

Im Sinne der Materialität

Zur Einleitung

Leonie Hunter und Felix Trautmann

Die Filmtheorie Siegfried Kracauers ist mehr als eine Theorie *des* Films. Sie formuliert eine eigenständige gesellschaftstheoretische, ästhetische sowie affekt- und kulturtheoretische Perspektive auf die Wirklichkeit, indem sie sich auf den Film als wesentliches Medium der Vermittlung und Hervorbringung solcher Wirklichkeit bezieht. Kracauers Filmtheorie entfaltet eine Programmatik, deren Auseinandersetzung mit dem Film über eine bloß filmwissenschaftliche Herangehensweise hinausweist: Ausgehend von der historischen Entwicklung des Films reflektiert Kracauer unter Bezugnahme auf unzählige Beispiele nicht nur die Eigenheiten des neuartigen Massenmediums, seiner technischen Bedingungen und ästhetischen Qualitäten, sondern auch die bisher unbekanntenen Möglichkeiten der filmischen Artikulation gesellschaftlicher Verhältnisse, Tendenzen und Transformationspotentiale. Der Film dient ihm dabei nicht als bloßes Mittel der Illustration solcher Verhältnisse, er bildet vielmehr eine eigene Quelle und Ressource des Denkens. Diese Denkbewegung, in der die Entwicklungstendenzen der Zeit ausgehend vom und durch das Kameraauge hindurch begriffen werden, hat als methodische Rahmung für eine kulturtheoretisch und ästhetisch ausgerichtete Gesellschaftstheorie an Aktualität nichts verloren. Es ist diese Überzeugung, die die in diesem Sammelband vereinten Beiträge teilen.

Doch wie ermöglicht der Film einen gesellschaftspolitischen Zugang zur Wirklichkeit? Worin besitzt das Kino seine spezifische Wirkung als Reflexionsmedium der

Gegenwart? Die Beantwortung dieser Fragen nach dem Zusammenhang von Film und Gesellschaft erfordert zunächst ein Verständnis der Kinoerfahrung selbst. Diese kann als sinnlich und leiblich ergreifend verstanden werden, insofern unsere Relation zur Wirklichkeit dabei nicht nur herausgefordert, sondern auch nachhaltig verändert werden kann. So erinnert sich Kracauer in einer autobiografischen Reminiszenz am Ende der Einleitung zur *Theorie des Films* an den poetischen Eindruck, den die Kinoerfahrung bei ihm als jungem Kinobesucher einst hinterließ und die ihn das alltägliche Leben – in diesem Fall eine »gewöhnliche Vorstadtstraße, gefüllt mit Lichtern und Schatten, die sie transfigurierten«, dazu »eine Pfütze, in der sich unsichtbare Hausfassaden und ein Stück Himmel spiegelten« (Kracauer 2005 [1960]: 21) – in neuer Weise zu entdecken erlaubte. Ein filmisch festgehaltener Bruch in der Betrachtung dieser alltäglichen Szenerie markiert den Moment, in dem sich das kritische Potential des Films ankündigt: »eine Brise [störte] die Schatten auf, und die Fassaden mit dem Himmel darunter begannen zu schwanken. Die zitternde Oberwelt in der schmutzigen Pfütze – dieses Bild hat mich niemals verlassen.« (Ebd.)

Diese Szene lässt sich als Analogie zum filmischen Erleben insgesamt deuten. Kracauers Zugang zum Film, der sich dem Kino als einem ästhetischen Erfahrungsraum verdankt, in dem wir mit der alltäglichsten Welt um uns und unserer Verhaftungen darin konfrontiert werden, zielt stets auf eine Neuentdeckung der verzerrten, bruchhaft widergespiegelten Welt. Von hier aus gewinnt die Filmkritik, als deren Vertreter Kracauer nicht nur sich selbst, sondern potentiell alle Kinogänger:innen verstand, eine eigene, kritische Perspektive auf die Konstitutionsbedingungen der Welt außerhalb des Films. Der filmisch vermittelte Blick begnügt sich dabei nicht allein mit der Betrachtung

tung alltäglicher Straßenszenen, sondern richtet sich stets auch auf die historischen Vergesellschaftungsprozesse, die als ideologisch stabilisierte Herrschaftsverhältnisse erscheinen und darin zugleich unsere affektive Bindung an den »stummen Zwang der Verhältnisse« (Marx) offenbaren. So macht die ästhetische Kinoerfahrung der Filmkritikerin den Blick frei auf übersehene Freiheits- und Möglichkeitsräume in Prozessen der Vergesellschaftung: »Der Filmkritiker von Rang«, heißt es entsprechend in *Über die Aufgabe des Filmkritikers*, »ist nur als Gesellschaftskritiker denkbar.« (Kracauer 1974 [1932]: 11) Ihren textlichen Ausdruck findet diese Verbindung von Film- und Gesellschaftskritik bei Kracauer in der kleinen Form, die er für ihre Ausführung wählt: Die zahlreichen essayistischen Miniaturen zum Kino und die frühen Filmkritiken, die seit Anfang der 1920er Jahre vornehmlich im Feuilleton der *Frankfurter Zeitung* erschienen sind, stellen demnach mehr als eine lose Sammlung historischer Momentaufnahmen dar. Sie spiegeln Kracauers gesellschaftspolitische Überlegungen sowie die Methode seiner Auseinandersetzung mit der Frage der Gestalt und den möglichen Beziehungsformen des Sozialen insgesamt wider. In ihrer Summe bilden seine essayistischen Miniaturen und Filmbesprechungen das Medium einer Gesellschaftskritik, die in der Massenkultur nicht nur ihren Gegenstand, sondern auch ihre Adressatin erkennt.

