

Alexander Zons

Einleitung

2017

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Zons, Alexander: Einleitung. In: *AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 69/70: Passionen des Realen. Bilder des Menschen zwischen den Kriegen (2017), S. 5–14.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Einleitung

Dieses Themenheft speist sich aus Beiträgen, die im Kontext des Graduiertenkollegs «Das Reale in der Kultur der Moderne» der Universität Konstanz entstanden sind. Das Kolleg fragt danach, wie in der Moderne Wirklichkeitsreferenz organisiert wird. Es geht also darum, wie Menschen Bezug auf das nehmen, was ihnen als real gilt – und das kann zu unterschiedlichen Zeiten Unterschiedliches bedeuten. Schon der Name des Kollegs setzt voraus, dass die Moderne diesen Bezug auf besondere Weise organisiert, Wirklichkeitsreferenz also einen Zeitindex hat. Was zeichnet die Moderne in dieser Hinsicht aus? Zunächst einmal kann man sagen, dass es wohl kaum eine Epoche gab, in der Menschen die Welt in einem bis dahin nicht gekannten Ausmaß – insbesondere mit Hilfe von Apparaten und Medien, aber auch institutionalisiert im Rahmen der Wissenschaften – in einem kunstvollen Netz von Bedeutungsrelationen einzufangen suchten. Die Machbarkeit, d. h. die Modellierbarkeit der Welt, war und ist mithin Garant des Zugriffs auf die Welt. Andererseits kennzeichnet die Epoche der Moderne auch eine tiefe Skepsis. Trotz oder gerade wegen dieses kunstvollen, aber eben deshalb auch als künstlich wahrgenommenen, medial vermittelten Ausgriffs auf die Welt regen sich Zweifel an der Erkennbarkeit der Welt.¹ Beginnend mit Descartes, spätestens aber seit Kant ist diese Skepsis nicht mehr aus den philosophischen Programmen wegzudenken. Erkenntnissubjekt und -objekt treten auseinander, eine Kluft zwischen beiden tut sich auf, die unüberbrückbar scheint und sich auswachsen kann bis zur Leugnung des Kontakts mit jeglichem Außen.

Die Zweifel an der Wirksamkeit der Verfahren, die Welt in den Griff zu bekommen, befeuern ein Begehren nach dem Heraustreten aus überkommenen Zeichenstrukturen. Die um 1900 ausgerufene Sprachkrise ist ein gutes Beispiel für solch ein gefühltes Versagen der symbolischen Verfahren an der Wirklichkeit. Das Ausrufen von Krisen ist womöglich ein guter Indikator für eine besondere Konjunktur solcher Zweifel, da sie ein spezifisch modernes, historisches Bewusstsein voraussetzen.² Die Anlässe für den Zweifel können ganz unterschiedlich sein. So kann

- 1 Siehe hierzu Koschorke, Albrecht (2015): «Das Mysterium des Realen in der Moderne». In: Lethen, Helmut / Jäger, Ludwig / Koschorke, Albrecht (Hg.): *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader*. Frankfurt a. M., S. 13–38. Siehe auch das Programm des Graduiertenkollegs unter <http://www.uni-konstanz.de/reales/programm.html> (23.11.2017).
- 2 Die Frage, ob eine Krise «wirklich» oder nur herbeigeredet bzw. beschworen ist, lässt sich nur schwer entscheiden, da keine Krise ohne ihre diskursive Behauptung auskommt. Siehe Koselleck, Reinhart (1989): *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. Frankfurt a. M. 6. Aufl., S.134: «Der Ausdruck «Krise» ist durch seinen diagnostischen und prognostischen Gehalt Indikator eines neuen Bewusstseins.» Der Untertitel von Kosellecks immer noch lesenswerter Promotion

er ebenso durch einen plötzlichen, katastrophalen Einbruch eines die herkömmlichen Koordinaten durchschneidenden Ereignisses hervorgerufen sein wie durch sich über Jahre hinziehende Erfahrungen einer Derealisierung auf der Ebene des Alltagslebens. Der Effekt bleibt der Gleiche. Der Verdacht, dass wir die Wirklichkeit verfehlen, führt zu einer Verdoppelung der Realitätsebenen: Das «Reale» als das echte Wirkliche wird einer banalen, oberflächlichen Erfahrung der Realität gegenübergestellt. Dieses aufgeladene Reale wird dann häufig vorgestellt als etwas, das durch die Realität eher verstellt ist und sich bestenfalls in seinem Entzug offenbart. Hans Blumenberg hat dieses Verständnis folgendermaßen charakterisiert:

