen ‚gesichteten Ansichten‘ von Gesichtern, zeigt sich das dem Fotografischen zugeschriebene Revelatorische sowie dessen „konstitutive Indiskretion“²⁴. Das fotografische Bild figuriert hier nicht einfach als Spiegel des Wirklichen, sondern der kleine Sprung indiziert mit Hilfe der veränderten Gradation, Ausschnittsgröße und Kontrastverhältnisse deutlich die spezifische Vermittlungsleistung und damit die bildhaft-mediale Transformation sowie Konstruktion des Wirklichen im visuellen Feld der *cadrage*, mit der das Reale zum Material und mittels Montage neu kontextualisiert wird. Bei der sequentiellen Gestaltung sind mithin mehrere Personen beteiligt. Dieser kollektive Aspekt kinematographischer Repräsentation läßt somit die Engführung auf die Position eines alleinigen *auteurs* nicht zu. Wenn gemeinhin besonders in Filmen mit dokumentarischem Gestus die filmischen Mittel, mit denen die Filmemacher etwas darstellen, hinter dem Dargestellten zurücktreten und somit der „Kamerablick [...] scheinbar in der filmisch abgebildeten Realität (verschwindet)“²⁵, so wird hier aufgrund der Thematisierung der Modalitäten der Bildkonstitution deutlich, daß es sich um ein ‚anthropoid‘²⁶ vermitteltes Verhältnis eines Kodierungsapparates handelt.²⁷ Mit Hilfe des Arrangements der Blickverhältnisse zwischen dem Fotografen, der Ausrichtung seiner Kamera und den im Anschluß gezeigten Bildern der fotografischen Objekte wird das menschliche Auge als Ort der Beobachtung mit dem ‚Kameraauge‘ zwar parallelisiert, aber eben nicht zur Deckung gebracht.²⁸ Die Sequenz führt mithin den Prozeß der Sichtbarmachung des Beobachtbaren und das kinematographisch-fotografische Bild als Resultat eines Bild-Aktes vor. Der Fotografietheoretiker Philippe Dubois bestimmt den Bild-Akt als etwas, das zugleich ein Bild und ein Akt ist, „wobei sich von selbst versteht, daß sich

²⁴ Damisch, Hubert: Vorwort: Ausgehend von der Photographie. In: Krauss, Rosalind E.: Das Photographische. Eine Theorie der Abstände. München 1998, S. 12.

²⁵ Taureg, Martin: Ist Wirklichkeit konservierbar? Zum Verhältnis von Realität und Repräsentation im ethnographischen Film. In: Christa Blümlinger (Hrsg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien 1990, S. 220.

²⁶ Vgl. Metz, Christian: Die unpersönliche Enunziation oder Der Ort des Films. Münster 1997 (=Film und Medien in der Diskussion, Bd. 6), S. 3.

²⁷ Vgl. Fredericksen, Don: Modes of Reflexive Film. In: *Quarterly review of film studies*, Nr. 4, Summer 1979, S. 315.

²⁸ Zur Bedeutung dieser Bildverhältnisse in Bezug auf die Zuschaueradressierung vergleiche Kuhn, Annette: ‚Kamera-Ich und Kamera-Auge‘ - Beobachtungen zum Dokumentarfilm. In: Joachim Paech/u.a. (Hrsg.): Screen-Theory. Zehn Jahre Filmtheorie in England von 1971-1981. Osnabrück 1985, S. 234.

dieser Akt nicht banal auf die bloße Geste der eigentlichen Produktion des Bildes (die Geste des Aufnehmens) beschränkt, sondern auch den Akt der Rezeption und der Betrachtung des Bildes einschließt.²⁹

