

## Einleitung

»[S]chwer zu sagen, was schöner ist: die Nächte oder die Tage immer neu, immer anders – und immer anders, als man es erwartete. Das ist schön, daß es so ist, auch wo es zunächst enttäuscht, weil es nicht erscheint, wie wir es erwarteten, wie wir es lasen, wie wir es träumten. Immer ist mir das Sternbild: ›das südliche Kreuz‹ [...] das Wahrzeichen aller Südsee-, Abenteuer-, Entdecker-, und Seeräubergeschichten – Wahrzeichen aller Melvilles, Stevensons und Conrads.«<sup>1</sup>

»Ich bin auf der Reise nach der südlichen Weststrecke des großen Brasiliens, und was ich da suche, sind zwei Dinge: den Grenzfluß des Uruguay und die Erfüllung einer Sage. [...] Vielleicht gebe ich der Sehnsucht nach unbekanntem Fernen nur den Namen: Uruguaystrom.«<sup>2</sup>

Als Geschöpf der avancierten industriellen Moderne beginnt die Kinematographie mit ihren bewegten Bilderzählungen zu einer Zeit, da die Welt fast gänzlich erforscht und aufgeteilt scheint und größere territoriale Entdeckungen nicht mehr erwartet werden. Das Unbekannte, Fremde, Andere wirkt gleichsam an die Ränder der Welt zurückgedrängt, verschwunden ist es damit jedoch nicht. Entdeckungen mögen Schneisen des Bekannten durch die Welt gezogen haben; stellt man sich diese Bahnungen jedoch in Form eines Netzes vor, so wäre es lediglich aus lauter Ariadnefäden geknüpft; ein labyrinthischer Wirklichkeitsraum, überzogen von einem Maschenwerk, das auch weiterhin genügend Raum für Erprobungsfelder einer befremdend-befremdlichen Imagination bietet. Vornehmlich in absei-

1. Murnau, Friedrich Wilhelm: »Bericht aus der Südsee [Brief an Salka u. Berthold Viertel]«, in: Kreimeier, Klaus (Red.): *Friedrich Wilhelm Murnau 1888-1988*, Bielefeld: Bielefelder Verlagsanstalt 1988, S. 103-107, hier S. 104.

2. Jacques, Norbert: *Neue Brasilienreise*, München: Drei Masken 1925, 3.5.1924 zit. nach Scholdt, Günter: »Norbert Jacques. Der Autor des ›Mabuse‹«, in: Jacques, Norbert (Hg.), *Mabuses Kolonie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997, S. 405-417, hier S. 417.

tigen Regionen, jenseits kartographisch verzeichneter Pfade und Bahnungen, in den Zwischenräumen des Entdeckten wird dem Anderen dann sein Ort zugewiesen. Jedoch ist, wie Gerhard Gamm ausführt, das »Unbestimmte [...] nicht das Unbegrenzte jenseits der bewohnten Welt [...]. In der Nähe der *bestimmten Dinge* ist die Präsenz des Unbestimmten grenzenlos.«<sup>3</sup>

Die Imaginationmaschine des Kinos wird in der Moderne zu einem mächtigen Agenten der Repräsentation des Anderen, dessen Heterotopien<sup>4</sup> jedoch nicht ausschließlich auf topographisch entlegene Gegenden beschränkt sind. In den Geschichten, die im Weimarer Kino erzählt werden, finden sich häufig ideale Einschreib- und Erprobungsfelder für autoritär strukturierte Charaktere mit ihren hybriden Vorstellungen von Mach- und Beherrschbarkeit, die gleichsam als *Das Andere der Vernunft*<sup>5</sup> figurieren. Die Konzeptualisierungen des Fremden erscheinen bestimmt durch die Ambivalenzen von Verführung und Abschreckung, Bezauberung und Bedrohung, changierend zwischen dem *amor alieni* – beispielsweise in der Figur des ›Edlen Wilden‹ – und dem *horror alieni*<sup>6</sup> – so repräsentiert in der Figur des ›Barbaren‹. Beide Repräsentationsformen können mit Urs Bitterli verstanden werden als »vertauschbare Abstraktionen [...], die darin ihr Gemeinsames haben, daß beide das bezeichnen, wofür die Europäer sich selbst nicht halten«.<sup>7</sup> Nicht selten prägt und dominiert eine spezifische Unordnung, ein von Angst begleitetes Unbehagen dieses nebulöse Terrain zwischen *fascians* und *tremendum*. Diese Unentschiedenheit und fortwährende Auflösung vorgeblich verbürgter Gewißheit reicht mit ihren Wurzeln weit zurück bis in die Neuzeit; eine besondere Radikalisierung läßt sich jedoch mit einsetzender Industrialisierung samt bekannter sozio-kultureller Folgen verzeichnen. Ubiquitär wird dieses Gefühl

3. Gamm, Gerhard: *Flucht aus der Kategorie. Die Positivierung des Unbestimmten als Ausgang der Moderne*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994, S. 17.

