

Siegfried Kracauer Von Caligari zu Hitler

Eine psychologische Geschichte
des deutschen Films

**suhrkamp taschenbuch
wissenschaft**

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 479

Siegfried Kracauer (1889–1966) floh Anfang 1941 vor den deutschen Truppen von Marseille nach New York. Gleich nach seiner Ankunft wurde er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der *Museum of Modern Film Library* in New York; er analysierte dort die Filmpropaganda der Nazis. Daraufhin erhielt er ein Stipendium zur Vorbereitung seiner Geschichte des deutschen Films, dessen Entwicklung er von Anfang an mit kritischer Leidenschaft verfolgte. Das Buch *From Caligari to Hitler* erschien 1947 und wurde zu einem großen internationalen Erfolg. Nur in Deutschland blieb ihm lange die rechte Wirkung versagt. Die deutsche Ausgabe – *Von Caligari bis (!) Hitler* – kam spät (1958) und verstümmelt auf den Markt. Den starken Kürzungen fielen gerade solche Partien zum Opfer, die uns heute als die interessantesten erscheinen: Analysen der Machart, der Technik, der Form. Aber auch die Inhaltsanalysen und ihre Bezüge zur Zeitgeschichte wurden durch die Übersetzung nivelliert und entschärft. Die vorliegende Taschenbuchausgabe ist identisch mit der 1979 im Rahmen der Schriften Kracauers erschienenen Ausgabe – einer sorgfältigen Neuübertragung, die erstmals den gesamten Text des Buches in deutscher Sprache brachte. Erst mit dieser Ausgabe konnte dem deutschen Leser die von Kracauer gezogene Linie »von Caligari zu Hitler« einsichtig werden.

Kracauer begreift Film als ein Medium, das Gesellschaftliches in gleicher Weise widerspiegelt wie kanalisiert, verschleiert wie entschlüsselt – in wechselnden Graden der Bewußtheit bzw. Blindheit.

Siegfried Kracauer
Von Caligari zu Hitler

Eine psychologische Geschichte
des deutschen Films
Mit 64 Abbildungen
Übersetzt von Ruth Baumgarten
und Karsten Witte

Suhrkamp

Titel der Originalausgabe
From Caligari to Hitler
A Psychological History of the German Film
© by Princeton University Press, Princeton 1947
Abbildungen mit freundlicher Genehmigung der
Éditions l'Age d'Homme, Lausanne
Diese Ausgabe ist text- und seitenidentisch mit
Siegfried Kracauer, *Schriften. Band 2*,
herausgegeben von Karsten Witte
(Aufgefallene Fehler sind korrigiert worden)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

11. Auflage 2021

Erste Auflage 1984
suhrkamp taschenbuch wissenschaft 479
© dieser Ausgabe Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1979
Suhrkamp Taschenbuch Verlag
Alle Rechte vorbehalten,
insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.
Umschlag nach Entwürfen von
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt
Druck und Bindung: C. H. Beck, Nördlingen
Printed in Germany
ISBN 978-3-518-28079-9

Inhalt

Vorwort 7

Einleitung 9

I: Die Frühzeit (1895–1918)

1. Frieden und Krieg 21
2. Vorzeichen 34
3. Entstehung der Ufa 42

II: Die Nachkriegszeit (1918–1924)

4. Der Schock der Freiheit 49
5. Caligari 67
6. Aufmarsch der Tyrannen 84
7. Schicksal 96
8. Stummes Chaos 105
9. Das entscheidende Dilemma 116
10. Von der Auflehnung zur Unterwerfung 124

III: Die Stabilisierungszeit (1924–1929)

11. Verfall 141
12. Gefrorener Boden 148
13. Die Dirne und der junge Mann 162
14. Der neue Realismus 174
15. Montage 191
16. Letzter Aufruf 201

IV: Die präfaschistische Zeit (1930–1933)