Wirklichkeit ist hier das ganz und gar Unverfügbare, was sich nicht als bloßes Material der Manipulation und damit der ständig umsteuerbaren Erscheinung unterwerfen läßt, was vielmehr in der Technisierung nur scheinbar und zeitweise in Dienst genommen worden ist, um sich dann in seiner überwältigenden Eigengesetzlichkeit und einer seine Erzeuger tyrannisierenden Mächtigkeit zu enthüllen als ein *factum brutum*, von dem nachträglich nur noch behauptet, aber nicht mehr vorgestellt werden kann, daß es aus einem freien und konstruktiven Prozeß des Erdachtwerdens einmal hervorgegangen sein könnte.³

Mit diesem Verständnis von Wirklichkeit konkurrieren allerdings andere Konzeptionen – Blumenbergs Typologie entwirft vier Wirklichkeitsbegriffe, die er in eine scheinbare Chronologie versetzt und mit bestimmten Etappen in der Entwicklung des Romans korreliert.⁴ Und es ist auch gar nicht verwunderlich, dass Blumenberg den Wirklichkeitsbegriff im Kontext einer literarischen Gattung diskutiert. Man könnte nämlich behaupten, dass Imagination, hier in der literarischen Form des Romans, die notwendige Distanz zur Realität erst hervorbringt. Ein Drittes muss zwischen Wirklichkeit und ihre Erfahrung treten. Lose an Jacques Lacans Dreiteilung anschließend könnte man sagen, dass das Imaginäre das Bewusstsein der Differenz von Symbolischem und Realem ermöglicht. Die Künste sind nicht zuletzt deshalb häufig als Raum konzipiert worden, der einen anderen Zugang zum Realen ermöglicht, wenn auch, je nach Konzeption, manchmal nur als die Erfahrung seines Entzugs. Je nachdem, welcher Begriff von Wirklichkeit Verwendung findet, ändern sich auch die ästhetischen Vorzeichen, unter denen das Reale verhandelt

weist darauf hin, dass dort für das Bewusstsein der Moderne maßgebliche Koordinaten nachgezeichnet werden.

- 3 Blumenberg, Hans (2001): «Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans». In: Ders.: *Ästhetische und Metapherologische Studien*. Frankfurt a. M., S. 47–73, hier S. 53 f.
- 4 So ist es durchaus vorstellbar, dass Momente eines überkommenen Wirklichkeitsbegriffs neu konstellierte werden. Blumenberg entwirft den antiken Begriff wie folgt: «Der antike Wirklichkeitsbegriff, wie er Platons Ideenlehre die Möglichkeit bietet, ohne mit ihr identisch zu sein, setzt voraus, daß das Wirkliche sich als solches von sich selbst her präsentiert und im Augenblick der Präsenz in seiner Überzeugungskraft unwidersprechlich da ist.» Ebd., S. 49. Ein solcher augenblicklicher Durchgriff des Realen ist durchaus kompatibel mit modernistischen Ästhetiken. Siehe etwa Bohrer, Karl-Heinz (1981): *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt a. M.

wird. Dies ist auch an der Vielgestaltigkeit des Realismusbegriffs ablesbar, der durch die Zeit ganz unterschiedliche Valenzen annehmen und Formen generieren kann.⁵

Das mit dem Begriff des Realen angedeutete Spannungsfeld auszuloten, hat sich das Graduiertenkolleg programmatisch vorgenommen. Allein, die Moderne ist ein allzu weites Feld, um im Rahmen einer kleinen Publikation diese Spannungslinien aufzuzeichnen. Deshalb möchten wir hier einem Wink von Alain Badiou folgen, der das zwanzigste Jahrhundert über seine «Passion des Realen» definiert:

Das neunzehnte Jahrhundert hat angekündigt, geträumt, versprochen; das zwanzigste Jahrhundert dagegen hat deklariert, daß es handelt – hier und jetzt. Das ist es, was ich die Passion des Realen zu nennen vorschlage und ich bin überzeugt, daß hier für jedes Verständnis des Jahrhunderts der Schlüssel liegt.⁶

Das ist schon eine ziemlich starke These. Die Frage, ob das zwanzigste Jahrhundert ohne diese Figur nicht zu verstehen ist, werden wir hier nicht beantworten können, aber wir werden zu zeigen versuchen, wie das Reale als Passion in einer spezifischen Situation wirkt. An Badiou's Konzeption erscheint mir zentral, dass die Passion des Realen als Fortwirken einer Tradition, nennen wir sie einmal die Moderne,⁷ konzipiert wird, jedoch eine entscheidende Differenz, die Differenz der Entscheidung,⁸ hinzugefügt wird. Deshalb heißt es dann auch bei Badiou weiter: «Es gibt in ihm eine pathetische Überzeugung, zum Realen des Beginns berufen zu sein.»⁹ Die schrecklichen Kriege des Jahrhunderts sind für Badiou die Konsequenz, die dieser Haltung entspringt.¹⁰

Den Rahmen für dieses Themenheft wollen wir jedoch noch ein wenig enger ziehen und die Zeit zwischen den großen Kriegen auf der Folie der angesprochenen Spannungslinien adressieren. Die Zwischenkriegszeit scheint auf besondere Weise diese Spannungen aufzunehmen. Philipp Blom bemerkt dazu:

5 Für eine philosophische Konzeption des Realismus, die sich gegen den Skeptizismus wendet, deziert aus einer Perspektive der Alltäglichkeit argumentiert und dabei das gewöhnliche Zurechtkommen als Angelpunkt unserer Erfahrungen favorisiert, siehe Dreyfus, Hubert / Taylor, Charles (2016): *Die Wiedergewinnung des Realismus*. Berlin.