Wo filmisches Nachdenken über Gesellschaft als eigene Form angewandter Gesellschaftstheorie begriffen werden soll, drängt sich immer auch die Frage auf, inwieweit Phänomene der Massenkultur, insbesondere der Film, als verzerrender oder gar verstellender Spiegel der Gesellschaft und die Filmindustrie als Fabrikantin fantastischer Bilder gedeutet werden sollen, die von den realen Verhältnissen ablenkende Zerstreuungsangebote machen. Wie Kracauer

in *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino* (1927) noch etwas paternalistisch und mit leicht kulturkritischem Gestus betont, produzieren massenkulturelle Filme »*Tagträume der Gesellschaft*« (Kracauer 1963 [1927b]: 280), indem sie zur Darstellung bringen, wonach sich das Publikum, in diesem Fall vor allem junge Frauen*, vermeintlich sehnen und in der Fantasie realisieren, was in Wirklichkeit in Form tatsächlicher gesellschaftlicher Emanzipation aussteht. So legt Kracauers versuchsweise eingenommene Perspektive des weiblichen Publikums die Problematik des massenkulturellen Einsatzes stereotyper und zugleich populärer Plots in den Filmen der Weimarer Zeit offen. Insbesondere die gut besuchten Sozialdramen bestätigen die gegebene soziale Ordnung durch die Schilderung sagenhafter Einzelschicksale und das omnipräsente Versprechen, die Einzelne könne den Aufstieg entgegen aller Widerstände schaffen: meist durch einen unvermuteten Zufall, der in einer Heirat oder einer anderweitigen Einsicht in gesellschaftliche Notwendigkeit mündet. In den seltensten Fällen kommt die soziale Wirklichkeit der Massen selbst in ihrer Brüchigkeit und Unzumutbarkeit zur Geltung. Kracauers generelle Feststellung, dass die Filme seiner Zeit den gesellschaftlichen Erfahrungen des Publikums kaum je entsprechen, führt zu der bis heute aktuellen Frage, weshalb die Massen ungebrochen empfänglich bleiben für ideologisch artikulierten Versprechungen der kapitalistischen Gesellschaft.

Daher stellt sich die Frage nach der politisch-ideologischen Wirkungsweise der Massenkultur für Kracauer stets ausgehend von der Praxis einer Kritik, die das Ineinandergreifen von filmischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit untersucht. In seinen Filmkritiken und in den auf den Film bezogenen Essays finden sich zahlreiche methodische Ansätze und inhaltliche Impulse, die auch für eine

gegenwärtige Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Entwicklungen vielfältige Anknüpfungen bieten, sowohl in der qualitativen Sozialforschung als auch in der politischen Theorie, der Sozialphilosophie, der Ästhetik und Kulturtheorie. Die Art und Weise, wie Kracauer bei den ästhetischen Medien der Massenkultur selbst ansetzt und das Publikum sowie die Akteur:innen vor und hinter der Kamera nicht nur als passive Figuren eines kulturindustriellen Verblendungsapparats, sondern stets auch als potentielle Kritiker:innen desselben begreift, erweist sich darin als zeitgemäß, dass sie die Produktions- und Rezeptionsweisen von Filmen immer auch von ihrem – praktisch häufig verstellten – emanzipatorischen Potential her auffasst. Gleiches trifft für den Gedanken Kracauers zu, dass der Film die Möglichkeit einer im und durch den Film erfahrbaren Zerstreuung bereithält, die nicht von den gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnissen ablenkt. Diese müsse gemäß Kracauer eine sinnlich-ästhetische Selbstaufklärung der Gesellschaft anstreben, die der konkreten Situierung von Erfahrungen, dem Sinnlichen und Affektiven ebenso große Bedeutung beimisst wie der vernünftigen Einsicht. Im positiven Sinne zerstreut werden soll die Masse der Kinogänger:innen in doppelter Weise: einmal, indem der Film einen neuen, die Sinne herausfordernden Aufmerksamkeitsmodus für die fragmentierte Wirklichkeit anbietet – eine Rezeptionsweise, die nicht mehr, wie in der bürgerlichen Kunstauffassung, auf Kontemplation oder geschlossene Sinnzusammenhänge zielt; sowie zweitens, indem sich das Publikum durch den Film als formoffene Masse affizieren lässt, aus der heraus keine massenmedial mobilisierte Versammlung der Volksgemeinschaft, sondern eine neue Praxis der sozialen Relation entsteht.

Ihr gesellschaftskritisches Momentum gewinnen die filmtheoretischen Schriften Kracauers stets dadurch, dass

sie die filmische Wirklichkeit nicht einfach der sozialen gegenüberstellen, sondern jene durch diese erst entwickeln. Wirklichkeit existiert für Kracauer, so die Pointe seines filmtheoretischen Realismus, nicht als unmittelbare Wirklichkeit, die als solche *auch* im Film abgebildet beziehungsweise bearbeitet werden könnte. Es sind vielmehr die Filme selbst, die gesellschaftliche Entwicklungstendenzen teils direkt, teils indirekt mitbedingen und durch ihre filmische Vermittlung deren soziale und politische Gestaltbarkeit aufzeigen. Zugleich stellt die Tatsache, dass sich dieses emanzipatorische Versprechen des Films als aufklärerisches Medium der Massen historisch, zumal in der Weimarer Zeit, nicht eingelöst hat, für Kracauer eine entscheidende Erkenntnis dar, auf die die Betrachtung der Geschichte des Kinos genauso wie die des Films der Nachkriegszeit stets reflektieren muss. Diese doppelte, gesellschafts- und filmtheoretische Perspektive auf das Kino der Massenkultur hat es Kracauer erlaubt, die Empfänglichkeit der Massen für die nationalsozialistische Ideologie und Propaganda in der Entwicklung des deutschen Films seit Ende der 1920er Jahre frühzeitig zu erkennen. In der Zeit der Weimarer Republik reflektiert er, wie der Übergang in die faschistisch mobilisierte Volksgemeinschaft im Medium des Films vorbereitet wird, wie der Film eine zugleich totalitäre und antiaufklärerische, die gesellschaftliche Not in regressiver Weise verklärende Wirkung entfaltet – so die Kritik in *Not und Zerstreuung* über die Ufa-Produktionen Anfang der 1930er Jahre (Kracauer 2004 [1931]). Angesichts der Filmproduktionen der Zwischenkriegszeit stellt sich für Kracauer die Frage, weshalb die gesellschaftlichen Krisenphänomene – die sozio-ökonomischen und politischen Notlagen ebenso wie die moderne Sinnkrise der »transzendentalen Obdachlosigkeit« (Georg Lukács) – nicht zu einer kritischen Auseinandersetzung

mit den Ursachen und den sich bietenden emanzipatorischen Potentialen führten. Stattdessen beobachtet er, wie sich die Massen in der Krise empfänglich machten für neue Sinnangebote, Fortschrittsversprechungen und nationalistische Propaganda. Am Film, seinen inhaltlichen Narrationen, seiner formalen Gestaltung und den Programmen der großen Produktionsfirmen, liest Kracauer die gesellschafts- und gefühlspolitischen Tendenzen seiner Zeit ab, sowohl die Artikulation von Wünschen und Hoffnungen, als auch die der Pluralität und Offenheit der urbanen Massengesellschaft gegenläufige Sehnsucht nach einem Sinnzusammenhang der Gemeinschaft.