17. Lieder und Illusionen 213

18. Mörder unter uns 225

19. Kleinlaute Ketzer 234

20. Für eine bessere Welt 244

21. Nationales Epos 265

Anmerkungen 291

Anhang 1: Propaganda und der Nazikriegsfilm 321

Anhang 2: Filmkritiken 1924 bis 1939 397

Bibliographie 583

Nachtragsbibliographie des Herausgebers 594

Nachwort 605

Personenregister 619

Filmregister 627

Vorwort

Dieses Buch befaßt sich mit deutschen Filmen nicht bloß um ihrer selbst willen. Sein Ziel ist vielmehr, unsere Kenntnis über das Deutschland vor Hitler auf eine besondere Art zu vertiefen.

Ich behaupte, daß mittels einer Analyse der deutschen Filme tiefenpsychologische Dispositionen, wie sie in Deutschland von 1918 bis 1933 herrschten, aufzudecken sind: Dispositionen, die den Lauf der Ereignisse zu jener Zeit beeinflussten und mit denen in der Zeit nach Hitler zu rechnen sein wird. Ich habe Grund zur Annahme, daß der Ansatz, Filme als ein Medium der Forschung zu betrachten, mit Gewinn auf Studien zum gegenwärtigen Massenverhalten innerhalb und außerhalb der Vereinigten Staaten zu erweitern ist. Ich glaube zudem, daß Studien dieser Art zur Planung von Filmen – abgesehen von anderen Kommunikationsmitteln – beitragen, die die kulturellen Ziele der Vereinten Nationen anschaulich verwirklichen.

Am meisten Dank schulde ich Miss Iris Barry, Kuratorin der Film-Abteilung des Museum of Modern Art, New York, der mein Buch buchstäblich seine Existenz verdankt. Sie gab nicht nur die Anregung zu dieser Arbeit, sondern verhalf auch großzügig und mannigfach zu ihrer Verwirklichung. Ich möchte der Rockefeller-Foundation, die es mir ermöglichte, mein Unternehmen in Angriff zu nehmen, und Mr. John Marshall, dem Verwalter dieser Stiftung, für sein anhaltendes Interesse am Voranschreiten der Arbeit danken. Ich möchte der John Simon Guggenheim Memorial Foundation, die mir zweimal ein Stipendium zusprach, meine tiefe Dankbarkeit bekunden wie auch Mr. Henry Allan Moe, dem Generalsekretär dieser Stiftung, der meine Studien unermüdlich förderte. Stellvertretend für jene, denen ich für ständigen Rat und Hilfe bei Beschaffung des Materials und in stilistischen Fragen Dank schulde, nenne ich Miss Barbara Deming, die ehemalige Mitarbeiterin am Filmprojekt der Library of Congress, und Miss Margaret

Miller, Miss Ruth Olson und Mr. Arthur Rosenheimer jr. vom Stab des Museum of Modern Art. Aufrichtigen Dank schulde ich auch Mr. Bernard Karpel, Bibliothekar des Museum of Modern Art, sowie seinen Mitarbeitern, die mit Geduld und Erfahrung mir zur Hand gingen, wann immer es nötig war, und die dafür sorgten, daß ich mich in dieser Bibliothek und ihren unschätzbaren Möglichkeiten für Filmstudien wie zu Hause fühlte. Schließlich möchte ich meiner Frau danken, obwohl alles, was ich sagte, um ihr zu danken, unzulänglich wäre. Wie immer half sie mir bei der Vorbereitung dieses Buches, und wie immer zog ich großen Gewinn aus ihrer Gabe, das Wesentliche wahrzunehmen und seinen Kern zu erkennen.