6 Badiou, Alain (2006): *Das Jahrhundert*. Zürich/Berlin, S. 46.

7 Die Moderne zeichnet sich durch ein Zeitverständnis aus, das gerade den Bruch, die Zäsur als Bedingung für den Neuanfang privilegiert und sich damit in die Dialektik des Historischen hineinmanövriert. Siehe dazu Assmann, Aleida (2013): *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Falls des Zeitregimes der Moderne*. München, insbesondere Kapitel 3, «Fünf Aspekte des modernen Zeitregimes», S. 131–207. Badiou's Jahrhundert kontinuieriert diesen modernen Hang zur Diskontinuität.

8 Siehe Badiou: *Das Jahrhundert*, S. 52: «Man muß entscheiden. Der subjektive Schlüssel des Jahrhunderts ist, daß alle Welt glaubt, das Jahrhundert werde entscheiden, endgültig entscheiden.» Mit Koselleck kann man mithin das Jahrhundert als eines der Krise kennzeichnen: «Es liegt im Wesen einer Krise, daß eine Entscheidung fällig ist, aber noch nicht gefallen ist. Und es gehört ebenfalls zur Krise, daß offenbleibt, welche Entscheidung fällt.» Koselleck: *Kritik und Krise*, S. 105.

9 Ebd., S. 46.

10 Ebd., S. 52: «Die Passion des Jahrhunderts ist das Reale, aber das Reale ist der Antagonismus. Darum ist die Passion des Jahrhunderts – seien es Weltreiche, Revolutionen, Künste, Wissenschaften oder das Privatleben – nichts anderes als der Krieg.»

Der Krieg beschleunigte und entfachte Debatten und soziale Konflikte, die über Jahrzehnte geschwelt hatten, und die Zwischenkriegszeit war ein idealer Nährboden für Propheten aller Schattierungen, die allesamt neue, große Wahrheiten verkündeten, um die Sicherheiten zu ersetzen, die mit dem Krieg verlorengegangen waren.¹¹

Die Erfahrung des Krieges – wenn man angesichts des Schocks überhaupt von Erfahrung sprechen kann – reißt einen Horizont auf und befeuert den Entwurf neuer Menschenbilder. «Mit der Umwälzung der physischen Realität veränderte sich auch die intellektuelle Wirklichkeit.»¹² Wenn so das katastrophale Reale einbricht in die Realität der Menschen, geraten die Vorstellungen, die sie sich von der Wirklichkeit und dem eigenen Verhältnis zu ihr machen, in Bewegung.¹³ Diese Erfahrung macht es leichter, sich von Vorstellungen zu verabschieden, die überholt erscheinen. Möglichkeit und Wirklichkeit werden neu ausgehandelt.¹⁴ Ein Indiz für das Gewicht, das die Frage nach der Wirklichkeit und ihrer Gestaltung zu dieser Zeit erhält, lässt sich einem Text von Siegfried Kracauer mit dem Titel «Der Künstler in dieser Zeit» von 1925 abgewinnen. In diesem relativ kurzen Text ringt er – noch ziemlich metaphysisch argumentierend – mit der Frage nach der Beziehung von Kunst und Welt und vermag es, das Wort «Wirklichkeit» dreiundzwanzig mal unterzubringen.¹⁵ Mit diesem «positiven» Befund ist die Frage aufgeworfen, ob die Weimarer Zeit ein besonderes Pathos des Realen entwickelt hat – und weitergehend, ob es Phasen der besonderen Konjunktur des Realen gibt und wie diese methodisch feststellbar sind. Die vorliegende Ausgabe versucht hier erste Annäherungen an diese Fragen.

Eine Tendenz der Zeit, mit den gegebenen Möglichkeiten umzugehen, hat Helmut Lethen auf den Begriff der Verhaltenslehren gebracht: «In Augenblicken

11 Blom, Philipp (2014): *Die zerrissenen Jahre. 1918–1938*. München, S. 21.

12 Ebd., S. 22. «Vor dem Krieg hatten nur wenige weitsichtige Autoren erkannt, dass die Realität des Maschinenzeitalters längst gekommen und seine Konsequenzen unabsehbar waren. Im Grabenkrieg offenbarte sich diese Wirklichkeit plötzlich und mit brutaler Macht.» Ebd.