4. Der Begriff der Heterotopie wird von Michel Foucault in dem einschlägigen Text *Andere Räume* entwickelt. [Foucault, Michel: »Andere Räume (1967)«, in: Barck, Karlheinz, u. a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*, Leipzig: Reclam 1990, S. 34-46.]

5. Böhme, Hartmut/Böhme, Gernot: *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985.

6. Vgl. Landmann, Michael: »Plädoyer für die Entfremdung«, in: *Praxis. Philosophische Zeitschrift*, Jg. 1/2, Nr. 5, 1969, S. 134-150, hier S. 134ff.

7. Bitterli, Urs: »Die exotische Insel«, in: Pickerodt, Gerhart (Hg.), *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*, Frankfurt/M.: Athenäum 1987, S. 11-30, hier S. 19.

einer ›exzentrischen Position‹ (Plessner) besonders nach dem Ersten Weltkrieg, diesem frenetischen *Tanz über Gräben*<sup>8</sup>, der die geistigen Eliten der kriegführenden Nationen nachhaltig erschüttert. Ungeachtet der vermessenen Welt rücken nun Regionen verstören-der Ambivalenz, die vordem bevorzugt in sicherer Distanz zum Eigenen am Rande der bekannten Welt lokalisiert wurden, von ihrem topographischen (N)Irgendwo in die Nähe des Eigenen, ja greifen zunehmend sogar in dieses ein.

Als Weltgenerierungs- und Zeitmaschine erscheint das Kino – wenn nicht als Mythenproduzent so doch – als Mythendistribuent *par excellence* und verbreitet unter den Bedingungen einer als ›entzaubert‹ apostrophierten Moderne massenwirksame Verzauberungen und Remythisierungen. Als ein eklektisches System der Welt-(v)erklärung rekurriert es dabei auf eine lange Tradition mythischer Erzählweisen und führt diese weiter. So erhofft sich Max Adler unter dem Eindruck von Krieg und Revolution ein in der Massengesellschaft gründendes, neues ›kollektives Wollen‹ zur Erschaffung des Mythos. Daß »[d]ie Frage nach den mythenbildenden Kräften der Gegenwart [...] ein Problem der Religiosität und zugleich der Soziologie« wird, charakterisiert viele Positionen der Nachkriegszeit.<sup>9</sup>

Mit dem Begriff des Mythos ist jedoch »eine Art ›enzyklopädisches Stichwort‹«<sup>10</sup> gegeben, dessen regalfüllende Forschungsliteratur den unabschließbaren Klärungsbedarf einer *Arbeit am Mythos*<sup>11</sup> anzuzeigen scheint. Ohne in die Verästelungen der Mythenforschung vordringen zu wollen (und zu können), soll Mythos hier auf einer basalen Ebene als eine Form der Welterklärung verstanden werden. In bezug auf den in der Filmforschung häufig behaupteten engen Konnex von Kinematographie und Mythos erweist sich der in den 20er Jahren von Ernst Cassirer in seiner kultursemiotischen Symbolforschung gewiesene Weg, die »mythische[] Bilderwelt«<sup>12</sup> auf die Sphäre des Ästhetischen zu beziehen, als anschlussfähig. »Der Mythos sieht im Bilde immer zugleich ein Stück substan-

8. Vgl. Eksteins, Modris: *Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990.

9. Adler, Max: »Masse und Mythos«, in: *Die Neue Schaubühne. Monatshefte für Bühne, Drama und Film*, Jg. 2, Nr. 9, 1920, S. 229-233, hier S. 230.

10. Rössner, Michael: *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M.: Athenäum 1988, S. 20.

11. Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979.

12. Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 2: *Das mythische Denken* (1923), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994, S. 311.

tieller Wirklichkeit, einen Teil der Dingwelt selbst [...].«<sup>13</sup> Daß die vom Mythos entworfene Welt auf mannigfache Weise mit der des Logos verbunden ist, daß die Grenzziehung zwischen beiden mithin eine imaginäre ist, darauf hat nicht zuletzt Hans Blumenberg hingewiesen, indem er »nach dem Logos des Mythos im Abarbeiten des Absolutismus der Wirklichkeit« fragt und den Mythos als »ein Stück hochkarätiger Arbeit des Logos«<sup>14</sup> begreift.

Wenn über das deutsche Kino der Zwischenkriegszeit gesprochen wird, spielen attributive Bestimmungen wie fantastisch, obsessiv, dunkel, dämonisch, gespenstisch<sup>15</sup> und von tief irrationalen Motiven beherrscht eine große Rolle. Dämonisierte Figuren, verrückte Wissenschaftler, Doppelgänger, Widergänger und künstliche Menschen treiben ihr Unwesen in zahlreichen Filmen der Zeit und sind forschungsgeschichtlich der dominante Untersuchungsgegenstand. Fragt man nach den Gründen dieser ästhetischen Konzeption, so bestimmen dabei unbestritten das Ende der Weimarer Republik – dieser »Republik ohne Gebrauchsanweisung«<sup>16</sup>, wie es Alfred Döblin ausgedrückt hat – und die daran anschließende nationalsozialistische Schreckensherrschaft die Forschungsperspektive. Beispielhaft läßt sich dies anhand des Titels der Kracauerschen Monographie zum Weimarer Kino zeigen, deren endgültiger Titel *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*<sup>17</sup> lange Zeit den filmhistorischen Fokus dominierte. Der ursprünglich vorgesehene Titel *Shadows of the Mass Mind. A History of the German Film* läßt jedoch noch eine andere Perspektive erkennen. Hier sind die dunklen Seiten der modernen Massengesellschaft, wie sie

13. Ebd.

14. Blumenberg: *Mythos*, S. 18.

15. Das dem Weimarer Kino in der anglo-amerikanischen Forschung oftmals applizierte Attribut »gespenstisch« kann als Nachwirkung der englischen Titelübersetzung der Lotte Eisner Studie zum Film der Weimarer Republik verstanden werden: *The Haunted Screen*. [Vergleiche Eisner, Lotte H.: *Die dämonische Leinwand* (1952), Frankfurt/M.: Kommunales Kino Frankfurt 1975.]

16. Döblin, Alfred: »Der deutsche Maskenball (1921)«, in: ders.: *Ausgewählte Werke*, hrsg. v. Walter Muschg, Bd. 14, Olten, Freiburg: Walter 1972, S. 9-124, hier S. 100.

17. Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979. Vergleiche zur Genese des Titels die Anmerkungen Volker Breideckers zu dem Brief Kracauers an Panofsky vom 8.11.1944 [Breidecker, Volker (Hg.): *Siegfried Kracauer – Erwin Panofsky, Briefwechsel 1941-1966. Mit einem Anhang: Siegfried Kracauer »Under the spell of the living Warburg tradition«*, Berlin: Akademie Verlag 1996, S. 38.]

in den Licht- und Schattenspielen des Films ihren Ausdruck finden, titelgebend ins Visier genommen und die teleologische Perspektive sowie der enge Konnex zwischen ästhetischem Trend und zeitgeschichtlichem Phänomen vermieden. Auch wenn das Spekulative über den Zusammenhang eines ästhetischen Trends mit sozialen und politischen Entwicklungen in der von Siegfried Kracauer unter dem Eindruck von Diaspora und Holocaust verfaßten Studie heute unbestritten ist, führt dies jedoch keineswegs dazu, die Untersuchung als bedeutungslos abzuqualifizieren. Betrachtet man die Forschungsliteratur zum Weimarer Kino, so zeigt sich, daß Kracauer mit seiner Schrift ein weiterhin wirkungsmächtiges Modell formuliert hat, durch das politische und soziale Phänomene mit der im Kino imaginierten populären Fantasie korreliert werden.<sup>18</sup> Seine Leitthese war, daß Filme »psychologische Dispositionen« reflektieren, »jene Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewußtseinsdimension erstrecken.«<sup>19</sup> Besonders in der deutschen Diskussion über diese Studie wird nicht zuletzt aufgrund ihrer ersten, überaus fehlerhaften und massiv gekürzten deutschen Übersetzung von 1958, die unter dem Titel *Von Caligari bis Hitler – ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films* in der Reihe »rowohlts deutsche enzyklopädie« erschien, auch heute noch behauptet, Kracauer habe beabsichtigt, das kollektive Unbewußte (gar im Jungschen Verständnis) zu untersuchen. Diese Annahme unterschlägt, daß Kracauer im amerikanischen Exil und besonders in seiner Funktion als Hauptgutachter und professioneller Advisor für die *Bollingen Foundation* seine Ablehnung der Jungschen Konzeption deutlich formuliert hat. Dagegen ist seine Auffassung der Kollektivmentalität nachhaltig von mentalitätsgeschichtlichen Untersuchungen in den amerikanischen *humanities* beeinflusst.