Der historische Ausgriff auf die Geschichte des Films erlaubt es Kracauer jedoch auch, die historisch ausgebliebenen, erkenntniskritischen Potentiale des Mediums zu Tage zu fördern und sie gegen ihre faschistisch instrumentalisierende Verwendung zu verteidigen, indem er ihr die egalitäre Rezeptionsweise durch ein »Weltstadt-Publikum« (Kracauer 1963 [1926]: 313) gegenüberstellt, das er im Berlin der frühen Weimarer Zeit selbst erleben konnte. Kracauers gesellschaftstheoretisch informiertem Blick folgend erscheinen die mit Hilfe der Kamera erzeugten Filmbilder nicht nur als eine »*Erweiterung* unserer Erkenntnis der materiellen Bewegungen – der materiellen Welt« (Kracauer 2005 [1940/41]: 535), sie führen immer auch die politische – bisweilen auch eschatologisch anklingende – Frage der Emanzipation der Wirklichkeit selbst ins Feld. Seine aus der Konstellation essayistischer Miniaturen hervorgehende Filmtheorie lässt sich gleichermaßen als emphatische und in sich brüchige, verstellte Bezugnahme auf eine in ihrer Offenheit und Unendlichkeit (noch) nicht realisierte Wirklichkeit deuten, die sich durch ihre eigene Fragmentierung der ideologischen Bestimmtheit der Welt entgegenstellt. Indem die gesellschaftliche Wirklichkeit als

unfertige, unvollendete und ausstehende zur Erscheinung gebracht wird, widersteht der filmische Blick ihrer ideologischen Verstetigung. So offenbart die durch die medial vermittelte Anschauung und Erkundung der gesellschaftlichen Materialität ermöglichte Annäherung die tiefe Brüchigkeit unserer Wirklichkeit. Kracauers methodischer Rahmung folgend kann die gegebene soziale und materielle Wirklichkeit auf Grundlage ihrer filmischen Vermittlung in einer Weise durchdrungen werden, die nicht nur die Gefahr ihrer faschistischen Instrumentalisierung, sondern zugleich auch die Möglichkeit ihrer emanzipatorischen Transformation zum Vorschein bringt. Hierin erweist sich Kracauers Verständnis des Realismus keineswegs als Suche nach der Abbildbarkeit der Welt oder als Bestimmung eines der Wirklichkeit inhärenten Sinns. Sein Realismus zeichnet sich vielmehr dadurch aus, dass er den Wirklichkeitsbezug, indem er ihn weder von einem positiven Naturfundament noch von einer mythischen Ganzheit her begreift, als einen grundsätzlich offenen, unfertigen und darin strittigen versteht. Als solcher vermag er es, die methodische Grundlage für eine Kritik der Wirklichkeit zu bilden, die jede mythisierende Naturalisierung der kapitalistischen Irrationalität und des in dieser Weise vergesellschafteten Alltags aufbricht und die darin verstellten Möglichkeiten der sozialen und materiellen Beziehungen vom Standpunkt der Befreiung in den Blick nimmt. Die *Theorie des Films*, so nüchtern sie ihrem Titel nach daherkommt, gewinnt ihre politische, geradezu messianisch-revolutionäre Dramatik im Untertitel, der die »Errettung der äußeren Wirklichkeit« nicht nur ankündigt, sondern zugleich behauptet.¹

Die beiden filmtheoretischen Monografien *Von Caligari zu Hitler* (1947) und die *Theorie des Films* (1960), die ihre Anfänge jeweils in den 1930er Jahren im französischen Exil in Paris und Marseille genommen hatten, stellen im

Unterschied zu den Filmkritiken aus der Frankfurter und Berliner Zeit spätere und vor allem umfangreichere, akademische Studien zum Kino und der Geschichte des Films dar. Die Entstehung beider Werke fällt in eine Zeit der Verfolgung und Flucht vor dem Faschismus und des neuen Lebens in der Emigration in den USA – vor dessen Hintergrund das emanzipatorische Versprechen einer massenkulturellen Zerstreuung durch den Film immer auch zu verstehen ist. Denn der zerstreue Effekt der Ablenkung von der gesellschaftlichen Not, so die These Kracauers, ist genauso wenig eine notwendige Konsequenz des Mediums wie die politische Instrumentalisierung des Films als Mittel der faschistischen Propaganda und der affektpolitischen Narration der Volksgemeinschaft.

Die Frage der Materialität des gesellschaftlichen Lebens, die den methodischen und inhaltlichen Ausgangspunkt von Kracauers *Theorie des Films* – und des vorliegenden Bandes – darstellt, ist dementsprechend als eigenständige methodische Rahmung gesellschaftstheoretischer Fragestellungen zu verstehen, die neben etablierten ideologiekritischen, sozialpsychologischen, kulturtheoretischen Ansätzen steht, die für eine kritische Theorie der Gegenwart gleichermaßen bedeutsam sind. Ausgehend von Kracauers Kritik sowohl einer positivistischen Sozialwissenschaft als auch der idealistischen Philosophie kommt dem Film als Medium die entscheidende Rolle zu, die Wirklichkeit in ihrer Materialität zu durchdringen. Er kann diese Rolle ausfüllen, weil er, so Kracauer nicht unmissverständliche Formel, eine konstitutive Affinität zur »ungestellten Realität«, zum »Zufälligen«, zur »Endlosigkeit«, zum »Unbestimmbaren«, das heißt für Kracauer zum »Fluß des Lebens« aufweist (Kracauer 2005 [1960]: 113 ff.). Kracauer begreift diese Affinitäten allerdings nicht im Sinne eines unmittelbaren Realismus, sondern in konsequenter Negativität. Weder