13 Dass Alfred Wegener 1915 mit der Theorie der Kontinentalverschiebung den buchstäblichen Boden der Tatsachen in Bewegung versetzt, erscheint aus dieser Perspektive nur konsequent. Siehe dazu Charney, Leo (1998): *Empty Moments. Cinema, Modernity, and Drift*. Durham/London, S. 6: «Wegener sends us down a different but related path where we might say that in modernity all that is stable drifts into motion. Like Einstein's image of elastic and relative time, Wegener's vision of continental drift magnified in global terms the destabilizing of simple, stationary presence that marked modernity.» Dem entsprechen Debatten über die Krise der Wirklichkeit, die in den zwanziger Jahren geführt werden. Siehe etwa Riezler, Kurt (1928): «Die Krise der Wirklichkeit». In: *Die Naturwissenschaften* 16, Heft 37–38, S. 705–712 und Fleck, Ludwik (1929): «Zur Krise der Wirklichkeit». In: *Die Naturwissenschaften* 17, S. 425–430.

14 Siehe zu dieser Differenz Musil, Robert (1978): *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hg. von Adolfe Frisé. Reinbek bei Hamburg, S. 16: «Wenn es aber Wirklichkeitssinn gibt, und niemand wird bezweifeln, daß er seine Daseinsberechtigung hat, dann muß es auch etwas geben, das man Möglichkeitssinn nennen kann.» Der Roman mag somit als eine Konsequenz aus der Spannung der beiden Pole gelesen werden, *Der Mann ohne Eigenschaften* wird somit zum Bild dieses Menschen.

15 Dazu kommt noch neunmal «Realität» – Adjektivbildungen sind da noch nicht mitgerechnet. Siehe Kracauer, Siegfried (1992 [1925]): «Der Künstler in dieser Zeit». In: Ders.: *Der verbotene Blick. Beobachtungen – Analysen – Kritiken*. Leipzig, S. 130–140.

sozialer Desorganisation, in denen die Gehäuse der Tradition zerfallen und Moral an Überzeugungskraft einbüßt, werden Verhaltenslehren gebraucht, die Eigenes und Fremdes, Innen und Außen unterscheiden helfen. Sie ermöglichen, Vertrauenszonen von Gebieten des Mißtrauens abzugrenzen und Identität zu bestimmen.»¹⁶ In einer Zeit, die herkömmliche Formen des Verständnisses der sozialen Verhältnisse überholt erscheinen lässt, sind Konturen, die klare Unterscheidungen ermöglichen, gefragt: «So erscheinen die zwanziger Jahre einerseits als Phase einer erhitzten sozialen Mobilität mit verschwimmenden Klassengrenzen, andererseits als das Jahrzehnt markanter Freund-Feind-Aufspaltungen und klaren Fronten.»¹⁷ Angesichts dieser Situation setzt die Neue Sachlichkeit auf kalten Entzug:

Die Künste der Neuen Sachlichkeit antworten mit einem paradoxen Zug. Sie beantworten den Schematismus einerseits durch die Praxis der Affirmation der transitorischen Wirklichkeit der industriellen Lebenswelt, die noch zu keiner angemessenen symbolischen Repräsentation gefunden hat. Sie formulieren ihre Opposition gegen die Starrheit der alten symbolischen Ordnung, indem sie sich den Kräften der sozialen Desorganisation mimetisch angleichen, vor allem wenn diese die Form des kapitalistischen Marktes annehmen; «Einverständnis» heißt provozierend das Stichwort ihrer Unterwanderung. Andererseits antworten sie mit einer Logik der Überbietung; sie steigern den Schematismus bis zur Grenze tödlicher Starre, an der seine Fragwürdigkeit einsichtig wird.¹⁸

Hier finden sich genau die oben angesprochenen Kennzeichen einer Krise des Realen¹⁹: «Starrheit der alten symbolischen Ordnung» angesichts einer neuen Wirklichkeit – und die Lösung wird auf der Ebene der Kunst gesucht: hier als mimetische Anverwandlung von Kräften, die für den Zusammenbruch der alten Ordnung mitverantwortlich zeichnen. Dieses «Einverständnis» kann man durchaus zynisch nennen. Da verwundert es nicht, dass Peter Sloterdijk der Weimarer Zeit in seiner *Kritik der zynischen Vernunft* besondere Aufmerksamkeit zuteilwerden lässt: «Aus angebbaren Gründen war die Weimarer Kultur wie kaum eine zuvor zynisch disponiert; sie hat eine Fülle glänzend artikulierter Zynismen hervorgebracht, die sich wie Schulbeispiele lesen lassen. Sie empfindet den Schmerz der Modernisierung heftiger und spricht ihre Desillusionierung kälter und schärfer aus, als jede Gegenwart dies noch könnte.»²⁰ Er warnt deshalb auch vor der Überheblichkeit einer nachträglichen Geschichtsschreibung:

16 Lethen, Helmut (1994): *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt a. M., S. 7.

17 Ebd., S. 41.

18 Ebd.

19 Zur Weimarer Kultur, die zu sich selbst als «Kultur der Krise» ein reflexives Verhältnis ausgebildet hat, siehe Föllmer, Moritz / Graf, Rüdiger (2005): *Die «Krise» der Weimarer Republik. Zur Kritik eines Deutungsmusters*. Frankfurt a. M. u. a.

