

KRACAUER

FOTOARCHIV

KRACAUER FOTOARCHIV

HERAUSGEGEBEN VON
MARIA ZINFERT

DIAPHANES

INHALT

| | |
|-----|---|
| 7 | VORBEMERKUNG |
| 11 | DAS BILD SIEGFRIED KRACAUERS |
| 21 | I. PARIS. 1930er JAHRE |
| 57 | II. REISEN UND PORTRÄTS. 1930er JAHRE |
| 79 | EXKURS: LILI KRACAUER. EINE BIOGRAPHISCHE SKIZZE |
| 89 | III. REISEN UND PORTRÄTS. USA 1945–1959 |
| 135 | IV. REISEN UND PORTRÄTS. EUROPA 1958–1964 |
| 165 | V. WEITERE FOTOS AUS DEM NACHLASS |
| 205 | POSTSCRIPTUM |
| 209 | NACHBEMERKUNG UND ANHANG |
| 221 | CHRONOLOGIE LILI UND SIEGFRIED KRACAUER |
| 237 | AUSWAHLBIBLIOGRAPHIE |
| 243 | ABBILDUNGSVERZEICHNIS |



VORBEMERKUNG

Kracauer. Fotoarchiv präsentiert mit Fotografien aus dem Nachlass des deutschamerikanischen Foto- und Filmtheoretikers Siegfried Kracauer und seiner Frau und Mitarbeiterin Elisabeth, genannt Lili, bislang größtenteils unbekannte Materialien. Die Porträts, Gruppenbilder, Stillleben, Straßenfotografien und Landschaftsaufnahmen, die in diesem Band versammelt sind, zeigen erstmals eine umfangreiche und repräsentative Auswahl der ursprünglich von Lili Kracauer archivierten Vergrößerungen, Kontakte und Filmrollen. Mit Aufnahmen vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis in die 1960er Jahre hinein dokumentiert der Band das Leben der beiden über vier Jahrzehnte eng verbundenen Menschen. Im Vordergrund steht jedoch nicht das Biographische, sondern an erster Stelle die Fotografien als solche – und das gemeinsame Fotoarchiv.¹ Da dieses bislang nicht als etwas Eigenständiges gesehen wurde, sei betont, dass es sich dabei nicht etwa um irgendeine beliebige Beigabe handelt, sondern um einen integralen Teil des Nachlasses von Siegfried Kracauer, der »das Bild eines bereits vom Urheber angelegten, präzise geordneten [...] Archivs seiner vielfältigen publizistischen, schriftstellerischen und wissenschaftlichen Aktivitäten« bietet.² Diese Beschreibung der schriftlichen Nachlassbestände trifft in gewisser Weise auch für den Fotobestand zu. Der Großteil der Fotografien wurde allerdings nicht von Siegfried, sondern von Lili Kracauer aufgenommen, und sie war es auch, die die Fotomaterialien geordnet hat. Die von ihr angelegte Ordnung wurde jedoch aufgelöst, als die Bilder aus dem Kracauer-Nachlass, der seit 1972 im Deutschen Literaturarchiv Marbach liegt, in den 1980er Jahren in die Ordnungssystematik des Literaturarchivs überführt wurden. Das heißt, die Fotos und Kontakte, die von Lili Kracauer »grob vorsortiert und auf beschriftete Kuverts verteilt«³ waren, sind heute nach Bildmotiven geordnet abgelegt, während die beschrifteten Kuverts und eine Reihe zugehöriger Notizen, quasi als Anhang zu den Fotos, gesondert aufbewahrt sind. Auf dieser Grundlage könnte man die einstige Ordnung annähernd rekonstruieren, um das *Fotoarchiv* dann als fotohistorisches Ensemble in den Blick zu nehmen und zu analysieren. Anliegen dieses Bandes ist es aber vielmehr, mit der Edition der Fotos und zugehörigen Materialien einen besonderen Aspekt des gemeinsamen Arbeitens von Lili und Siegfried Kracauer zu beleuchten. Das Hauptgewicht der Publikation liegt daher auf den in den Jahren 1934–1939 und 1945–1964 von Lili (und zu einem kleinen Teil von Siegfried) Kracauer aufgenommenen Fotos.

Abzüge, Kontakte und Filmstreifen aus den Phasen ihres autodidaktischen Fotografierens sind in den Kapiteln I. – IV. abgebildet. Was hier zu sehen ist, kann als Ergebnis einer fotografischen Praxis gelten, an der Siegfried Kracauer partizipierte: zum einen ganz offensichtlich als bevorzugtes Sujet – sein Porträt durchzieht die gesamte Reihe der von Lili Kracauer fotografierten Bilder –, zum anderen ist mit einiger Sicherheit davon auszugehen, dass zwischen seinen theoretischen Erwägungen und ihren praktischen Erfahrungen Wechselwirkungen bestanden. Die solchermaßen geteilte fotografische Praxis schließt den von Fotos gemachten Gebrauch sowie ihre Aufbewahrung mit ein und erstreckt sich daher auch auf die von beiden in die Ehe mitgebrachten und ins gemeinsame Fotoarchiv eingegangenen Aufnahmen. Eine Auswahl solcher, größtenteils anonymen, Aufnahmen ist in Kapitel V. zusammengefasst.