geht es ihm um eine Mythisierung des Konkreten noch um eine vitalistische Verklärung des Bezugs auf das Leben. Wenn Kracauer von der Affinität von Film und Leben – dem »Fluß des Lebens« (ebd.: 131) – spricht, soll dadurch eine spezifisch mediale und filmtechnische Vermittlung materieller Wirklichkeit aufgerufen werden. Der Film ist ein Medium, so die Pointe seiner Ausführungen, das dank verschiedener Kameraperspektiven sowie der Schnitt- und Montagetechniken einen Bezug zur Welt eröffnet, der uns für Aspekte sensibilisiert und öffnet, die der menschlichen Wahrnehmung ansonsten entgingen. Hierin liegt der besondere, über den Film entwickelte Materialismus Kracauers, der gegen Idealismus und Positivismus das Übersehene und Verfehlete ebenso wie das historisch Verfemte und Verlorene zur Geltung bringt.² Die materielle Wirklichkeit findet im Film einen Ausdruck, dessen sinnliche Erfahrbarkeit nicht nur Gegenstand, sondern zugleich reflexive Voraussetzung einer kritischen Theorie der Gesellschaft ist. Diesem Zusammenhang gerecht zu werden, kann im Anschluss an Kracauer als zentrale Herausforderung eines Schreibens über den, mit dem und ausgehend vom Film verstanden werden, kurz: eines Schreibens *im Sinne* der materiellen Wirklichkeit.

Ausgehend von Kracauers filmtheoretischen Schriften stellt sich die Frage, wie es gesellschaftstheoretische Analysen im und durch den Film fortzuführen gilt. Welche gesellschaftlichen Tendenzen sind dem Film, wenn auch nicht immer in offensichtlicher Weise, heute eingeschrieben? Wie haben sich das Kino, sein Publikum und die Produktionsbedingungen des Films verändert? Wie realisiert sich massenkulturelle Zerstreung heute und welche totalisierenden Ideologien der Vergesellschaftung äußern sich im neueren Film? Welche Elemente der Filmtheorie Kracauers sind mit dem Medium gealtert, welche nicht? Kurzum: Was heißt es

heute, »mit Kracauer« ins Kino zu gehen? Die Beiträge dieses Bandes antworten auf diese Fragen, indem sie sowohl methodisch als auch politisch an Kracauers gesellschaftlich engagierte Filmkritik anschließen; indem sie dem sinnlichen Materialismus und der essayistischen Form treu bleiben. Inhaltlich interpretieren sie die Aufgabe eines film- und gesellschaftskritischen Schreibens nach Kracauer, indem sie politische Filmanalysen aktualisieren, Gegenlektüren und Neuperspektivierungen von Kracauers Filmtheorie unternehmen sowie die erkenntniskritische Pointe des Realismus für neuere Positionen des Films weiterentwickeln.

Eingeleitet wird der Band durch ein Gespräch mit Heide Schlüpmann über die Bedeutung Kracauers für ihre eigene intellektuelle Biographie, für die Entstehung der Filmwissenschaften in Frankfurt sowie für die feministischen und soziologischen Ansätze der Filmkritik. Der daran anschließende, erste Themenblock zu *Massenkultur – Ornament – Ideologiekritik* setzt bei Kracauers Interesse für den Film als Medium der Massen an. Während Nora Neuhaus' Beitrag Kracauers CALIGARI-Deutung mit Blick auf die Rolle der Kulissen im expressionistischen Film diskutiert, überprüfen Leonie Hunter und Almut Poppinga in *J.Lo and the Little Shopgirls* die Aktualität von Kracauers Ladenmädchen-Thesen anhand des populären Genres der romantischen Komödie. Anne Gräfe untersucht das Ornament der Masse im Animationsfilm *THE LEGO MOVIE* (2014), den sie als ideologische Verkehrung kapitalistischer Kulturkritik dechiffriert. Die damit verwandte Beobachtung sich verschränkender Momente der Auflehnung und Unterwerfung lässt Sebastian Staab und Franziska Wildt einen roten Faden von der Analyse autoritärer Subjektivität in Kracauers frühen Filmkritiken über Karl Grunes *DIE STRASSE* (1923) bis zu den aktuellen Blockbuster-Filmen *THE DARK KNIGHT RISES* (2012) und *JOKER* (2019) spinnen.

Mit *Film – Geschichte – Gegenwart* übertitelt, thematisiert der zweite Themenblock das Verhältnis von Kracauers kritischer Sozial- und Geschichtsphilosophie zu den verschiedenen Episoden seiner Filmtheorie. Während Claudia Young-joo Park die theoretischen Überschneidungen von Kracauers beiden Hauptwerken zu Film und Geschichte aus motivgeschichtlicher Perspektive erläutert, untersucht Juliana Müller, welche geschichtsphilosophischen Argumentationsfiguren sich im sinnlichen Übersehen des Vergangenen spiegeln, das Kracauer in seinem Fotografieaufsatz ausführt, den sie im Wechselspiel mit Roland Barthes Theorie der Fotografie und Jean-Luc Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA deutet. In seiner Verknüpfung von Erfahrung, Fahren und Gefahr als semantische Leitmotive der Kracauer'schen Gesellschaftstheorie diskutiert Steffen Andrae die konstitutive Prekarität gesellschaftlicher Subjektivität, durch die er den materiellen Realismus der *Theorie des Films* philosophisch kontextualisiert. Daniel Fairfax begreift Kracauers Zugang zur Geschichtlichkeit des Films als aktuelle Herausforderung einer Filmtheorie, die sich neben dem Erstarken neuer sozialer Medien in den letzten Jahren zusätzlich mit einer globalen Pandemie konfrontiert sah. Diese hat nicht nur viele Kinos als Orte der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit und über den Film zum Schließen gezwungen, sondern auch Kracauers realistisches Filmverständnis in neuem Licht erscheinen lassen.

Im dritten Themenblock zu *Realismus – Wirklichkeit – Kamerarealität* versammeln sich Auseinandersetzungen mit der spezifischen Materialität des Kracauer'schen Realismus. Während Louis Hartnoll die mikrologische Methode in Kracauers soziologischen Schriften als Indiz für eine gesellschaftstheoretische Deutung von Close-ups im Film untersucht, verfolgen Lena Appel und Anneliese Ostertag anschließend an Kracauers Thesen zur technolo-

gischen Entwicklung des Farbfilms in der *Theorie des Films* die von ihm selbst nicht hinreichend beachteten Aspekte eines sich verändernden Sinns des Ornamentalen. Jochen Schuffs Artikel nimmt sich einer ideengeschichtlichen Einschätzung von Stanley Cavells Rückgriff auf filmtheoretische Motive Kracauers an, indem er die kulturphilosophische Aktualität des Motivs einer zwar immer wieder erwähnten, aber selten systematisch ausgeführten Versöhnung im Film diskutiert. Das dokumentarische Moment in Kracauers Filmtheorie dient schließlich Felix Trautmann als Ausgangspunkt einer Auseinandersetzung mit einem nicht-anthropozentrischen Sinn der Zerstreuung, der ausgehend von der *Theorie des Films* entwickelt und im experimentell-ethnographischen Film *LEVIATHAN* (2012) versinnbildlicht wird.