Mai 1946
New York

Siegfried Kracauer

Einleitung

I

Als die deutschen Filme ab 1920 den von den Alliierten gegen den früheren Feind verhängten Boykott allmählich brachen, schlugen sie beim Publikum in New York, London und Paris als ebenso verblüffende wie faszinierende Leistungen ein.¹ DAS CABINETT DES DR. CALIGARI, Archetyp aller folgenden Nachkriegsfilme, entfesselte leidenschaftliche Diskussionen. Während ein Kritiker ihn »den ersten bedeutsamen Versuch eines kreativen Geistes, sich im Medium der Kinematographie auszudrücken«² nannte, behauptete ein anderer: »Er riecht nach schlechtgewordenem Essen und läßt den Geschmack von Asche im Mund zurück.«³ In ihrer Art, die deutsche Seele darzubieten, schienen die Nachkriegsfilme noch rätselhafter. Makaber, zwielichtig, morbide: dies waren die Adjektive, die man zu ihrer Beschreibung am ehesten verwandte.

Im Laufe der Zeit änderten die deutschen Filme Themen und Arten der Darstellung. Aber trotz aller Änderungen bewahrten sie bestimmte Züge, die typisch für ihren sensationellen Durchbruch waren – selbst nach 1924, einem Jahr, das man als Beginn einer langen Verfallsperiode ansieht. Bei der Einschätzung dieser Züge wurde unter amerikanischen und europäischen Beobachtern völlige Übereinstimmung erzielt. Was sie am meisten bewundern, ist das Talent, mit dem deutsche Filmregisseure, seit der Zeit des CALIGARI, den gesamten visuellen Bereich handhabten: ihr ausgesprochenes Gefühl für eindrucksvolle Bauten, ihre Virtuosität, Handlung durch angemessene Ausleuchtung zu entwickeln. Könner schätzen weiterhin an deutschen Filmen die hervorragende Rolle der Kamera, die die Deutschen als erste völlig frei beweglich machten. Zudem gibt es keinen Experten, der nicht die organisatorische Macht anerkennen würde, die in diesen Filmen herrschte – eine Kollektivdisziplin, die die Einheit der Handlung wie die vollkommene Inte-

gration von Beleuchtung, Bauten und Schauspieler bezeugt.⁴ Dank solcher einzigartigen Werte übte der deutsche Film weltweiten Einfluß aus, besonders nach der völligen Entfaltung seiner Studio- und Kamera-kunstgriffe in *DER LETZTE MANN* (1924) und *VARIÉTÉ* (1925). »Gerade die deutsche Kamera-Arbeit (im vollen Wortsinn) beeindruckte Hollywood am tiefsten.«⁵ Mit einer charakteristischen Geste des Respekts warb Hollywood alle deutschen Filmregisseure, Schauspieler und Techniker an, deren es habhaft werden konnte. Auch Frankreich erwies sich für den Filmstil empfänglich, wie er jenseits des Rheins herrschte. Und auch die klassischen sowjetischen Filme profitierten vom deutschen Beleuchtungsverfahren.⁶

Bewunderung und Nachahmung brauchen sich jedoch nicht auf eigentliches Verstehen zu gründen. Viel ist über den deutschen Film geschrieben aus dem kontinuierlichen Versuch heraus, seine ausnehmenden Qualitäten zu analysieren und, wo möglich, die beunruhigenden Probleme, die mit seiner Existenz verbunden sind, zu lösen. Aber diese im wesentlichen ästhetische Literatur behandelte Filme, als seien sie autonome Strukturen. Die Frage zum Beispiel, warum gerade in Deutschland die Kamera völlige Mobilität erreichte, ist nicht einmal erhoben worden. Noch ist die Entwicklung des deutschen Films erfaßt. Paul Rotha, der im Verein mit den Mitarbeitern der englischen Filmzeitschrift *Close Up* schon früh die künstlerischen Verdienste deutscher Filme anerkannte, begnügt sich mit einem bloß chronologischen Schema. »Bei einer Übersicht des deutschen Kinos von Kriegsende bis zum Aufkommen des amerikanischen Dialogfilms«, sagte er, »wäre die Produktion grob in drei Gruppen aufzuteilen. Erstens: den theatralischen Kostümfilm; zweitens: die große mittlere Periode der Atelier-Kunfilme, und drittens: den Verfall des deutschen Films, der auf einer Linie liegt mit der amerikanischen Produktion ›filmischen Gespürs‹.«⁷ Warum diese drei Gruppen von Filmen aufeinander folgen sollten, versucht Rotha nicht zu erklären. Solche äußerlichen Darstellungen sind die Regel. Sie führen unversehens zu gefährlichen Fehlvorstellungen. Indem sie den Verfall nach 1924 dem Exodus wichtiger deutscher Filmleute und der amerikanischen Einmischung ins deutsche Filmgeschäft zuschreiben, tun die meisten Autoren die deutschen Filme der Zeit als »amerikanisierte« oder »internationalisierte« Produkte ab usw.⁸ Es wird sich zeigen, daß diese vorgeblich »amerikanisierten« Filme tatsächlich der wahre Ausdruck des zeitgenössischen deutschen Lebens