Bezeichnend ist, dass Kracauer kaum von professionellen Fotografen porträtiert wurde.⁴ Die aus Buchausgaben, Verlagswerbung und Presse bekannten Porträtfotos sind so gut wie alle von Lili Kracauer gemacht. Ein Zweck ihres Fotografierens scheint es gewesen zu sein, selbst über verwertbare Porträts des Autors Kracauer zu verfügen, sein öffentliches Bild selbst zu prägen. Auch unter diesem Gesichtspunkt sind die Fotos aus den Jahren 1934–1939 und 1945–1964 zu sehen. Sie erlauben es, Darstellungstypen nachzuverfolgen, die erprobt, abgewandelt, verworfen oder aber perfektioniert wurden.

Die von Lili Kracauer gemachten Aufnahmen bilden insgesamt den umfangreichsten und bedeutendsten Teil des Fotoarchivs. Das Buch zeigt sie in chronologischer Folge, das heißt, innerhalb der Kapitel I.–IV. sind die Fotos zumeist in der Reihenfolge des jeweiligen Filmstreifens wiedergegeben und, mit Ausnahme der Pariser Straßenfotografien, nicht nach Motiven gruppiert. Ziel war es, die Bilder für sich zur Geltung kommen zu lassen, ohne sie aus dem Kontext ihrer Entstehung herauszulösen, und so gegebenenfalls auch die Aufnahmesituation mit ins Spiel zu bringen. Man sieht auf diese Weise zum Beispiel, welche Vorkehrungen für das wohl bekannteste Porträt von Siegfried Kracauer getroffen wurden, aus wie vielen Versuchen es schließlich hervorging – und schließlich auch, dass Kracauer am Ende der Sitzung ein Porträt seiner Frau aufgenommen hat.

Abb. 105, 109–111

Die Treue zum herausgegebenen Fotomaterial ist entschieden ein wesentliches Merkmal der vorliegenden Publikation, deren allmähliche Strukturierung von Anfang an durch das Fotoarchiv selbst gelenkt war. Äußerer Leitfaden war der Versuch, die fotografische Praxis von Lili und Siegfried Kracauer zu kontrurieren und dabei von den Fotos selbst auszugehen. Die Texte der einzelnen Kapitel verstehen sich als schlichte Kommentare zu den Bildern und stellen die Informationen bereit, die für ein informiertes Sehen und sinnvolle Deutungen notwendig scheinen. Aus der Tatsache, dass mit Ausnahme der im Paris der Emigration entstandenen Fotografien sämtliche Fotos auf Reisen gemacht wurden, ergibt sich die wiederkehrende Kapitelüberschrift »Reisen und Porträts«. Sie ist von den von Lili Kracauer vorgenommenen Beschriftungen auf Filmdosen, Kuverts und beigelegten Zetteln übernommen, die wichtige Hinweise für die Datierungen und Ortsbestimmungen geben. Insofern wird oftmals implizit auf die in Teilen rekonstruierte einstige Ordnung des Fotoarchivs zurückgegriffen. Auch die einigen Bildern zugeordneten Titel finden sich in den Aufzeichnungen von Lili Kracauer.

Lili Kracauer selbst, die Urheberin der Fotografien und der Ordnung des Fotoarchivs, ist bislang weitgehend unbekannt geblieben. Der biographische Exkurs in der Mitte des Bandes skizziert ihren Werdegang sowie ihre Arbeit und ihr Leben an der Seite von Siegfried Kracauer.

Einen Überblick über die Lebensstationen beider bietet die Chronologie im Anhang, gefolgt von einer Auswahlbibliographie und einem vollständigen Verzeichnis der Abbildungen.

Den Band eröffnet ein Text, in dem wesentliche Facetten des Autors Siegfried Kracauer anhand einiger Namen, Figuren und Formeln, die Leser seiner Werke, Freunde und Kracauer selbst ins Feld geführt haben, schlaglichtartig beleuchtet werden, bevor mit Anmerkungen zu einem ikonischen Foto schließlich auf den eigentlichen Gegenstand des Bandes fokussiert wird: Fotografie.

ANMERKUNGEN

1 Es versteht sich insofern von selbst, dass in das vorliegende Buch keine Fotografien aus anderen Nachlässen aufgenommen sind.