Nach Kracauer, das heißt im Anschluss an seine essayistischen Miniaturen, seine theoretische Systematik und vor allem mit einem spezifisch Kracauer'schen Blick für den Film verfolgen die hier versammelten Beiträge ihre jeweilige Auseinandersetzung mit dem Kino und aktuellen Ansätzen der Filmtheorie. Dies umfasst immer auch einen selbstkritischen Zugang zu den Grenzen solcher Aktualisierungsbemühungen und der damit einhergehenden Gefahr der Nostalgie. Angetrieben sind sie daher stets durch den Versuch, das Reflexionspotential der Massenkultur und Ästhetik für gegenwärtige Fragen der Gesellschaft, des Politischen und der Moral eigenständig weiterzuentwickeln. Dieses Bemühen stellt zugleich das Ziel des Arbeitskreises »Ästhetik und Medienkultur« am Institut für Sozialforschung dar, aus dem heraus dieser Band entstanden ist. Die mehrmonatige Zusammenarbeit der hier versammelten Autor:innen nahm ihren Ausgang mit dem Projekt einer Filmreihe zur Auseinandersetzung mit Kracauers film- und gesellschaftstheoretischen Denkansätzen. Diese

sollte im Vorlauf zur ursprünglich für den Mai 2020 geplanten internationalen Siegfried Kracauer-Konferenz in Frankfurt am Main stattfinden, die aufgrund der COVID-19-Pandemie ins Frühjahr 2022 verschoben wurde.

Die Herausgeber:innen danken an dieser Stelle allen am Arbeitskreis Beteiligten, die am Zustandekommen dieser Publikation sowie der Filmreihe mitgewirkt haben, namentlich sind das: Steffen Andrae, Lena Appel, Daniel Fairfax, Anne Gräfe, Louis Hartnoll, Juliana Müller, Nora Neuhaus, Anneliese Ostertag, Almut Poppinga, Heide Schlüpmann, Jochen Schuff, Sebastian Staab, Franziska Wildt und Claudia Young-joo Park. Ein besonderer Dank geht an Christina Engelmann, Tobias Ertl, Claudia Young-joo Park und Louis Hartnoll für die gewissenhafte Durchsicht und Korrektur der Texte. Für die gute Zusammenarbeit bei der Drucklegung danken wir Katrin Fischer und Dieter Bertz vom Verlag Bertz+Fischer sowie Lena Haubner für die Gestaltung des Bandes. Besonders gedankt sei Sidonia Blättler für die Unterstützung des Projekts von Anfang an und Stephan Lessenich für die Möglichkeit, mit diesem Band die Schriftenreihe *Aus der Reihe* des Instituts für Sozialforschung zu eröffnen.

Endnoten

- 1 Dass Kracauer den religiösen Unterton nicht scheute, ihn geradezu anstimmen wollte, zeigt sich in der Auseinandersetzung um den englischen Originaltitel – *The Redemption of Physical Reality* – sowie in der Frage seiner Übersetzung für die deutschsprachige Ausgabe. In diesem Zusammenhang schalteten sich neben dem Verleger Siegfried Unseld auch Adorno ein: Statt auf »Erlösung« oder der bloßen »Rettung« einigte man sich – vermutlich zum Unmut aller – auf »Errettung« (vgl. die Nachbemerkung und editorische Notiz in Kracauer 2005 [1960]: 864).
- 2 Dieses Motiv zieht sich vom frühen Aufsatz *Die Photographie* (Kracauer 1963 [1927a]) bis zum posthum erschienenen Buch *Geschichte* (2009 [1969/1971]) bei Kracauer durch.

Literatur

- Kracauer, Siegfried 1963 [1926]: Kult der Zerstreung, in: ders.: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 311–317.
- Kracauer, Siegfried 1963 [1927a]: Die Photographie, in: ders.: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 21–39.
- Kracauer, Siegfried 1963 [1927b]: Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino, in: ders.: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 279–294.
- Kracauer, Siegfried 1974 [1932]: Über die Aufgabe des Filmkritikers, in: ders.: Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 9–11.
- Kracauer, Siegfried 1979 [1947]: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried 2004 [1931]: Not und Zerstreung. Zur Ufa-Produktion 1931/32, in: ders.: Kleine Schriften zum Film. Band 6.2, 1928–1931. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 519–523.
- Kracauer, Siegfried 2005 [1940/41]: »Marseiller Entwurf« zu einer Theorie des Films, in: Werke. Band 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 521–803.
- Kracauer, Siegfried 2005 [engl. Original 1960, dt. Original 1964]: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Mit einem Anhang »Marseiller Entwurf« zu einer Theorie des Films. Werke. Band 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried 2009 [engl. Original 1969, dt. Original 1971]: Geschichte – Vor den letzten Dingen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.



In the Sense of Material Reality

Introduction

Leonie Hunter and Felix Trautmann

Siegfried Kracauer's film theory is more than a theory *of* film. It articulates an independent social-theoretical, aesthetic, as well as affect- and culture-theoretical perspective on reality by referring to film as an essential medium for the mediation and production of such reality. Kracauer's film theory unfolds a programmatic whose examination points beyond a merely film-scientific approach: starting from the historical development of film, Kracauer reflects, with reference to innumerable examples, not only on the peculiarities of the new mass medium, its technical conditions and aesthetic qualities, but also on the hitherto unknown possibilities of the cinematic articulation of social conditions, tendencies and transformation potentials. Film does not serve him as a mere means of illustrating such conditions; rather, it forms its own source and resource of thought. This movement of thought, in which the developmental tendencies of an epoch are understood from and through the camera eye, has lost nothing of its topicality as a methodological framework for a cultural-theoretical and aesthetically-oriented theory of society. It is this shared conviction that links all the contributions to this anthology.

