

Siegfried  
Kracauer  
Werke  
Von Caligari  
zu Hitler  
Band  
2.1  
Suhrkamp

Siegfried  
Kracauer  
Werke  
Von Caligari  
zu Hitler  
Band  
2.1  
Suhrkamp

SV

Siegfried Kracauer  
Werke

Herausgegeben von Inka Mülder-Bach  
und Ingrid Belke

Band 2.1

Von Caligari zu Hitler

Siegfried Kracauer  
Von Caligari zu Hitler

Eine psychologische Geschichte  
des deutschen Films

Herausgegeben von  
Sabine Biebl

Unter Mitarbeit von  
Gerhard Hommer

Suhrkamp

Herausgegeben mit freundlicher Unterstützung  
der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Titel der Originalausgabe:  
*From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*  
erstmalig erschienen 1947 bei Princeton University Press  
© Princeton University Press  
Abbildungen mit freundlicher Genehmigung  
der Éditions l'Age d'Homme, Lausanne

Die deutsche Erstausgabe in der  
Übersetzung von Ruth Baumgarten und Karsten Witte  
erschien 1979 im Suhrkamp Verlag.  
Die Übersetzung wurde für diese Neuausgabe bearbeitet  
von Sabine Biebl.

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.

© Suhrkamp Verlag Berlin 2012  
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.  
Satz und Druck: Memminger MedienCentrum AG

Erste Auflage 2012  
ISBN 978-3-518-58332-6 (Ln.)  
ISBN 978-3-518-58342-5 (Kt.)

# Inhaltsverzeichnis

## VON CALIGARI ZU HITLER

Vorwort .....	9
Einleitung .....	11
I. Die Frühzeit (1895-1918)	
1. Frieden und Krieg .....	25
2. Vorzeichen .....	40
3. Entstehung der Ufa .....	48
II. Die Nachkriegszeit (1918-1924)	
4. Der Schock der Freiheit .....	55
5. Caligari .....	76
6. Aufmarsch der Tyrannen .....	96
7. Schicksal .....	109
8. Stummes Chaos .....	119
9. Das entscheidende Dilemma .....	132
10. Von der Auflehnung zur Unterwerfung .....	141
III. Die Stabilisierungszeit (1924-1929)	
11. Verfall .....	161
12. Gefrorener Boden .....	169
13. Die Dirne und der junge Mann .....	186
14. Der neue Realismus .....	201
15. Montage .....	219
16. Kurzer Weckruf .....	230
IV. Die Vorhitlerzeit (1930-1933)	
17. Lieder und Illusionen .....	245
18. Mörder unter uns .....	259
19. Schüchterne Ketzereien .....	268
20. Für eine bessere Welt .....	279
21. Nationales Epos .....	301

Anhang: Propaganda und der Nazikriegsfilm	
1. Nazianschauungen und Maßnahmen	331
2. Filmische Mittel	335
3. Die Welt des Hakenkreuzes	340
4. Filmdramaturgie	351
5. Konflikt mit der Realität	363
Strukturanalyse	379
Bibliographie	409
Anmerkungen der Herausgeberin	428
Bildteil	nach Seite 484

## ANHANG

Faksimiles	
Bemerkungen zu der geplanten Geschichte des deutschen Films	491
Nachbemerkung und editorische Notiz	499
Abbildungsverzeichnis und Bildnachweise	533
Verzeichnis der Siglen und Kurztitel	539
Register	
Sachregister zu <i>Von Caligari zu Hitler</i>	543
Namenregister	549
Filmregister	558

# VON CALIGARI ZU HITLER





## Vorwort

Dieses Buch befaßt sich mit deutschen Filmen nicht bloß um ihrer selbst willen; sein Ziel ist vielmehr, unsere Kenntnis über Deutschland vor Hitler in bestimmter Weise zu erweitern.

Ich behaupte, daß mittels einer Analyse der deutschen Filme tiefe psychologische Dispositionen freigelegt werden können, wie sie in Deutschland von 1918 bis 1933 vorherrschten – Dispositionen, die den Lauf der Ereignisse zu jener Zeit beeinflussten und mit denen in der Ära nach Hitler zu rechnen sein wird.

Ich habe Grund zur Annahme, daß die hier gemachte Verwendung von Filmen als Forschungsmedium mit Gewinn auf Studien zum gegenwärtigen Massenverhalten in den Vereinigten Staaten und andernorts ausgeweitet werden kann. Zudem glaube ich, daß Studien dieser Art einen Beitrag leisten dürften zur Planung von Filmen – von anderen Kommunikationsmedien ganz zu schweigen –, die die kulturellen Ziele der Vereinten Nationen wirksam umsetzen können.