Ausgangspunkt für Kracauers mentalitätsgeschichtlichen Ansatz ist die Annahme, daß in Filmen die Mentalität einer Nation

18. Joanne Hollows und Mark Jancovich führen aus, daß viele Theorien zum Populären daran leiden, dieses gleichsam substantialistisch als spezifisches Moment eines Textes zu verstehen und nicht als Produkt der Umgangsweisen, mit denen Texte von spezifischen sozialen Gruppen angeeignet und wiederum fortan mit diesen assoziiert werden. [Vgl. Hollows, Joanne/Jancovich, Mark: »Introduction: Popular film and cultural distinctions«, in: dies. (Hg.), *Approaches to popular film*, Manchester: Manchester UP 1995, S. 1-14, hier S. 3.]

19. Kracauer: *Von Caligari*, S. 12. »[...] those deep layers of collective mentality which extend more or less below the dimension of consciousness,« heißt es in der englischen Originalausgabe. [Kracauer, Siegfried: *From Caligari to Hitler, a psychological history of the German film*, Princeton/N.J.: Princeton UP 1974, S. 6.]

»unvermittelter«<sup>20</sup> als in anderen künstlerischen Medien reflektiert würde. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, daß er sich deutlich vom Projekt einer völkerpsychologistischen Charakterisierung abgrenzt, wie sie wohl am deutlichsten in einem anderen nachhaltig wirkenden Buch über diese Zeit formuliert wurde: Lotte H. Eisners *Die dämonische Leinwand*. Über diese Einschätzung hinaus stellt Eisner die Verbindung des sogenannten expressionistischen Kinos – das bereits in zeitgenössischer Perspektive als »Bildform des Absonderlichen«<sup>21</sup> rezipiert wurde – mit der Literatur der Romantik und der *gothic novel* her, die bis in unsere Tage teilweise mechanisch repetiert wird.<sup>22</sup> Eisner erklärt Stilelemente der Filme, indem sie Rückbezüge auf die romantische Kunsttradition herstellt und aus ihnen mögliche Konstanten des deutschen Nationalcharakters analogisch konstruiert.<sup>23</sup> Demgegenüber versucht Kracauer, keinen ahistorischen Volkscharakter, sondern eine spezifische historische Konstellation in den Blick zu nehmen: »Mit anderen Worten, diesem Buch ist nicht daran gelegen, ein beliebiges Grundmuster eines Nationalcharakters zu erstellen, das sich vorgeblich über Geschichte erhebt, sondern befaßt sich mit dem psychologischen Grundmuster eines Volkes in einer eingegrenzten Zeit.«<sup>24</sup> Dennoch hat Kracausers Filmgeschichte mit Lotte Eisners gemein, daß beide in gewisser Weise eine teleologische Argumentation *ex post* verfolgen, die die behandelten Filme aus der zeitgeschichtlichen Perspektive der Ereignisse von 1933-1945 deuten. Daß es sich bei dieser Sicht um eine Konstruktion mit einigen gravierenden Mängeln handelt, ist aus heutiger Perspektive gemeinhin unstrittig. Dem Historiker Kracauer

20. Kracauer: *Von Caligari*, S. 11. »The films of a nation reflect its mentality in a more direct way than other artistic media [...]« [Kracauer: *From Caligari*, S. 5.]

21. Fürstenau, Theo: »Bemerkungen zum expressionistischen Film (Erster Teil)«, in: *DIF – Filmkundliche Mitteilungen*, Jg. 2, Nr. 2, 1969, S. 5-12, hier S. 10.