2 Volker Breidecker (Hg.), *Siegfried Kracauer – Erwin Panofsky. Briefwechsel*, Berlin 1996, Vorwort S. VII.

3 Zitiert aus der Beschreibung »Nachlaß Siegfried Kracauer« vom 23.11.1988 der damaligen Bildabteilung. Kracauer-Nachlass Deutsches Literaturarchiv Marbach (im Folgenden abgekürzt: KN DLA).

4 Im Deutschen Literaturarchiv Marbach befindet sich lediglich ein 1966 von Fred Stein aufgenommenes Porträt; es ist Teil der dortigen Porträtsammlung und befand sich nicht im Kracauer-Nachlass. Die in der Abteilung Medien-dokumentation gesammelten Zeitungs- und Zeitschriften-artikel zu Siegfried Kracauer zeigen ausschließlich Fotos, die aus dem Kracauer-Nachlass in Umlauf gebracht wurden; einzige Ausnahme ist ein mit dem am 28. Juli 1958 in der Welt erschienenen Artikel *Film ist Kunst des Wirklichen* von Ingeborg Brandt abgedrucktes Porträtfoto, das mit »Contin-Press« ausgewiesen ist.



DAS BILD SIEGFRIED KRACAUERS

Ein »Wunderkind und enfant terrible« hat Walter Benjamin ihn genannt; in »einer Person« sei er das eine wie das andere, außerdem ein »Störenfried«, ein »Spielverderber«, ein »Einzelner«, heißt es in seiner Besprechung *Ein Außenseiter macht sich bemerkbar*. Zu S. Kracauer, »Die Angestellten« aus dem Jahr 1930.¹ Diese sprechenden Beinamen zielen weniger auf die gesellschaftliche Stellung von Siegfried Kracauer, sondern bringen seine unorthodoxe Arbeitsweise bildhaft vor Augen. Kracauer ist nicht auf eine Disziplin festzulegen: Er hatte Philosophie studiert (u.a. bei Georg Simmel in Berlin), das Studium seines Hauptfaches Architektur 1914 mit der Promotion abgeschlossen und einige Jahre im Architektenberuf gearbeitet, bevor er seinen Lebensunterhalt als Mitarbeiter der Frankfurter Zeitung verdiente. Zwischen 1921 und 1933 verfasste er unter wechselnden Kürzeln, zuweilen auch unter vollem Namen annähernd 2000 Artikel – Nachrichten, Kritiken und Essays »über so ziemlich alles, was unter die Rubrik Kultur fiel«,² darunter über 600 Filmkritiken, aber auch größere Texte wie seinen heute wohl berühmtesten Essay *Das Ornament der Masse*.³ In der ersten Generation der Exponenten Kritischer Theorie kommt Kracauer in Sachen Film eindeutig die Vorrangstellung zu.⁴ Kracauer hatte in der Weimarer Republik durchaus einen Namen, und so war denn auch ein offenes Geheimnis, wer der Autor des 1928 anonym publizierten Romans *Ginster*. Von ihm selbst geschrieben war. Kracauer trieb indes sein Spiel konsequent weiter und erklärte *Ginster* zum Autor seines Romans *Georg*,⁵ an dem er von 1929 bis 1934 arbeitete. In diese Zeit fiel auch seine Versetzung nach Berlin als Leiter der dortigen Feuilletonredaktion der Frankfurter Zeitung. Als Kracauer 1930 mit seiner Frau Lili vom Main an die Spree übersiedelte, urteilte Benjamin: »Es ist gut für die Stadt, diesen Feind in ihren Mauern zu haben«, und knüpfte daran die Hoffnung, Berlin möge »verstehen ihn zum Schweigen zu bringen [...], indem sie ihren besten Zwecken ihn nutzbar macht«.⁶

Wie man weiß, hat Letzteres sich nicht erfüllt. Unmittelbar nach dem Reichstagsbrand am 28. Februar 1933 flohen Siegfried und Lili Kracauer aus Berlin nach Paris, und als die Frankfurter Zeitung ihren langjährigen Redakteur schon wenige Wochen danach ganz fallen ließ, brachte er die Gründe dafür in der Selbstbeschreibung »Jude und Linksmann«⁷ auf den Punkt: eine Feststellung, die – bei aller Vagheit der Bezeichnung »Linksmann« – in ihrer Direktheit recht untypisch für ihn ist. Selbst in seiner Korrespondenz beschrieb Kracauer sich bevorzugt in bildhaften Vergleichen. Zu erkennen gab er sich etwa durch Analogien, die zwischen ihm und in seinen Schriften auftretenden literarischen oder historischen