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 Studie, sondern unterstützte auch großzügig und in vielfältiger Hinsicht ihre Verwirklichung. Ich möchte der Rockefeller-Foundation danken, die es mir ermöglichte, mein Unternehmen in Angriff zu nehmen, und Mr. John Marshall von dieser Stiftung für sein anhaltendes Interesse an dessen Fortschritt. Ich möchte der John Simon Guggenheim Memorial Foundation, die mir zweimal ein Stipendium zusprach, meine tiefe Dankbarkeit ausdrücken 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 der Beschaffung des Materials und in stilistischen Fragen Dank schulde, nenne ich Miss Barbara Deming, die ehemalige Gutachterin des Filmprojekts der Library of Congress, und Miss Margaret Miller, Miss Ruth Olson und Mr. Arthur Rosenheimer jr., Mitarbeiter des Museum of

Modern Art. Aufrichtigen Dank schulde ich auch Mr. Bernard Karpel, Bibliothekar des Museum of Modern Art, sowie den Bibliotheksmitarbeitern; sie gingen mir mit Geduld und Erfahrung zur Hand, wann immer es nötig war, und sorgten dafür, daß ich mich in dieser Bibliothek mit ihren für Filmstudien unschätzbaren Möglichkeiten wie zu Hause fühlte. Schließlich möchte ich meiner Frau danken, obwohl alles, was ich auch immer sagen könnte, 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 zu seinem Kern durchzudringen.

Mai 1946  
New York City

*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.<sup>1</sup> DAS CABINET 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«,<sup>2</sup> nannte, behauptete ein anderer: »Er riecht nach schlechtgewordenem Essen und läßt den Geschmack von Asche im Mund zurück.«<sup>3</sup> Indem sie die deutsche Seele ausstellten, schienen die Nachkriegsfilme sie nur umso mehr zu verrätseln. Makaber, zwielichtig, morbide: Dies waren die bevorzugten Adjektive zu ihrer Beschreibung.

Im Laufe der Zeit änderten die deutschen Filme Themen und Darstellungsformen. Aber trotz aller Änderungen bewahrten sie bestimmte Züge, die typisch für ihren sensationellen Durchbruch waren – selbst nach 1924, einem Jahr, das als Beginn einer langen Verfallsperiode angesehen wird. 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 CALIGARIS, den gesamten visuellen Bereich handhabten: ihr ausgesprochenes Gefühl für eindrucksvolle Schauplätze, ihre Virtuosität, Handlung durch entsprechende Lichtführung zu entwickeln. Des weiteren schätzen Könner an deutschen Filmen die hervorragende Rolle der Kamera, die die Deutschen als erste völlig frei beweglich

1 Lubitschs historischer Kostümfilm MADAME DUBARRY – der als erste deutsche Produktion in dieses Land gelangte – wurde Ende 1920 in New York gezeigt. Im April 1921 folgte die New Yorker Erstaufführung von DAS CABINET DES DR. CALIGARI.

2 Rotha, *Film Till Now*, S. 178.

3 Amiguet, *Cinéma! Cinéma!*, S. 37.

machten. Zudem gibt es keinen Experten, der nicht die organisatorische Macht anerkennen würde, die in diesen Filmen herrschte – eine Kollektivdisziplin, die für die Einheit der Handlung wie für die perfekte Integration von Beleuchtung, Schauplätzen und Schauspielern verantwortlich ist.<sup>4</sup> Dank solcher einzigartigen Werte übte der deutsche Film weltweiten Einfluß aus, besonders nach der völligen Entfaltung seiner Studio- und Kameratechnik in *DER LETZTE MANN* (1924) und *VARIÉTÉ* (1925). »Gerade die deutsche Kamera-Arbeit (im vollen Wortsinn) beeindruckte Hollywood am tiefsten.«<sup>5</sup> Mit einer charakteristischen Geste des Respekts warb Hollywood alle deutschen Filmregisseure, Schauspieler und Techniker an, deren es habhaft werden konnte. Auch Frankreich erwies sich als für den Filmstil empfänglich, wie er jenseits des Rheins vorherrschte. Und auch die klassischen sowjetischen Filme profitierten vom deutschen Wissen über Lichtführung.<sup>6</sup>

Bewunderung und Nachahmung brauchen sich jedoch nicht auf eigentliches Verstehen zu gründen. Viel ist über den deutschen Film aus dem kontinuierlichen Versuch heraus geschrieben worden, seine außergewöhnlichen 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 erstmals völlige Mobilität erreichte, ist nicht einmal erhoben worden, noch hat man 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, beschränkt sich auf ein bloß chronologisches Schema. »Bei einer Übersicht des deutschen Kinos vom Kriegsende bis zum Aufkommen des amerikanischen Dialogfilms«, sagt er, »wäre die Produktion grob in drei Gruppen aufzuteilen. Erstens: der theatrale Kostümfilm; zweitens: die große mittlere Periode der Atelier-Kunstfilme, und drittens: der Verfall des deutschen Films, um auf die Li-

4 Siehe Rotha, *Film Till Now*, S. 177 f.; Barry, *Program Notes*, Series 1, Program 4, und Series 3, Program 2; Potamkin, »Kino and Lichtspiel«, S. 388; Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, S. 139 f.