22. So zum Beispiel in der Arbeit von Barbara Steinbauer-Grötsch zum deutschen Einfluß auf den Film Noir. [Steinbauer-Grötsch, Barbara: *Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil*, Berlin: Bertz 1997.]

23. »Mystizismus und Magie, ewige Verlockung zur Grübelelei scheinen ihr zur apokalyptischen Doktrin des Expressionismus zu führen.« [Lensen, Claudia: »Die ›Klassiker‹. Die Rezeption von Lotte E. Eisner und Siegfried Kracauer«, in: Bock, Hans Michael/Jacobsen, Wolfgang (Hg.), *Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung*, München: edition text + kritik 1997, S. 67-82, hier S. 70.]

24. [Kracauer: *Von Caligari*, S. 14.] »In other words, this book is not concerned with establishing some national character pattern allegedly elevated above history, but it is concerned with the psychological pattern of a people at a particular time.« [Kracauer: *From Caligari*, S. 8.]

jedoch waren schon während des Schreibprozesses die problematischen Implikationen seiner Arbeit über eine Epoche bewußt, die für den Emigranten als eine nicht vergehen wollende Vergangenheit erscheint.

»Ich selber war hin und her gezerzt zwischen Fremdheit und Nähe [...]. Im Schreiben kam ich mir wie ein Arzt vor, der eine Autopsie vornimmt und dabei auch ein Stück eigener, jetzt endgültig toter Vergangenheit sezziert. Aber natürlich, einiges lebt, wie immer verwandelt, fort. Es ist ein tightrope walking zwischen und über dem Gestern und Heute.«<sup>25</sup>

»Endings rewrite beginnings. [...] We discover possible pasts at the same time as we feel the opening-up of possible futures.«<sup>26</sup> Daß Geschichtsschreibungen ganz eigenen narrativen Mustern folgen und sicher keine ›zeitlosen‹ Sammlungen von Fakten sind, darüber herrscht heute weitgehend Konsens. »[T]he written history is not just *about* time, doesn't just *describe* time, or take *time as its setting*; rather, it embeds time in its narrative structure.«<sup>27</sup>

Die Historizität beider Entwürfe zur Weimarer Filmgeschichte betrifft aber gleichermaßen auch deren Rezeption. Für die beiden mustergültigen Modelle<sup>28</sup> zum Kino der Weimarer Republik gilt es zu beachten, daß in ihrer in »mehreren historischen Schüben« verlaufenden Rezeption »zugleich auch verschiedene Aggregatzustände im Verständnis von Filmkultur«<sup>29</sup> abzulesen sind. Nicht zuletzt aufgrund der Überlieferungsgeschichte der Weimarer Filme beziehen sich Filmgeschichten zum Weimarer Kino mehrheitlich auf Produkte, die als explizit künstlerische eine Nische in einer im Laufe der

25. Brief Kracauers an Panofsky vom 2.5.1947, In: Breidecker (Hg.): *Siegfried Kracauer*: S. 47.

26. Wollen, Peter: »Fashion/Orientalism/The Body«, in: *New Formations*, Jg. 1, 1987, S. 5-34, hier S. 5.

27. Steedman, Carolyn: »Culture, Cultural Studies, and the Historians«, in: Grossberg, Lawrence, u. a. (Hg.), *Cultural Studies*, London: Routledge 1992, S. 613-621, hier S. 614. Die Textualität der Geschichte als Komplement der Historizität des Textes wird grundlegend in einem Aufsatz von Hayden White herausgearbeitet. [White, Hayden: »Die Bedeutung von Narrativität in der Darstellung der Wirklichkeit (1980/81)«, in: ders.: *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*, Frankfurt/M.: Fischer 1990, S. 11-39, 194-195.]

28. Vgl. Schlüßmann, Heide: »Ein feministischer Blick – Dunkler Kontinent der frühen Jahre«, in: Jacobsen, Wolfgang, u. a. (Hg.), *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart: Metzler 1993, S. 465-478, hier S. 466.

29. Lenssen: »Die ›Klassiker‹«, S. 67.

20er Jahre zunehmend international umkämpften Kinolandschaft besetzen sollten.<sup>30</sup> In jüngster Zeit werden aber immer häufiger vordem marginalisierte Filme ins Zentrum des Interesses gerückt<sup>31</sup>.