Nach diesen ersten sieben Porträts wird durch drei nun folgende Mikrostudien das komplexe Verhältnis zwischen kinematographischer und fotografischer Beobachtungssituation nochmals gesteigert. Als erstes wird uns eine junge Frau gezeigt, die sich mit beiden Händen von der Stirn über den Kopf fährt. Entgegen der Konvention des *continuity editings* beginnt diese Bewegung nicht im sichtbaren Feld des Bildes, sondern kommt aus dem *hors-champ*. Diese Gebärde verweist somit auf die Begrenztheit des visuellen Raums und läßt uns nochmals nachhaltig die Effekte der *cadrage* wahrnehmen. Die Kontinuität der Handbewegung wird durch einen Schnitt optisch gestört, aber nicht in ihrem Fluß unterbrochen, da hier im Gegensatz zu der vorher gezeigten Porträtreihe zunächst lediglich die Einstellungsgröße des visuellen Feldes verändert wird. Nach einigen Bildfeldern des Laufbilds kommt jedoch auch diese Bewegung für einen Sekundenbruchteil zum Stillstand, bevor der Fotograf erneut die Aufmerksamkeit eines weiteren Objekts einfordert. Das nun folgende Porträt wird als Standbild eingeführt. Gleichsam als Reminiszenz an die Aufführungspraxis der ersten bewegten Bilder, die aus einer Standprojektion in Bewegung versetzt wurden, beginnt die abgelichtete Person wie von Geisterhand ihren im Seitenprofil gehaltenen Kopf zu bewegen. Die folgende und letzte Personenstudie beginnt mit einer angedeuteten Bewegung, die kurzzeitig in einem Standbild verharrt, um sodann nach einem minimalen Wechsel der Aufnahme-position erneut in Bewegung gesetzt zu werden. In dieser Porträtreihe wird im Vergleich zu der vordem gezeigten das Serielle der Stopbildproduktion spielerisch auf vielfältige Weise in neue Relationen überführt und somit die Vermitteltheit des kinematographisch Repräsentierten nachhaltig betont.

Wenngleich meine Ausführungen vornehmlich auf illusionstörende, den konstruktiven Charakter des Films betonende Aspekte der kinematographischen Narration fokussiert sind, die konträr zu der in der zeitgenössischen Perspektive noch weithin ungebrochenen Vorstellung vom Abbildrealismus des Filmbildes stehen, so gehen die Modi des Reflexiven im Kino der Weimarer Republik selbstverständlich nicht in diesen auf. Auf inhaltlicher Ebene wären die in vielen Filmen der Zeit thematisierten Blickkonstellationen oder die Ap-

²⁹ Dubois, Philippe: Der fotografische Akt. hrsg.v. Herta Wolf, Dresden, Basel 1998 (= Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie, Bd. 1), S. 19. Zur Theorie des Aktes siehe: Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. In: ders.: Werkausgabe [in 8 Bänden]. Bd. 1, S. 225-580, Frankfurt/M. 1989.; Austin, John L(angshaw): Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words). Stuttgart 1985.; Searle, John R.: Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay. Frankfurt/M. 1990.

paraturen des Sehens wie beispielsweise in *Die Spinnen* oder *Spione* zu nennen. Auch Sequenzen, in denen auf eindrückliche Weise die illusionierende Medienmacht der Filmfiguren – so Rabbi Löw in *Der Golem, wie er in die Welt kam* oder Dr. Mabuse in *Dr. Mabuse, der Spieler (II)*, *Inferno, ein Spiel vom Menschen unserer Zeit* – als Projektionskunst ins Bild gesetzt werden, gehören augenscheinlich in diesen Zusammenhang. Zu nennen wären weiterhin intertextuelle Phänomene auf der Ebene der Filmfiguren wie beispielsweise die Reanimation eines der paradigmatischen ‘Großverbrecher’ des frühen Weimarer Kinos in *Das Testament des Dr. Mabuse* im Tonfilm; ein Kriminalfall, der überdies durch den in *M. Eine Stadt sucht einen Mörder* eingeführten Kommissar Lohmann gelöst wird. Vereinzelt finden sich auch autonome Kamerareisen, in denen sich die Aufnahmeapparatur gleichsam verselbständigt und befreit vom Diktat einer figurenzentrierten Narration den Filmraum auf ‘eigenen’ Wege erkundet. Nicht zuletzt wäre in der medienhistorischen Umbruchsituation mit der Einführung des Tonfilms, in der die Beziehung zwischen den beiden medialen Fronten Film und Literatur qualitativ eine neue Stufe erreicht, auf prominente Beispiele des Reflexiven wie *Die 3-Groschenoper* oder *Berlin Alexanderplatz* zu verweisen. Die Reihe dieser Aufzählung ließe sich – mit anderen Worten – noch um viele Aspekte und Beispiele aus dem Kino der Weimarer Republik verlängern, ob damit jedoch von einem ‘aufgeklärten’ Kino gesprochen werden kann, bleibt zumindest fraglich.