20 Sloterdijk, Peter (1983): *Kritik der zynischen Vernunft*. Frankfurt a. M., S. 42. Zur zynischen Abstandshaltung siehe S. 699: «Es tauchen im Gang der Geschichte besonders zynisch disponierte

Man kann nicht ohne weiteres über diese Zeit reden, als hätten ihre Zeitgenossen nicht schon genug über sich selbst gesagt. In ihren artikulierten Spitzenleistungen steht die Weimarer Kultur, trotz vieler Gegenbeispiele, als die wachste Epoche der Geschichte vor uns, als ein hochreflexives, nachdenkliches, phantasievolles und ausdrucksstarkes Zeitalter, das durchpflügt ist von den vielfähigsten Selbstbetrachtungen und Selbstanalysen. Redet man einfach «darüber», so ist man nur zu leicht schon darunter.²¹

Die gesteigerte, fast überbordende Reflexivität der Zeit ist ein Symptom der Suche nach Orientierung in einer «schreiend heillosen Wirklichkeit».²² Die Massenmedien spielen dabei eine nicht unerhebliche Rolle. Sie projizieren großflächig und flächendeckend die entworfenen Bilder des Menschen. In der Reflexion durch die Medien werden wiederum neue Bilder denkbar. Für Béla Balázs etwa löst die visuelle Kultur des Films erstarrte Begriffsschemata auf und ermöglicht dem Menschen einen neuen Blick auf sich: «Das abstrakte Bild des großen Lebens kommt meist von unserer Kurzsichtigkeit. Doch die Lupe des Kinematograph bringt uns die einzelnen Zellen des Lebensgewebes nahe, läßt uns Stoff und Substanz des konkreten Lebens fühlen.»²³ Mit der Großaufnahme rücken wir näher an die Wirklichkeit heran. Der Kinematograph macht aber nicht nur das Gesicht des einzelnen Menschen wieder lesbar, auch die Masse kommt erst im Film zu ihrem Ausdruck:

Diese Gestalten und Physiognomien der menschlichen Sozietät wurden in den individualistischen Künsten bisher nie sichtbar. Und das lag nicht nur am Technischen. Die Gesellschaft als solche wird in unserer Zeit immer bewußter, ihre Physiognomie sichtbarer. Darum ist sie auch im Bild eher darzustellen. Denn auch die Bewegung der Masse ist Gebärde wie die des Einzelmenschen.²⁴

Der Film bietet ein besonders ergiebiges Feld für die Selbstbespiegelung des Menschen in der Zwischenkriegszeit. Für Thomas Elsaesser, der an Sloterdijks Überlegungen zur Reflexivität der Zeit anschließt, spiegelt das Weimarer Kino die «Fronten der Komplexität», die diese Zeit ausgebildet hat:

Angefangen mit *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* scheinen die Filme, die das Weimarer Kino ausmachen, tatsächlich eines miteinander gemeinsam zu haben: Sie

Zeiten auf, marxistisch gesprochen Zeiten sinkender Klassenherrschaft – Epochen einer reflexiv gewordenen Ideologie, in denen die Normen und Dogmen der Kultur, selbstironisch gefedert, mit ihren inneren Widersprüchen zu spielen beginnen.»

21 Ebd., S. 708.

22 Siehe ebd., S. 703: «Unter den produktiven Geistern der Zeit sind nicht wenige, die es auf sich nehmen, ihre Enttäuschungen, ihren Hohn, ihre neue große Kälte in angreifenden Kunstformen zum Sprechen zu bringen. Sie schaffen eine Ausdruckssprache, in der Negativität und Modernität, Unglück und bewußte Zeitgenossenschaft fast identisch werden. Aus diesem Umkreis stammen große Posen des individuellen Standhaltens in einer schreiend heillosen Wirklichkeit.»