How does film facilitate socio-political access to reality? What is the specific effect of cinema as a medium of reflection on the present? Answering these questions about the connection between film and society requires an understanding of the cinematic experience itself. This experience can be understood as sensual and bodily, insofar

as our relation to reality can not only be challenged, but also sustainably changed. Thus, in an autobiographical reflection reminiscence at the end of the preface to *Theory of Film*, Kracauer recalls the poetic impression that the cinematic experience once left on him as a young moviegoer, and which made him see everyday life – in this case, an »ordinary suburban street, filled with lights and shadows which transfigured it«, in addition to »a puddle reflecting invisible house façades and a piece of the sky« (Kracauer 1960: xi) – in a new way. A cinematically recorded break in the observation of this everyday scene marks the moment in which the critical potential of the film announces itself: »a breeze moved the shadows, and the façades with the sky below began to waver. The trembling upper world in the dirty puddle – this image has never left me« (ibid.).

This scene can be interpreted as an analogy to cinematic experience as a whole. Kracauer's approach to film, which is indebted to cinema as an aesthetic space of experience in which we are confronted with the most everyday world around us and our entanglements in it, always aims at a rediscovery of the distorted, fragmentarily reflected world. From here, film criticism, as whose representative Kracauer saw not only himself but potentially all filmgoers, gains its own critical perspective on the constitutional conditions of the world outside the film. The cinematically mediated gaze is not content with merely observing the most everyday street scenes but is also always directed at the historical processes of socialization, which appear as ideologically stabilized relations of domination and in this simultaneously reveal our affective bond to the »mute compulsion of relations« (Marx). Thus, the aesthetic cinematic experience of film critics opens out to overlooked spaces of freedom and possibility in processes of socialization: »The film critic of rank«, it says accordingly in *Über die*

Aufgabe des Filmkritikers (On the Task of the Film Critic), »is conceivable only as a social critic« (Kracauer 1974 [1932]: 11; trans. L.H., F.T.). This connection between film and social criticism finds its textual expression in Kracauer's small form, which he chooses for its execution: Accordingly, the numerous essayistic miniatures on cinema and the early film reviews that appeared primarily in the feuilleton of the *Frankfurter Zeitung* from the early 1920s onward represent more than a loose collection of historical snapshots. They reflect Kracauer's socio-political considerations as well as the method of his examination of the question of form and the possible forms of relationships of the social as a whole. Taken together, his essayistic miniatures and film reviews constitute the medium of a social critique that recognizes in mass culture not only its object but also its addressee.

Where cinematic reflection on society is to be understood as a form of applied social theory, the question arises as to what extent we should interpret phenomena of mass culture, especially film, as a twisting or distorting mirror of society and the film industry as a manufacturer of fantastic images that distract from real conditions. Though somewhat paternalistically and only a hint of cultural-critical gesture, Kracauer emphasizes in *The Little Shopgirls Go to the Movies* (1927) that mass-culture films produce the »daydreams of society« (Kracauer 1995 [1927b]: 292) by depicting what the audience, in this case primarily young women, supposedly long for and by realizing in fantasy a form of actual social emancipation that reality awaits. Thus, Kracauer's tentative perspective of the female audience exposes the problematic nature of the mass cultural use of stereotypical yet popular plots in the films of the Weimar period. In particular, well-attended social dramas affirm the given social order through the depiction of fabulous individual fates and the omnipresent promise

that the individual can achieve advancement against all odds – usually through an unsuspected coincidence that results in marriage or some other insight into social necessity. In the rarest cases, the social reality of the masses itself comes to the fore in its fragility and unreasonableness. Kracauer's general observation that the films of his time hardly ever correspond to the social experiences of the audience leads to the question, still relevant today, as to why the masses remain unbrokenly receptive to the ideologically articulated promises of capitalist society.

For Kracauer, the question of the political-ideological mode of mass culture therefore always arises from the practice of a critique that examines the interlocking of cinematic and social reality. In his film reviews and the essays related to film, there are numerous methodological approaches and content-related impulses that also offer a variety of connections for a contemporary examination of social developments, both in qualitative social research as well as in political theory, social philosophy, aesthetics, and cultural theory. The way Kracauer starts with the aesthetic media of mass culture and understands the audience, as well as the actors in front of and behind the camera, not only as passive figures of a culture-industrial apparatus of delusion, but always as potential critics of it, proves contemporary in that it always understands the modes of production and reception of films from their (practically often disguised) emancipatory potential. The same applies to Kracauer's idea that film offers the possibility of a distraction that can be experienced in and through film and that does not divert attention from the social relations of domination. According to Kracauer, this must strive for a sensual-aesthetic self-enlightenment of society that attaches as much importance to the concrete situatedness of experiences, the sensual and the affective, as it does to rational

insight. In a positive sense, the mass of cinema-goers is to be dispersed in two ways: first, by film offering a new mode of attention for fragmented reality that challenges the senses – a mode of reception that no longer, as in the bourgeois conception of art, aims at contemplation or closed contexts of meaning; and second, by the audience allowing itself to be affected by film as a mass open to form – from which no mass-media mobilized assembly of the national community emerges, but rather a new practice of social relation.

Kracauer's film-theoretical writings always gain their social-critical momentum from the fact that they do not simply juxtapose cinematic reality with social reality, but rather develop the former through the latter. According to Kracauer's film-theoretical realism, reality does not exist as immediate reality, which as such could also be depicted or processed in film. Rather, it is the films themselves that partly directly, partly indirectly contribute to social developmental tendencies and through their cinematic mediation reveal their social and political formability. At the same time, the fact that the emancipatory promise of film as an enlightening medium for the masses has not been fulfilled historically, particularly in the Weimar period, is a decisive insight for Kracauer, one in which the consideration of the history of cinema, just as of film in the postwar period, must always reflect. This double perspective on the cinema of mass culture, in terms of both society and film theory, allowed Kracauer to recognize early on the receptivity of the masses to National Socialist ideology and propaganda in the development of German film since the late 1920s. During the Weimar Republic, he reflects on how the transition to a fascist *Volksgemeinschaft* is prepared in the medium of film, how film has an effect that is at once totalitarian and anti-enlightenment, glorifying social hardship in a regressive manner – thus the critique

in *Not und Zerstreuung (Distress and Distraction)* about the Ufa productions in the early 1930s (Kracauer 2004 [1931]). In view of interwar film productions, Kracauer asks himself why social crisis phenomena – the socio-economic and political emergencies as well as the modern crisis of meaning of »transcendental homelessness« (Georg Lukács) – did not lead to a critical examination of the causes and the emancipatory potentials that presented themselves. Instead, he observes how the masses in crisis made themselves receptive to new offers of meaning, promises of progress, and nationalist propaganda. Through film, its content narratives, its formal design and the programs of the major production companies, Kracauer reads the socio-political and emotional tendencies of his time, discovering in them both the articulation of desires and hopes as well as the longing for a sense of community that runs counter to the plurality and openness of urban mass society.