Die Imaginationen des Anderen sind im Kino der Weimarer Republik äußerst vielgestaltig. So treten sie beispielsweise auf in märchenhaft-phantastischen Räumen (*Harakiri* [D 19; R: F. Lang]; *Sumurun* [D 20, R: E. Lubitsch]; *Das indische Grabmal* [D 21, R: J. May]; *Das Geheimnis von Bombay* [D 20, R: Artur Holz]); *Geheimnisse des Orients* [D 28, R: A. Wolkoff] oder figurieren lediglich in einzelnen Filmepisoden wie in *Der müde Tod* [D 21; R: F. Lang], *Das Wachsfigurenkabinett* [D 24, R: P. Leni] oder in der Hunnen-Sequenz in *Kriemhilds Rache*, dem zweiten Teil von Fritz Langs *Die Nibelungen* [D 1922/24]. In Joe Mays *Das indische Grabmal* kann paradigmatisch das Naherücken des vormals Fernen beobachtet werden, das in einigen frühen Filmen der Zwischenkriegszeit – so in *Die Augen der Mumie Mâ* [D 18, R: E. Lubitsch] oder *Opium* [D 18/19, R: R. Reinert] – zum bestimmenden Thema wird. Der konflikthafte Einbruch des Anderen gleichsam in die ›Wohnstube des Eigenen‹ zeigt sich darüber hinaus auch in Filmen die in europäischen Topographien situiert sind, für die aber gewissermaßen ›Östliches‹ den Resonanzraum bildet. »Meine Damen und Herren! Ich möchte Ihnen jetzt einen Fall von typischer Massensuggestion vorführen, wie sie ähnlich den Tricks der indischen Fakire zugrunde liegt,« mit diesen Worten kündigt beispielsweise Dr. Mabuse alias Sandor Weltmann in der berühmten Illusionssequenz im zweiten Teil von *Dr. Mabuse, der Spieler* [D 22; R: F. Lang] seine Vorführungen an und läßt daraufhin zunächst eine arabische Landschaft, gesäumt von den bekannten ›Filmdattelpalmen‹ erscheinen. Aus der Tiefe des (Theater-)Raums kommt eine Karawane auf die Theaterrampe zu und

**30.** Vergleiche hierzu beispielsweise die Studien von Thomas J. Saunders. [Saunders, Thomas J.: »History in the Making. Weimar Cinema and National Identity«, in: Murray, Bruce A./Wickham, Christopher J. (Hg.), *Framing the Past. The Historiography of German Cinema and Television*, Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois UP 1992, S. 42-67; Saunders, Thomas J.: *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany*, Berkeley/CA: U of California P 1994.]

**31.** Zu nennen wären hier Untersuchungen wie die jüngst vorgelegte Dissertation von Gaia Banks oder der Kongreß unter dem Titel *Triviale Tropen* des CineGraph. Hamburgisches Centrum für Filmforschung von 1996. [Banks, Gaia: *Imagining the other and staging the self. German national identity and the Weimar Exotic Adventure Film (1918-1924)*, Ann Arbor/Michigan: UMI 1996; Schöning, Jörg (Red.): *Triviale Tropen. Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919-1939*, München: edition text + kritik 1997.]

überschreitet diese in den Zuschauerraum hinein. Das nun auch staunend gezeigte Publikum verfolgt den Zug, bis Mabuse mit einer gebieterischen Geste die Illusion zweier ineinandergestülpten Räume gleichsam wegwischt. Das östliche Europa – hier durch die Namensassoziation des Illusionisten aufgerufen – scheint lediglich durch eine Membran vom Orient getrennt, wie sich deutlicher in Filmen wie *Der Golem, wie er in die Welt kam* [D 20, R: P. Wegener] oder *Nosferatu* [D 22, R: F. W. Murnau] zeigt. Aber auch das südliche Europa stellt imaginäre Räume bereit – wie in *Carmen* [D 18, R: E. Lubitsch], in denen sich der Kontakt unterschiedlicher Kulturen als dramatischer Konflikt in Szene setzen lässt, der oftmals auf der individuellen Ebene tödlich endet. Diese Auseinandersetzung kann sich aber auch, wie in *Metropolis* [D 27; R: F. Lang], in apokalyptischen Explosionen entladen. In der allegorisch-biblichen Erzählung, die Maria ihren Anhängern in der Unterwelt von Metropolis erzählt, sind es ausdrücklich die zur Fertigstellung des Turms hinzugezogen ›fremden Hände‹, die die Kreationen des Visionäres vom Turmbau nicht verstehen und somit den finalen Konflikt in Gang setzen. Überdies werden diese fremden Arbeiter mittels einer Vielzahl ikonographischer Elemente kulturell auf einer der Gesellschaft der Turmbaumeister untergeordneteren Entwicklungsstufe situiert.