23 Balázs, Béla (1926): *Der sichtbare Mensch. Eine Filmdramaturgie*. Halle. 2. Aufl., S. 73.

24 Ebd., S. 79f.

sind ausnahmslos als Vexierbilder konstruiert, weil sie sich konsequent, wenn nicht sogar systematisch jeder Festlegung auf eine einzige Bedeutung verweigern. Man könnte sagen, daß das Weimarer Kino dank einer Filmsprache, die der Referenzialität widersteht, allen möglichen »Referenzialitäten« – einschließlich der nur allzu realen Geschichte – gestattet hat, zu Allegorien des Scheins von Sinn und Bedeutung zu werden.²⁵

Es gelte dementsprechend, den Filmen als «transparenten Doppelbödigkeiten» in ihrer Vieldeutigkeit und Vielstimmigkeit gerecht zu werden – und sie damit auch dem «Historischen Imaginären» zu entreißen, das sie in der Folge der Rezeption Kracauers und Lotte Eisners allzu sehr im Hinblick auf das festlegt, was danach kam.²⁶ Elsaesser führt das u. a. an Fritz Langs Film DR. MABUSE, DER SPIELER (1921/22) vor, der einen quasi-ikonischen Status für das Weimarer Kino innehat, den er nicht zuletzt in den Untertiteln seiner beiden Teile DER GROSSE SPIELER. EIN BILD DER ZEIT und INFERNO. EIN SPIEL VON MENSCHEN UNSERER ZEIT selbst in Anspruch nimmt.²⁷

Auch wenn der Film eine besondere, wenn auch nicht unumkämpfte Position in der Zwischenkriegszeit einnimmt, so ist es nicht allein ihm vorbehalten, das Bild des Menschen in seiner vielfältigen Brechung widerzuspiegeln. Die Vielfalt der Medien ergibt ein vielfältiges Bild des Menschen. So verweist Robert Musil im *Mann ohne Eigenschaften* etwa auf den Anteil der Zeitung an der Brechung:

«Man muss es schätzen, wenn ein Mann heute noch das Bestreben hat, etwas Ganzes zu sein» sagte Walter. «Das gibt es nicht mehr» meinte Ulrich. «Du brauchst bloß in eine Zeitung hineinzusehn. Sie ist von einer unermeßlichen Undurchsichtigkeit erfüllt. Da ist die Rede von so viel Dingen, daß es das Denkvermögen eines Leibniz überschritte. Aber man merkt es nicht einmal; man ist anders geworden. Es steht nicht mehr ein ganzer Mensch einer ganzen Welt gegenüber, sondern ein menschliches Etwas bewegt sich in einer allgemeinen Nährflüssigkeit.»²⁸

Es wäre somit zu einfach, das Bild des Menschen in der Zwischenkriegszeit auf einen Effekt seiner technischen Abbildbarkeit zu reduzieren. Dementsprechend sind die Bilder des Menschen nicht einfach Produkt einer buchstäblichen Abbildung. Andere Medien und Diskurse spiegeln das Bild scheinbar endlos weiter. Pluralität erweist sich damit als der paradoxe Effekt des Ringens um Einheit. «Bilder des Menschen» soll dementsprechend das Zusammenspiel von *genetivus subjectivus* und *genetivus objectivus* dieser Phrase bedeuten. Um dem Rechnung zu tragen,

25 Elsaesser, Thomas (1999): *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin, S. 10.

26 Siehe zum Begriff des «Historischen Imaginären» ebd., S. 10f. und S. 38–41. Gemeint sind insbesondere: Kracauer, Siegfried (1993 [1947]): *Von Caligari bis Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. 2. Aufl. Frankfurt a. M.; Eisner, Lotte (1975 [1952]): *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt a. M.

27 Zu seiner Lektüre des Films siehe Elsaesser: *Das Weimarer Kino*, S. 97–136.

28 Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, S. 217.

möchten wir dem Ansatz von Sloterdijk folgen, der gerade zeigen möchte, wie der Gegenstand «in seiner eigenen inneren Vielfalt und Gebrochenheit, unsere normalen Verstehenskräfte übersteigt.» Und deshalb fordert: «Was wir brauchen, ist ein logischer und historischer ›Kubismus‹, ein Simultandenken und -sehen.»²⁹

In diesem Sinne wird hier auch keine Gesamtschau der Zwischenkriegszeit versucht, sondern es sollen in einer Art Nummernrevue nur Aspekte des Welt- und Selbstverhältnisses in den Bildern des Menschen aufleuchten. Den Reigen startet Gerhard Hommer mit einem Text zu einem selten adressierten Medium, dem Flugblatt. Die Diskussion um die kurz nach dem Weltkrieg einsetzende Blütezeit dieses kleinen Mediums – Zeitgenossen sprechen von einer wahren Papierflut – untersucht er u. a. im Hinblick auf ihr zugrundeliegende Vorstellungen von politischer Kommunikation. Darüber gibt es in der Nachkriegszeit durchaus konfligierende Ansichten: So mag dem Bürger die Handgreiflichkeit des Flugblatts anstößig vorkommen, weil es ihn auf der Straße – und nicht in den vier Wänden seiner wohl gesicherten Existenz – angeht. Von solchen Berührungängsten handelt auch Robert Wienes Film *ORLACS HÄNDE* aus dem Jahre 1924, wie Sasha Rossman und Sebastian Haselbeck in ihrem Beitrag aufzeigen. Sie analysieren, wie der Film bestimmte zeitgenössische Diskurse, insbesondere solche, die um das Gewicht des Fingerabdrucks im kriminalpolizeilichen Evidenzparadigma kreisen, anhand der metonymischen Figur des Gummihandschuhs bündelt und umakzentuiert. Der Film führt vor, welchen Kräften die Identität des Bürgers in der bestimmten historischen Situation der Nachkriegszeit ausgesetzt ist, und findet Bilder, die vielleicht gerade, indem sie den Konflikt verschiedener Wirklichkeits- und Wahrnehmungsmodi in Szene setzen, besonders realitätsnah anmuten.