The historical excursion into the history of film, however, also allows Kracauer to bring to light the medium's historically absent epistemic potential and to defend it against its fascist instrumentalizing use by contrasting it with the egalitarian mode of reception by a »Weltstadt-Publikum [*cosmopolitan audience*]« (Kracauer 1995 [1926]: 325), which he was able to experience himself in the Berlin of the early Weimar period. Following Kracauer's social-theoretically informed view, film images produced with the help of the camera not only appear as an »extension of our knowledge of material movements – of the material world« (Kracauer 2005 [1940/41]: 535; trans. L.H., F.T.), they also always bring into the field the political, sometimes even eschatologically resonant, question of the emancipation of reality itself. His film theory, which emerges from the constellation of essayistic miniatures, can be equally interpreted as an emphatic and inherently fragile disguised reference to a

yet-realized reality in its openness and infinity, one which opposes the ideological determinacy of the world through its own fragmentation. By presenting social reality as fragmentary, unfinished, and outstanding, the cinematic gaze resists its ideological permanence. Thus, the approach made possible by the medially mediated viewing and exploration of social materiality reveals the profound fragility of our reality. Following Kracauer's methodical framing, given social and material reality can be penetrated on the basis of its cinematic mediation in a way that not only reveals the danger of its fascist instrumentalization, but also the possibility of its emancipatory transformation. In this, Kracauer's understanding of realism by no means proves to be a search for the imageability of the world or the determination of a meaning inherent in reality. Rather, his realism is distinguished by the fact that he understands the reference to reality as a fundamentally open, unfinished, and controversial one insofar as he conceives it neither from a positive foundation in nature nor from a mythical wholeness. As such, it is able to form the methodological basis for a critique of reality that breaks open any mythicizing naturalization of capitalist irrationality and of everyday life socialized in this way and views the possibilities of social and material relations obscured therein from the standpoint of liberation. As sober as its title may appear, *Theory of Film* gains its political, almost messianic-revolutionary drama in its subtitle, not only announcing the »redemption of physical reality«, but at the same time asserting it.¹

In contrast to the film criticism from his Frankfurt and Berlin periods, the two film-theoretical monographs *From Caligari to Hitler* (1947) and *Theory of Film* (1960), which were each begun in the 1930s during Kracauer's exile in Paris and Marseille, represent more extensive, academic studies of cinema and the history of film. The creation of

both works coincides with a time of persecution, with a flight from fascism, and with a new life in emigration in the USA. It is against this background that the emancipatory promise of mass cultural distraction through film must always be understood. For the diverting effect of distraction from social hardship, according to Kracauer's thesis, is just as little a necessary consequence of the medium as the political instrumentalization of film as a means of fascist propaganda and the affect-political narration of the *Volks-gemeinschaft*.

The question of the materiality of social life – the methodological and content-related starting point of both Kracauer's *Theory of Film* and the present volume – is accordingly to be understood as an independent methodological framing of social-theoretical questions, which stands alongside established ideology-critical, socio-psychological, and cultural-theoretical approaches that are significant for contemporary critical theory. Based on Kracauer's critique of both positivist social science and idealist philosophy, film as a medium plays the crucial role of penetrating reality in its materiality. It can fulfill this because, according to Kracauer's not unambiguous formula, it has a constitutive affinity to »unstaged reality«, to the »spontaneous«, to »endlessness«, to the »indeterminable«, that is, for Kracauer, to the »flow of life« (Kracauer 1960: 95–111). Kracauer, however, does not understand these affinities in the sense of an immediate realism, but in a consequent negativity. He is neither concerned with a mythicization of the concrete nor with a vitalistic transfiguration of the reference to life. When Kracauer speaks of the affinity between film and life – the »flow of life« – this is meant to invoke a specific medial and filmic mediation of material reality. Film is a medium, which, thanks to various camera perspectives as well as editing and montage techniques, opens up a re-

lation to the world that sensitizes and opens us to aspects that would otherwise escape human perception. Herein lies Kracauer's particular materialism, developed through film, which, against idealism and positivism, brings to bear what is overlooked and missed as well as what is historically ostracized and lost.² Material reality finds an expression in film, where sensual experience is not only the object but also the reflexive prerequisite of a critical theory of society. Following Kracauer, doing justice to this context can be understood as the central challenge of writing about, with, and starting from film – in short, writing *with a sense* of material reality.

Based on Kracauer's film-theoretical writings, the question arises of how to continue social-theoretical analyses in and through film. Which social tendencies are inscribed in film today, even if not always in an obvious way? How have cinema, its audience, and the conditions of film production changed? How is mass cultural distraction realized today, and what totalizing ideologies of socialization are expressed in recent film? Which elements of Kracauer's film theory have aged with the medium, which have not? In short, what does it mean to go to the movies »with Kracauer« today? The contributions in this volume aim to answer these questions by connecting both methodologically and politically to Kracauer's socially engaged film criticism; by remaining faithful to his sensual materialism and essayistic form. In terms of content, they interpret Kracauer's task of writing film and social criticism by updating political film analyses, undertaking counter-readings and re-perspectivizations of his film theory, and by further developing the epistemic-critical thrust of realism for more contemporary positions in film.

The volume is introduced by a conversation with Heide Schlüpmann about Kracauer's significance for her own

intellectual biography, for the emergence of film studies in Frankfurt, and for feminist and sociological approaches to film criticism. Subsequently, the first thematic block on *Mass Culture – Ornament – Critique of Ideology* begins with Kracauer's interest in film as a medium of the masses. While Nora Neuhaus' contribution discusses Kracauer's CALIGARI interpretation with a view to the role of scenery in expressionist film, Leonie Hunter and Almut Poppinga examine the topicality of Kracauer's shopgirl theses in *J.Lo and the Little Shopgirls* using the popular genres of romantic comedy. Anne Gräfe examines the ornamentation of the masses in the animated film THE LEGO MOVIE (2014), which she deciphers as an ideological inversion of capitalist cultural critique. The related observation of intertwined moments of revolt and subjugation allows Sebastian Staab and Franziska Wildt to weave a thread from the analysis of authoritarian subjectivity in Kracauer's early film criticism of Karl Grune's DIE STRASSE (1923) to the current blockbuster films THE DARK KNIGHT RISES (2012) and JOKER (2019).