Im nun folgenden Kapitel beschäftige ich mich zunächst mit der Überlieferungsgeschichte des Weimarer Kinos und werde mit Bezug auf die ›Imagerie‹ des Anderen die problematischen Implikationen dieser medienarchäologischen Rekonstruktionen herausarbeiten. In diesem Zusammenhang werden sowohl der Begriff der ›Imagerie‹ als auch die Konzeptualisierungen des Anderen/des Fremden erörtert. Das Kapitel *Das Kino als Agent des Eskapismus?* ist der in der Filmgeschichte immer wieder thematisierten Frage nach eskapistischen Tendenzen des Weimarer Kinos allgemein und im speziellen des publikumswirksamen, im exotischen Ambiente angesiedelten, Films gewidmet. Das Kapitel *Verlusterfahrungen oder Suchbilder der Ordnung* beschäftigt sich mit der in der Weimarer Republik aus verschiedensten Gründen weitverbreiteten Krisenstimmung, die in der zeitgenössischen Perspektive nicht als temporäre Ausnahmeerscheinung, sondern als Krise in Permanenz thematisiert wird. Nach dem Verlust des Kriegs und anschließender Revolution setzt eine Suche nach nationaler Identität ein, die in besonderem Maße über den Umweg einer Erfahrung von kultureller Differenz moduliert wird.<sup>32</sup> Da besonders die filmhistorische For-

32. Zur Modulierung von nationaler Identität im Film siehe auch Heath, Stephen: »Questions of Property. Film and Nationhood«, in: Burnett, Ron (Hg.), *Ex-*

schung zur Weimarer Republik oftmals auf mentalitätsgeschichtliche Konzepte zurückgreift und sich die vorliegende Arbeit explizit mit der Modulation von kulturellem Wissen über Fremdheit in populären Imaginationen auseinandersetzt, wird in diesem Rahmen in aller Kürze dem methodologischen Problem der Erforschung historischer Mentalitäten nachzugehen sein.

Bereits in den 60er Jahren hat Thomas Luckmanns und Peter Bergers *The Social Construction of Reality*<sup>33</sup> die Grundlagen einer neuen Wissenssoziologie geschaffen, mit der die Aufmerksamkeit auf den Bereich des impliziten ›Alltagswissens‹ und seine realitätskonstituierende Bedeutung gelenkt wurde. Diese frühen Versuche einer ›sociology of knowledge‹ werden in rezenten Forschungspositionen zunehmend mit anthropologisch-ethnographischen Konzepten von ›Kultur‹ (Geertz, Mead, Crapanzano) verbunden und modellieren das Konzept des kulturellen Wissens. »Human experience is constituted by both the content and the manner of its conceptualization, that is, by cultural knowledge in the form of a society's beliefs, its norms, and its world view.«<sup>34</sup> Im Gegensatz zu angelsächsischen Forschungspositionen ist die Modulation des Konzepts in der deutschsprachigen Literatur deutlich textzentrierter. So bestimmt der Romanist Michael Titzmann kulturelles Wissen aus dieser Perspektive als »die Gesamtmenge der Propositionen, die die Mitglieder der Kultur für wahr halten bzw. die eine hinreichende Anzahl von Text der Kultur als wahr setzt; jede solche Proposition ist ein ›Wissenselement‹; die systematisch geordnete Menge der Wissenselemente ist das Wissenschaftssystem.«<sup>35</sup> Da non-verbale Kommunikationselemente nicht in Archiven überliefert werden, gelten sie Titzmann als nicht eruierbar. Diese hier vorgeschlagene Engführung auf textuelle Zeugnisse verwundert umso mehr, als das mit der Arbeit Erwin Panofskys zur niederländischen Malerei oder Aby Warburgs Überlegungen zum bildlich kodierten Gedächtnis – um nur an zwei wichtige Arbeiten zu erinnern – die kulturhistorische Signifikanz vormals oftmals übersehener bildlicher Manifestationen als

*plorations in film theory. Selected Essays from Cinè-tracts*, Indiana: Indiana UP 1991, S. 180-190.