waren. Und im allgemeinen wird sich zeigen, daß die Technik, der Gehalt der Story und die Entwicklung von Filmen einer Nation nur in Verbindung zum vorliegenden psychologischen Grundmuster dieser Nation voll verständlich werden.

2

Die Filme einer Nation reflektieren ihre Mentalität unvermittelter als andere künstlerische Medien, und das aus zwei Gründen:

Erstens sind Filme niemals das Produkt eines Individuums. Der russische Filmregisseur Pudowkin hob den Kollektivcharakter der Filmproduktion hervor, indem er sie mit industrieller Produktion gleichsetzte: »Der Aufnahmeleiter kann ohne Vorarbeiter und Hilfskräfte nichts erreichen und ihre Kollektivanstrengung wird zu keinem guten Ergebnis führen, solange jeder Mitarbeiter sich auf rein mechanische Ausführung seiner begrenzten Funktion beschränkt. Erst Teamarbeit macht jede, selbst die unbedeutendste Aufgabe zu einem Teil des lebendigen Werkes und schafft eine organische Verbindung zur allgemeinen Aufgabe.«⁹ Prominente deutsche Filmregisseure teilten diese Ansichten und handelten danach. Als ich G. W. Pabst bei Filmaufnahmen in den französischen Studios von Joinville beobachtete, fiel mir auf, daß er die Anregungen seiner Techniker zu Details der Bauten und der Ausleuchtung willig aufnahm. Pabst sagte mir, daß er Beiträge jener Art für unschätzbar hielt. Da jeder Filmproduktionsstab eine Mischung heterogener Interessen und Neigungen verkörpert, tendiert die Teamarbeit auf diesem Gebiet dazu, willkürliche Handhabung des Filmmaterials auszuschließen und individuelle Eigenheiten zugunsten jener zu unterdrücken, die vielen Leuten gemeinsam sind.¹⁰

Zweitens richten sich Filme an die anonyme Menge und sprechen sie an. Von populären Filmen – oder genauer gesagt, von populären Motiven der Leinwand – ist daher anzunehmen, daß sie herrschende Massenbedürfnisse befriedigen. Man hat gelegentlich bemerkt, daß Hollywood es schafft, Filme zu verkaufen, die den Massen nicht geben, was sie wirklich wollen. Nach dieser Meinung tragen Hollywood-Filme zur Verdummung und Irreführung eines Publikums bei, das sie sich durch seine eigene Passivität und überwältigende Reklame andrehen läßt. Der verzerrende Einfluß der Hollywood-Massenunterhaltung

sollte jedoch nicht überschätzt werden. Wer immer manipuliert, bleibt abhängig von den Eigenschaften, die seinem Material innewohnen; selbst die offiziellen Nazi-Kriegsfilme spiegelten noch als reine Propagandawerke bestimmte nationale Merkmale, die nicht erst künstlich zu erschaffen waren.¹¹ Was für sie gilt, trifft um so mehr auf Filme in einer Konkurrenzgesellschaft zu. Hollywood kann es sich nicht leisten, Spontaneität auf seiten des Publikums zu ignorieren. Allgemeine Unzufriedenheit zeigt sich in rückläufigen Kasseneinnahmen, und die Filmindustrie, für die Profitinteresse eine Existenzfrage ist, muß sich so weit wie möglich den Veränderungen des geistigen Klimas anpassen.¹² Gewiß, amerikanische Kinobesucher kriegen vorgesetzt, was Hollywood will, daß sie wollen; auf lange Sicht aber bestimmen die Bedürfnisse des Publikums die Natur der Hollywood-Filme.¹³