Titled *Film – History – Present*, the second thematic block addresses the relationship of Kracauer's critical social and historical philosophy to the various episodes of his film theory. While Claudia Young-joo Park explains the theoretical intersections of Kracauer's two main works on film and history from the perspective of the history of motifs, Juliana Müller examines which figures of argumentation in the philosophy of history are reflected in the sensual overlooking of the past that Kracauer elaborates in his essay on photography, which she interprets in interplay with Roland Barthes' theory of photography and Jean-Luc Godard's HISTOIRE(S) DU CINÉMA. In his linking of *Erfahrung, Fahren und Gefahr* (experience, driving, and danger) as semantic leitmotifs of Kracauer's social theory, Steffen Andrae discusses the constitutive precariousness of social

subjectivity through which he philosophically contextualizes the material realism of the theory of film. Daniel Fairfax understands Kracauer's approach to the historicity of film as a current challenge to a film theory that, in addition to the strengthening of new social media in recent years, has also been confronted with a global pandemic. This has not only forced many cinemas to close as places of social engagement with and about film, but has also cast Kracauer's realist understanding of film in a new light.

The third thematic block, *Realism - Reality - Camera Reality*, brings together discussions of the specific materiality of Kracauerian realism. While Louis Hartnoll examines the micrological method in Kracauer's sociological writings as an indication of a social-theoretical interpretation of close-ups in film, Lena Appel and Anneliese Ostertag follow Kracauer's theses on the technological development of color film in the *Theory of Film* to pursue the aspects of a changing sense of the ornamental that he himself did not sufficiently consider. Jochen Schuff's article takes on a historico-ideological assessment of Stanley Cavell's recourse to film-theoretical motifs of Kracauer by discussing the cultural-philosophical topicality of the motif of a reconciliation in film that is repeatedly mentioned but rarely systematically elaborated. Finally, the documentary moment in Kracauer's film theory serves Felix Trautmann as a starting point for an examination of the non-anthropocentric sense of dispersed materiality, developed on the basis of the *Theory of Film* and epitomized in the experimental-ethnographic film *LEVIATHAN* (2012).

Following Kracauer, that is, following his essayistic miniatures, his theoretical systematics, and above all with a specifically Kracauerian sense for film, the contributions gathered here pursue their respective examination of cinema and current approaches to film theory. This always

includes a self-critical approach to the limits of such efforts at actualization and the concomitant danger of nostalgia. They are therefore always driven by the attempt to independently develop the reflective potential of mass culture and aesthetics for contemporary questions of society, the political, and morality. This endeavor also represents the goal of the »Aesthetics and Media Culture« working group at the Institute for Social Research, from which this volume emerged. The collaboration of the authors gathered here, which lasted several months, began with the project of a film series dealing with Kracauer's approaches to film and social theory. This was to take place in the run-up to the international Siegfried Kracauer Conference in Frankfurt am Main, originally planned for May 2020, which was postponed to spring 2022 due to the Covid crisis.

The editors would like to take this opportunity to thank all those involved in the working group who have contributed to this publication and the film series, namely: Steffen Andrae, Lena Appel, Daniel Fairfax, Anne Gräfe, Louis Hartnoll, Juliana Müller, Nora Neuhaus, Anneliese Ostertag, Almut Poppinga, Heide Schlüpmann, Jochen Schuff, Sebastian Staab, Franziska Wildt and Claudia Young-joo Park. Special thanks go to Christina Engelmann, Tobias Ertl, Claudia Young-joo Park and Louis Hartnoll for their knowledgeable review and proofreading of the texts. We would like to thank Katrin Fischer and Dieter Bertz from the publishing house Bertz+Fischer for their excellent cooperation during the printing process as well as Lena Haubner for the design of the volume. Special thanks to Sidonia Blättler for supporting the project from its beginning and to Stephan Lessenich for making it possible to inaugurate the new book series *Aus der Reihe* of the Institute for Social Research with this volume.

Endnotes

- 1 The fact that Kracauer did not shy away from the religious undertone, even seeking to emphasise it, can be seen in the dispute over the original English subtitle *The Redemption of Physical Reality*, as well as the question of its translation for the German-language edition. In this context, not only did the book's publisher, Siegfried Unseld, intervene, but so, too, did Adorno: instead of *Erlösung* or mere *Rettung*, it was agreed – presumably to everyone's displeasure – to use *Errettung* (see the postscript and editorial note in Kracauer 2005 [1960]: 864).
- 2 This motif runs through Kracauer's work from the early essay *Photography* (Kracauer 1995 [1927a]) to the posthumous book *History* (Kracauer 1969).

Literature

- Kracauer, Siegfried 1960: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.
- Kracauer, Siegfried 1969: *History – Last Things Before the Last*. Oxford: Oxford University Press.
- Kracauer, Siegfried 1974 [1932]: *Über die Aufgabe des Filmkritikers*, in: ders. *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 9–11.
- Kracauer, Siegfried 1995 [1926], *Cult of Distraction. On Berlin's Picture Palaces*, in: *The Mass Ornament. Weimar Essays*. Cambridge, London: Harvard University Press, 323–328.
- Kracauer, Siegfried 1995 [1927a]: *Photography*, in: *The Mass Ornament. Weimar Essays*. Cambridge, London: Harvard University Press, 47–63.
- Kracauer, Siegfried 1995 [1927b], *The Little Shopgirls Go to the Movies*, in: *The Mass Ornament. Weimar Essays*. Cambridge, London: Harvard University Press, 291–304.
- Kracauer, Siegfried 2004 [1931], *Not und Zerstreung. Zur Ufa-Produktion 1931/32*, in: ders. *Kleine Schriften zum Film. Vol. 6.2, 1928–1931*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 519–523.
- Kracauer, Siegfried 2004 [1947]: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton: Princeton University Press.
- Kracauer, Siegfried 2005 [1940/41]: *»Marseiller Entwurf« zu einer Theorie des Films*, in: *Werke Vol. 3*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 521–803.

Picture credits

- S. 22: Deutsches Literaturarchiv Marbach, courtesy of the photographer Lily Kracauer.