33. Luckmann, Thomas/Berger, Peter: *The Social Construction of Reality: A Treatise its the Sociology of Knowledge*, Garden City, New York: Anchor Books 1966.

34. McCarthy, E. Doyle: *Knowledge as Culture. The New Sociology of Knowledge*, London: Routledge 1996, S. 2.

35. Titzmann, Michael: »Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung«, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Nr. 99, 1989, S. 47-61, hier S. 49.

erwiesen gelten.<sup>36</sup> Überdies greift in der obigen Definition des kulturellen Wissens die Bestimmung des ›Für-wahr-Haltens‹ im Rahmen der vorliegenden Arbeit zu kurz, da es bei den Clichés, Ressentiments oder Stereotypen des Alltagswissens weniger um Wahrheiten oder Plausibilitäten denn um deren Auftrittsmodalitäten geht. Der Begriff des kulturellen Wissens soll hier deshalb im weiteren Sinne als eine Art diskursive Vermittlung von Wissensbeständen auf der Ebene von ›Alltag‹ und ›Lebenswelt‹ und als allgemein verfügbares, aber heterogenes Repertoire von Vorstellungsinhalten, Redeweisen und Denkfiguren begriffen werden.<sup>37</sup> Wenngleich die Untersuchung synchroner Repräsentationsverfahren des Anderen im Kino der Weimarer Republik den Fokus der Kapitel *Abenteuerliche Topographien und fantastische Wirklichkeiten* sowie *Aufmarschplatz der Abenteurer* bildet, so kommen partiellen diachronen Streiflichtern zur Erhellung der hereditären Hartnäckigkeit und historischen Ausprägungen anthropologischer Bilder bei der problemorientierten Analyse einzelner Filmsequenzen eine besondere Bedeutung zu. Hierbei gehe ich jedoch nicht von anthropologischen Konstanten in historisch und kulturell unterschiedlichen Zusammenhängen aus, sondern orientiere mich an der Forschungsperspektive der historischen – auf alltägliche menschliche Eigenschaften und Verhaltensweisen fokussierten – Anthropologie und untersuche Handlungsweisen als veränderliche Momente historischer Prozesse.

Das Kapitel *Abenteuerliche Topographien und fantastische Wirklichkeiten* wird zunächst mit Blick auf die deutschen Vorkriegsdebatten um die Kinematographie die spannungsreiche Atmosphäre skizziert, in der sich das Weimarer Kino zwischen Publikums- und Autorenfilm entwickelt. Anhand zweier Decla-Produktionen – *Das Cabinet des Dr. Caligari* sowie *Die Spinnen* – aus dem ersten Nachkriegsjahr wird das spezifische Spannungsfeld des deutschen Kinos dieser Zeit im Hinblick auf die Thematik des Anderen untersucht. Den thematischen Kern des Kapitels *Aufmarschplatz der Abenteurer* wird Joe Mays Abenteuerfilm *Das Indische Grabmal* bilden. Überdies wird sich das Kapitel eingehend mit Indien als dem wohl schillerndsten Imaginationsraum des deutschen Films beschäftigen. Im Kapitel ›Moderne‹ *physiognomische Lesbarkeitskonzepte und visuelle An-*

36. Panofsky, Erwin: *Early Netherlandish painting, its origins and character*, Cambridge: Harvard UP 1953; Warburg, Aby: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1 (Zweite Abteilung): Der Bilderatlas Mnemosyne, Berlin: Akademie 2000.

37. Vergleiche dazu die Einleitung in Scherpe/Honold. [Scherpe, Klaus R./Honold, Alexander (Hg.): *Mit Deutschland um die Welt. Eine Literatur- und Kulturgeschichte des Fremden im Kaiserreich*, Stuttgart: Metzler 2003 (im Erscheinen).]

*thropologie* werden Fragen nach dem Typecasting und der Verbindung von Physiognomie und Protagonistencharakter vor dem Hintergrund anthropologischer Repräsentationsverfahren in der Filmtheorie Béla Balázs' thematisiert werden. Den Abschluß der Arbeit bildet ein kurzer Ausblick auf die in vielfacher Hinsicht isolierte Topographie der Insel.