3

Was die Filme reflektieren, sind weniger explizite Überzeugungen als psychologische Dispositionen – jene Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewußtseinsdimension erstrecken. Natürlich geben auch populäre illustrierte Zeitschriften und Rundfunksendungen, Bestseller, Anzeigen, Sprachmoden und andere sedimentäre Produkte im kulturellen Leben eines Volkes wertvolle Information über vorherrschende Haltungen und weitverbreitete innere Tendenzen her. Das Medium des Films aber übertrifft diese Quellen an Einschließlichkeit.

Dank diverser Kamera-Tätigkeiten, des Schnitts und vieler besonderer Kunstgriffe sind Filme imstande und folglich verpflichtet, die gesamte sichtbare Welt gleich einem Elektronenstrahl abzutasten. Dies Bemühen resultiert in dem, was Erwin Panofsky in einem denkwürdigen Vortrag als die »Dynamisierung des Raumes« definierte: »Im Kino . . . hat der Zuschauer einen festen Sitzplatz, aber nur physisch . . . Ästhetisch gesehen ist er in permanenter Bewegung, so wie sein Auge sich mit den Linsen der Kamera identifiziert, die permanent in Hinsicht auf Abstand und Richtung die Stellung ändert. Und der dem Zuschauer präsentierte Raum ist so beweglich wie der Zuschauer selbst. Nicht nur bewegen feste Körper sich im Raum, sondern der Raum selbst bewegt, ändert, dreht, löst und rekristallisiert sich . . .«¹⁴

Im Verlauf ihrer räumlichen Eroberung erfassen Spielfilme wie Tatsachenfilme gleichermaßen unzählige Bestandteile der Welt, die sie spiegeln: riesige Massenaufzüge, zufällige Konfigurationen menschlicher Körper und unbelebter Objekte und eine endlose Folge unaufdringlicher Phänomene. Tatsächlich zeigt sich die Leinwand besonders mit dem befaßt, was unaufdringlich ist und normalerweise vernachlässigt wird. Allen anderen filmischen Kunstgriffen voraus erschienen die Nah-Aufnahmen schon zu Beginn der Filmgeschichte und konnten sich fortan behaupten. »Wenn ich eine Filmregie zu übernehmen habe«, erzählte Erich von Stroheim einem Interviewer, »arbeite ich Tag und Nacht, ohne zu essen, ohne manchmal zu schlafen, um jedes Detail vollkommen zu schaffen, ja, um im Drehbuch zu vermerken, wie Gesichtsausdrücke sich verändern müssen.«¹⁵ Im Aufspüren von Einzelheiten scheinen Filme eine ihnen eigene Mission zu erfüllen.

Das innere Leben manifestiert sich in verschiedenen Elementen und Konglomeraten des äußeren Lebens, besonders in jenen kaum wahrnehmbaren Oberflächenerscheinungen, die eine wesentliche Rolle bei filmgerechter Behandlung spielen. Mittels Aufnahme der sichtbaren Welt – ob nun die gängige Realität oder ein imaginäres Universum – liefern Filme daher Schlüssel zu verborgenen geistigen Prozessen. Horace M. Kallen weist auf die entlarvende Funktion von Nah-Aufnahmen: »Beiläufige Handlungen wie das zufällige Spiel der Finger, das Öffnen oder Schließen einer Hand, das Fallenlassen eines Taschentuches, Suchen und Nichtfinden und ähnliches wurden zu sichtbaren Hieroglyphen bislang nicht wahrgenommener Dynamik menschlicher Beziehungen . . .«¹⁶ Filme sind besonders einschließend, da ihre »sichtbaren Hieroglyphen« das Zeugnis ihrer eigentlichen Stories ergänzen. Und da die »bislang nicht wahrgenommene Dynamik menschlicher Beziehungen« sowohl die Stories wie ihre Umsetzung in Bilder durchdringt, sind sie mehr oder weniger charakteristisch für das innere Leben einer Nation, aus dem die Filme ans Licht treten.