Den Status der Figuren, derer sich Albert Dikovich annimmt, als unsicher zu beschreiben, scheint einem Euphemismus nahe zu kommen: Zunächst einmal sind sie schlicht und einfach gescheiterte Existenzen. Anhand dreier Romane zeichnet er den Passionsweg von Revolutionären nach, die sich im Anschluss an die gescheiterte Revolution in Ungarn im Wien der Nachkriegszeit wiederfinden und ihre bisherigen Lebensentwürfe mit der neuen Situation abgleichen müssen. Die Figuren der Romane reagieren auf die neue Wirklichkeit mit schmerzlichen Anpassungen oder mit heroischem Festhalten am Revolutionsnarrativ, was gleichbedeutend ist mit der Trennung der Wirklichkeit in triste Alltagsrealität und emphatischer, als wahr erkannter Vision der Revolution, der allerdings keine Referenz in der Realität

29 Sloterdijk: *Kritik der zynischen Vernunft*, S. 710. Ein ähnliches Konzept entwirft auch Philipp Blom in seinem Buch. Siehe Blom: *Die zerrissenen Jahre*, S. 27: «Um diese Periode der nach innen gewendeten Kriege und der sich überlappenden Strömungen von Furcht und Hoffnung, Entfremdung, Flucht und Engagement zu fassen und zu beschreiben, habe ich beispielhafte Episoden aus dem Zeitgeschehen herausgegriffen, um so aus einzelnen Elementen die Umrisse eines Gesamtbilds der gefühlten Zeit zu gewinnen. Gefühlt ist die Zeit deswegen, weil mein Interesse mehr dem Selbstgefühl und der Weltsicht der damals lebenden Menschen gilt als den schon oft und gründlich analysierten politischen und wirtschaftlichen Entwicklungen.»

entspricht. Einem anderen Referenzverlust widmet sich Manfred Pfaffenthaler mit dem Phänomen der Inflation, einer bestimmten Form von Papierflut, die die teilweise erst im Entstehen begriffene Werteordnung der Weimarer Zeit gehörig ins Wanken brachte. Er diskutiert das Verhältnis von Geldentwertung und Vertrauensverlust in den Staat als geldausgebender Institution. Wenn Geld, wie er im Anschluss an Georg Simmel argumentiert, unseren Wirklichkeitsbezug maßgeblich mitbestimmt, dann kann man das Gewicht der Erfahrung der Inflation kaum überschätzen. Andreas Lipowsky versucht in seinem Beitrag die Revision einer nachträglichen Geschichtsschreibung. Nur scheinbar kulminiert die Körperkultur der Weimarer Zeit im Bild von Leni Riefenstahl. Mit Sloterdijk und gegen Kracauer zeichnet er ein vielschichtiges Bild der körperkulturellen Praktiken, die sich nicht allein aus einem esoterischen antimodernen Affekt herleiten, sondern dem herrschenden Zynismus mit einem fröhlichen Kynismus begegnen.