Figuren auszumachen sind. Er wählte seine Sujets nach dem Prinzip der Ähnlichkeit – eine dem Grundsatz »Gleiches wird durch ihm Gleiches erkannt« folgende methodische Entscheidung. So steht im Mittelpunkt seiner »Gesellschaftsbiographie« *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (1937) der aus Deutschland stammende, jüdische Komponist Offenbach. Wenn Kracauer diesen dem Luftgeist Ariel gleichsetzt, dessen »Reich der Heiterkeit [...] zeitlich so wenig wie räumlich fixiert werden konnte«, umreißt er damit seinen eigenen Wunsch, weder im Raum noch in der Zeit festgelegt zu werden. Sein Beharren auf Exterritorialität war so stetig und eindringlich, dass sein Leben unter dem Signum der *Exterritorialität* gedeutet werden kann.⁸ Kracauers Hinwendung zu unscheinbaren Oberflächenäußerungen spiegelt sich etwa auch in dem Offenbach zugeschriebenen »unwiderstehliche[n] Zug [...] zur Oberfläche des Lebens als dem Orte [...], der die geringsten Verfestigungen aufwies«.⁹ Darin lässt sich die lichte Kehrseite der »alles durchdringende[n] Furcht vor dem Fixierten« erkennen, die Kracauer in seinem letzten, unvollendet gebliebenen Buch *History. The Last Things before the Last* (postum 1969)¹⁰ am humanistischen Gelehrten Erasmus von Rotterdam herausstellt: »Vom Standpunkt der Welt aus gesehen war Erasmus in der Tat ein unsicherer Kantonist.«¹¹

Einen beweglichen Denker wie Kracauer auf gängige Kategorien festzulegen ist kaum möglich, und so tendiert man rückblickend etwa dazu, in ihm das »Missing Link zwischen der Frankfurter Schule und den New York Intellectuals« zu sehen.¹² Es wäre jedoch verfehlt, Kracauer zu einem zwischen diesen beiden etablierten Größen vermittelnden Bindeglied zu erklären. Doch ist ihm die Zwischenposition eines »Missing Link« insofern angemessen, als auch auf ihn zutrifft, was er über Erasmus sagt, dass ihn nämlich »seine Aversion gegen Formeln und Rezepte [...] veranlasste, seine Ideen in sozusagen flüssigem Zustand zu halten« und es »undenkbar [war], daß sie sich in einem institutionalisierten Programm verfestigten«.¹³ Der rechte Ort solcher Ideen liegt in den *Lücken* zwischen den Lehrmeinungen einer Epoche, und in diesen Lücken sieht Kracauer eine wesentliche und schwer fassbare Botschaft verborgen: »Die[se] Botschaft [...] betrifft die Möglichkeit, daß keiner der widerstreitenden Standpunkte das letzte Wort sei zu den letzten Fragen, um die es geht; daß es im Gegenteil eine Weise des Denkens und Lebens gibt, die, sofern wir ihr Folge leisteten, gestattete daß wir uns erschöpfend durch die Standpunkte hindurcharbeiten, um uns ihrer zu entledigen – eine Weise, die in Ermangelung eines besseren Ausdrucks, oder eines Ausdrucks überhaupt, human zu nennen wäre«.¹⁴

Kracauer, dem im Frühjahr 1941 mit seiner Frau die Flucht aus Europa gelungen war, begann bereits sechs Monate nach seiner Ankunft in New York in englischer Sprache zu publizieren und schrieb schon nach einem Jahr nicht mehr aus der Perspektive eines europäischen Beobachters. Mit seinem 1942 erschienenen Essay *Why France Liked Our Films*¹⁵ wandte er sich als »Amerikaner« an die amerikanische Öffentlichkeit.¹⁶ Die von ihm in der Folge publizierten Studien *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film* (1947) und *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (1960)¹⁷ – zwei der wichtigsten Filmbücher der Nachkriegszeit – machten ihn in Amerika zu einem, wenn auch umstrittenen, führenden Filmtheoretiker. Dieser Ruf drang auch nach Deutschland, und als dort eine Neuauflage seiner Offenbach-Biographie vorbereitet wurde, bat Kracauer darum, ihn nicht als »Film-Mann« vorzustellen, und fügte hinzu »(Was den Film betrifft, so war er immer nur ein Hobby, ein Mittel, um gewisse soziologische und philosophische Aussagen zu machen)«.¹⁸ Wenn man das nicht einfach als Understatement abtun will, war seine jahrzehntelange intensive Beschäftigung mit dem Film die methodische Gewichtung einer Nebensache: »Er lobte die Methode, weil sie das Gewicht auf Nebensachen lege und Schleichwege benutze. Sie

1. Auflage

ISBN 978-3-03734-670-9

© diaphanes, Zürich-Berlin 2014

Alle Rechte vorbehalten

Bild- und Dokumentvorlagen DLA Marbach.

Herstellung der Bild- und Dokumentvorlagen

Chris Korner und Jens Tremmel, DLA Marbach.

Satz und Layout: 2edit, Zürich

Lithographien: Mirko Albrecht

Druck: Druckhaus Gera

www.diaphanes.net