Daß Filme, die für Massenbedürfnisse besonders suggestiv wirken, zu außerordentlichen Kassenschlagern werden, schiene nur natürlich. Ein Erfolg aber könnte nur eines vieler herrschender Bedürfnisse und nicht einmal ein ganz besonderes decken. In ihrem Referat zu den Auswahlmethoden von Filmen, die von der Library of Congress aufbewahrt werden sollen, geht Barbara Deming auf diese Frage ein: »Selbst wenn auszumachen wäre . . ., welche die populärsten Filme waren, könnte es

sich ergeben, daß man mit den Spitzenfilmen den gleichen Traum immer und immer wieder aufbewahrt . . . und andere Träume sich entgehen läßt, die zufällig in den populärsten Einzelfilmen nicht erschienen, die aber immer wieder in großer Anzahl von Filmen auftauchten, die billiger und weniger populär waren.«¹⁷ Was zählt, ist weniger die statistisch erfaßbare Popularität von Filmen, als die Popularität ihrer bildlichen und erzählerischen Motive. Beharrliche Vorherrschaft dieser Motive kennzeichnet sie als äußere Projektionen innerer Bedürfnisse. Und sie haben offensichtlich am meisten symptomatisches Gewicht, wenn sie in sowohl populären wie unpopulären Filmen, in als zweitrangig eingestuften Filmen wie Superproduktionen auftauchen. Diese Geschichte des deutschen Films ist eine Geschichte von Motiven, die Filme jeglichen Niveaus durchdringen.

4

Von der eigentümlichen Mentalität einer Nation zu sprechen, impliziert keineswegs den Begriff eines feststehenden Nationalcharakters. Das Interesse hier gilt ausschließlich solchen Kollektivdispositionen oder Tendenzen, die sich innerhalb einer Nation in einem gewissen Stadium ihrer Entwicklung durchsetzen. Welche Ängste und Hoffnungen trafen Deutschland unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg? Fragen dieser Art sind wegen ihrer begrenzten Reichweite legitim; im übrigen sind sie die einzigen, die mittels angemessener Analyse der Filme jener Zeit zu beantworten sind. 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. An Studien zur politischen, sozialen, ökonomischen und kulturellen Geschichte großer Nationen herrscht kein Mangel. Mir geht es darum, diesen wohlbekannten Typen den Typus einer psychologischen Geschichte hinzuzufügen.

Es ist immer denkbar, daß bestimmte Motive auf der Leinwand nur für einen Teil der Nation relevant sind, aber Vorsicht in dieser Hinsicht sollte uns nicht gegen das Vorhandensein von Tendenzen einnehmen, die die Nation als ganze betreffen. Sie sind um so weniger fraglich, als gemeinsame Traditionen und permanente Beziehung der

verschiedenen Schichten der Bevölkerung untereinander gemeinsamen Einfluß auf die Tiefen des Kollektivlebens ausüben. Im Deutschland vor der Machtergreifung durchdrangen die Neigungen der Mittelklasse alle Schichten; sie konkurrierten mit den politischen Bestrebungen der Linken und füllten auch die Leere in den Köpfen der Oberklasse. Dies bezeugt die Wertschätzung des deutschen Films im ganzen Reich – eines Films, der fest in der Mittelschicht-Mentalität verankert war. Von 1930 bis 1933 spielte der Schauspieler Hans Albers die Helden der Filme, in denen typisch bürgerliche Tagträume unverzüglich Erfüllung fanden; seine Heldentaten erfreuten die Herzen des Arbeiterpublikums, und in *MÄDCHEN IN UNIFORM* sehen wir, wie seine Fotografie von den Töchtern aristokratischer Familien verehrt wird.