Julia Bee und Christoph Büttner adressieren in ihren Texten dokumentarische Filmformen, denen schon aufgrund dieser Genrezuschreibung ein spezifischer Bezug auf die Wirklichkeit nachgesagt wird. Bee widmet sich dem Verhältnis dieser Formen zur Ethnographie und ihrer Verstrickung in die Kolonialgeschichte. Der Blick auf die Vergangenheit wirft Fragen auf, wie die aktuelle Visuelle Anthropologie mit diesem Erbe umgehen kann, ohne die mit dem Blick auf den Anderen aufgerufenen Machtverhältnisse fortzuschreiben. Sie zeigt aber nicht nur, wie das dokumentarische Begehren nach einem unverstellten Blick auf die Realität mit der Trope des Anderen verbunden ist, sondern darüber hinaus anhand von Robert Flahertys *NANOOK OF THE NORTH* von 1922, wie ein Bild des Anderen aussehen könnte, das einer Begegnung auf Augenhöhe im filmischen Medium Raum gibt. Büttner geht den Wirklichkeitskonzepten von aus der Arbeiterbewegung hervorgegangen Dokumentarfilmen anhand zweier Filme, *UM'S TÄGLICHE BROT (HUNGER IN WALDENBURG)* (1929, Phil Jutzi) und *ZEITPROBLEME. WIE DER ARBEITER WOHNTE* (1930, Slatan Dudow), nach. Diese Dokumentarfilme bloß auf ihre pathetische Beschwörung einer mit der Kamera eingefangenen Wirklichkeit zu reduzieren, unterschlägt ihre Komplexität. Büttner kann aufzeigen, dass im Kontext der Filme unterschiedliche Konzepte von Wirklichkeit kursieren und – damit teilweise verbunden – auch verschiedene Auffassungen darüber, wie diese zur Darstellung gebracht werden sollen. Die Analyse der Filme kann dann nachweisen, dass sie keinesfalls eine einheitliche Vorstellung von Wirklichkeit repräsentieren, sondern heterogene Konzeptionen verhandeln. Mit Bertolt Brecht zitiert er u. a. ein viel diskutiertes «Bild» der Zeit: «Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ›Wiedergabe der Realität‹ etwas über die Realität aussagt. Eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht.»³⁰ Genau an die

30 Brecht, Bertolt (1992): *Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment*. In: Ders.: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 21. Hg. v. Werner Hecht u. a. Frankfurt a. M.,

damit aufgeworfene Frage schließt der Text von Eric Hounshell an, geht aber von einem ganz anderen Kontext aus. Wenn nämlich der Soziologe Paul F. Lazarsfeld im Rahmen seiner Arbeiten zur sozialen Typisierung seinen multivariablen, funktionalen Ansatz entwickelt, scheint er gerade dieser Maßgabe gefolgt zu sein. Lazarsfeld nimmt Abstand von statischen Modellen menschlicher Modellierung wie den «Wiener Typen», die auch in linken Kreisen Verbreitung fanden. Hounshell entwirft ein Netzwerk typologischen Denkens, das dieses neue Menschenbild möglich machte.

Martin Morth diskutiert in seinem Beitrag die Rolle der Verarbeitung des Krieges für die Nachkriegsgesellschaft. So wichtig das Bild des Krieges für die Identität der Weimarer Republik war, so umkämpft war es auch – das verschärft sich sogar im Laufe der Zeit. Morth nimmt sich mit Edlef Köppens Roman *Heeresbericht* von 1930 einer eher selten gehörten Stimme an. Was diesen Roman einzigartig macht, ist, dass er seinen Stoff mittels literarischer Montageverfahren angeht und dabei ganz unterschiedliche Dokumente, die teilweise aus der Nachkriegszeit stammen, diesem Verfahren unterwirft. Dass der Krieg nicht gleichermaßen zum Objekt innovativer ästhetischer Darstellungsweisen wurde wie andere Ereignisse, zeigt seine Bedeutung. Von nur wenigen Autoren kann behauptet werden, dass sie ihr Schreiben so konsequent an der Erfahrung des Krieges ausgerichtet haben wie Ernst Jünger. Caroline Haupt verfolgt in ihrem Text bestimmte Verfahren, die in der Bildkompilation *Der gefährliche Augenblick*, die Jünger zusammen mit Ferdinand Bucholtz 1931 veröffentlichte, zum Einsatz kommen. Auch hier spielt der Schnitt eine entscheidende Rolle, ist aber als Schnittpunkt eingelassen in eine bestimmte Perspektive: Die Fotokamera vermag es, den Augenblick der Gefahr festzuhalten, den der bürgerliche Affekt vergeblich aus seinem Leben zu bannen sucht. So arbeitet Haupt heraus, welche Entdifferenzierungsstrategien in dem Band in Anschlag gebracht werden, um diesen Punkt zu machen.

Christoph Paret gibt abschließend aus philosophischer Sicht Auskunft darüber, wie sich Helden, Schauspieler und Stars unterscheiden. Das Verhältnis der mit diesen Rollen verbundenen Vorstellungen macht er anhand von Ernst Lubitschs *To BE OR NOT TO BE* von 1941, also aus dem Jahr des Kriegseintritts der USA, anschaulich. Der Film versöhnt den Zuschauer mit seiner Passivität, so Parets These, indem er ihm die Unbewegtheit des Leinwandidols vorführt. Er verhandelt die Beweglichkeit von begrifflichen Unterscheidungen wie aktiv vs. passiv und zeigt auf, wie gerade das Bewegungsbild dem Denken Beine macht. Damit endet die Revue der Bilder aus einer Zeit, die aktuell immer wieder beschworen wird – und auch in fiktionalen Formaten als besonders heißes Eisen gehandelt wird. Vielleicht kann diese Nummer auch dazu beitragen, Nähe und Abstand der Wirklichkeitskonzeptionen von damals und heute abzugleichen.