Wissenschaftliche Konvention will es, daß in der Motivationskette nationale Merkmale eher Wirkungen als Ursachen sind – Wirkungen natürlicher Umwelt, historischer Erfahrungen, ökonomischer und sozialer Bedingungen. Und da wir alle menschlich sind, steht von ähnlichen äußeren Faktoren zu erwarten, daß sie analoge psychologische Reaktionen allerorten hervorrufen. Die geistige Lähmung, die sich in Deutschland zwischen 1924 und 1929 ausbreitete, war keineswegs etwas wesentlich Deutsches. Es wäre ein Leichtes zu zeigen, daß unter dem Einfluß analoger Umstände eine ähnliche Kollektivlähmung ebensogut in anderen Ländern einsetzt – und eingesetzt hat.¹⁸ Die Abhängigkeit geistiger Haltungen eines Volkes von äußeren Faktoren rechtfertigt jedoch nicht, diese Haltungen so oft unberücksichtigt zu lassen. Wirkungen könnten jederzeit zu spontanen Ursachen werden. Unbeschadet ihres abgeleiteten Charakters behaupten psychologische Tendenzen oft ein unabhängiges Leben und werden, statt sich automatisch den stets wechselnden Umständen anzupassen, selbst zu wesentlichen Ursprüngen historischer Entwicklung. Im Verlauf ihrer Geschichte entwickelt jede Nation Dispositionen, die ihre anfänglichen Ursachen überleben und eine ihnen eigene Metamorphose durchmachen. Sie sind nicht einfach von herrschenden äußeren Faktoren abzuleiten, sondern dienen im Gegenteil dazu, Reaktionen auf solche Faktoren zu determinieren. Wir sind alle menschlich, wenn auch oft auf unterschiedliche Arten. Diese Kollektivdispositionen gewinnen in Fällen extremer politischer Veränderung an Bedeutung. Die Auflösung politischer Systeme schlägt sich im Verfall psychologischer Systeme nieder und in der Entfesselung traditioneller innerer Haltungen, die, einmal freigesetzt, nun zu Tage

treten müssen, gleich, ob sie herausgefordert oder gutgeheißen wurden.

5

Daß die meisten Historiker den psychologischen Faktor außer acht lassen, beweisen die nicht zu übersehenden Lücken in unserer Kenntnis deutscher Geschichte vom Ersten Weltkrieg bis zu Hitlers schließlichem Triumph – des Zeitraums, der in diesem Buch erfaßt ist. Und dennoch sind die Dimensionen von Ereignis, Milieu und Ideologie gründlich erforscht worden. Es ist wohl bekannt, daß es der deutschen »Revolution« vom November 1918 mißlang, Deutschland zu revolutionieren; daß die damals allmächtige Sozialdemokratische Partei nur darin sich allmächtig erwies, daß sie das Rückgrat der revolutionären Kräfte brach, aber unfähig war, die Armee, die Bürokratie, die Großgrundbesitzer und die besitzenden Klassen zu liquidieren; daß diese traditionellen Mächte im Grunde auch die Führung der Weimarer Republik übernahmen, die nach 1919 ihre zweifelhafte Existenzform fand. Ebenso ist bekannt, wie stark die junge Republik von den politischen Konsequenzen des verlorenen Krieges und den Machenschaften führender deutscher Industrieller und Bankiers belastet war, die rücksichtslos die Inflation anheizten und derart die alten Mittelschichten verarmen ließen. Schließlich weiß man, daß nach den fünf Jahren des Dawes-Plans – jener segensreichen Ära ausländischer Anleihen, die dem Großkapital so zugute kamen – die Weltwirtschaftskrise das Trugbild der Stabilisierung in nichts auflöste und das, was die Mittelschicht noch zusammenhielt und an Demokratie noch übrig blieb, zerstörte und die allgemeine Verzweiflung durch Massenarbeitslosigkeit noch höher trieb. In den Ruinen dieses »Systems«, das sich nie auf wahre Struktur stützen können, kam die Denkungsart der Nazis hoch.¹⁹

Aber diese ökonomischen, sozialen und politischen Faktoren reichen nicht hin, die gewaltige Durchschlagskraft der Hitlerei und die chronische Trägheit im gegnerischen Lager zu erklären. Bezeichnenderweise lehnten es viele deutsche Beobachter bis zum letzten Augenblick ab, Hitler ernst zu nehmen, und hielten selbst nach seiner Machtergreifung das neue Regime für ein Übergangsabenteuer. Solche Meinungen veruraten zumindest, daß etwas Unfaßbares in der Innenpolitik vorging,

etwas, das nicht aus den Umständen innerhalb des gewöhnlichen Gesichtskreises abzuleiten war.

Nur wenige Analysen der Weimarer Republik verweisen auf die psychologischen Mechanismen hinter der den Sozialdemokraten eigenen Schwäche, dem inadäquaten Verhalten der Kommunisten und den merkwürdigen Reaktionen der deutschen Massen.²⁰ Franz Neumann muß das Versagen der Kommunisten zum Teil aus »ihrem Unvermögen« erklären, »die unter den deutschen Arbeitern wirkenden psychologischen Faktoren und soziologischen Trends richtig einzuschätzen...«. Dann schließt er einer Erklärung zur begrenzten politischen Macht des Reichstags die entlarvende Bemerkung an: »Dennoch hätte die Demokratie wohl überleben können – aber nur, wenn das demokratische Wertesystem fest in der Gesellschaft verankert gewesen ... wäre ...«²¹ Erich Fromm führt dies durch die Behauptung weiter, daß die psychologischen Tendenzen der deutschen Arbeiter ihre politischen Tendenzen neutralisierten und so den Zusammenbruch der sozialistischen Parteien und der Gewerkschaften beschleunigten.²²

Das Verhalten breiter Teile der Mittelschicht schien ebenfalls von überwältigenden Zwängen determiniert. In einer 1930 veröffentlichten Studie wies ich auf das eindeutig aufstiegs- und prestigeorientierte Denken der Mehrzahl der deutschen Angestellten, deren ökonomischer und sozialer Status in Wirklichkeit an den der Arbeiter angrenzte oder ihm noch unterlegen war.²³ Obwohl diese Leute der unteren Mittelschicht nicht länger bürgerliche Sicherheit erhoffen konnten, wiesen sie, mehr aus Harmonie mit ihrem Pflichtgefühl, alle Doktrinen und Ideale von sich und hielten statt dessen sich an Haltungen, die längst jeglicher Basis in der Wirklichkeit ermangelten. Die Konsequenz war geistige Verlorenheit: sie behaupteten sich in einer Art Vakuum, was ihre psychologische Verstocktheit nur vergrößerte. Das Verhalten der Kleinbourgeoisie war ganz besonders augenfällig. Kleine Ladenbesitzer, Kaufleute und Handwerker waren so ressentimentgeladen, daß sie davor zurückschreckten, sich der Lage anzupassen. Statt sich bewußt zu machen, daß es in ihrem eigenen praktischen Interesse läge, sich für die Demokratie zu schlagen, hatten sie wie die Angestellten eher ein offenes Ohr für die Versprechungen der Nazis. Ihre Kapitulation vor den Nazis beruhte mehr auf emotionalen Fixierungen als auf Einschätzung der wirklichen Lage.

So spielt sich hinter der offen darliegenden Geschichte der ökonomischen

Schwankungen, sozialen Erfordernisse und politischen Machenschaften eine geheime Geschichte ab, die die inneren Dispositionen des deutschen Volkes ins Spiel bringt. Die Aufdeckung dieser Dispositionen im Medium des deutschen Films könnte dazu beitragen, Hitlers Aufstieg und Machtergreifung zu verstehen.

I: Die Frühzeit (1895–1918)