5 Barry, *Program Notes*, Series I, Program 4.

6 Siehe Jahier, »42 Ans de Cinéma«, S. 86.

nie der amerikanischen Produktion ›bildlichen Gespürs‹ [picture sense] einzuschwenken.«<sup>7</sup> Warum diese drei Filmgruppen 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 Einflußnahme auf das deutsche Filmgeschäft zuschreiben, tun die meisten Autoren die deutschen Filme der Zeit als »amerikanisierte« oder »internationalisierte« Produkte ab.<sup>8</sup> Es wird sich zeigen, daß diese angeblich »amerikanisierten« Filme tatsächlich der wahre Ausdruck des zeitgenössischen deutschen Lebens waren. Und, generell, wird sich zeigen, daß die Technik, der Inhalt der Geschichte und die Entwicklung der Filme einer Nation nur in Verbindung mit dem vorliegenden psychologischen Grundmuster dieser Nation voll verständlich werden.

## II

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

Erstens sind Filme niemals das Werk eines Einzelnen. Der russische Filmregisseur Pudovkin hob den Kollektivcharakter der Filmproduktion hervor, indem er sie mit industrieller Produktion gleichsetzte: »Der Leiter kann ohne Werkmeister und Arbeiter nichts ausrichten, und ihre gemeinsamen Anstrengungen würden andererseits zu keinem rechten Resultat führen, wenn jeder Mitarbeiter sich nur auf die mechanische Durchführung seiner eng umgrenzten Funktion beschränkte. Die Zusammenarbeit ist es, die jede noch so geringfügige Aufgabe zu einem Teil

<sup>7</sup> Rotha, *Film Till Now*, S. 177. – Es sei jedoch angemerkt, daß Rotha die Ansichten zum Ausdruck bringt, die damals von französischen und englischen Filmästheten über den deutschen Film vertreten wurden, obwohl sein Buch tiefer dringt und schärfer sieht als seine Vorgänger.

<sup>8</sup> Siehe Bardèche und Brasillach, *The History of Motion Pictures*, S. 258 ff.; Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, S. 161 f.; Rotha, *Film Till Now*, S. 176 f.; Jeanne, »Le cinéma allemand«, S. 42 ff; etc.

lebendigen Schaffens macht und sie mit der gemeinsamen Aufgabe aller verbindet.«<sup>9</sup> 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 den Vorschlägen seiner Techniker bezüglich Details der Schauplätze und der Ausleuchtung bereitwillig folgte. Pabst sagte mir, daß er derartige Beiträge für außerordentlich wertvoll hielt. Da jeder Filmproduktionsstab eine Mischung heterogener Interessen und Neigungen verkörpert, tendiert die Teamarbeit auf diesem Gebiet dazu, willkürliche Handhabung des Filmmaterials auszuschließen, indem sie individuelle Eigenheiten zugunsten jener unterdrückt, die vielen Leuten gemeinsam sind.<sup>10</sup> 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. Von den Hollywood-Filmen wird demnach überwiegend ein Publikum zum Narren gehalten und fehlgeleitet, das sie sich durch seine eigene Passivität und durch überwältigende Reklame andrehen läßt. Der verzerrende Einfluß der Hollywood-Massenunterhaltung sollte jedoch nicht überschätzt werden. Derjenige, der manipuliert, bleibt abhängig von den Eigenschaften, die seinem Material innewohnen; selbst die offiziellen Nazi-Kriegsfilme, reine Propagandawerke, die sie waren, spiegelten noch bestimmte nationale Merkmale, die nicht künstlich erzeugt werden konnten.<sup>11</sup> Was für sie gilt, trifft um so mehr auf Filme in einer Wettbewerbsgesellschaft zu. Hollywood kann es sich nicht leisten, Spontaneität aufseiten 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.<sup>12</sup> Gewiß, amerikanische Kinobesucher kriegen vorgesetzt, was Hollywood

<sup>9</sup> Pudovkin, *Film Technique*, S. 136.

<sup>10</sup> Siehe Balázs, *Der Geist des Films*, S. 187 f.

<sup>11</sup> Siehe die Analysen dieser Filme im Anhang.

<sup>12</sup> Vgl. Farrell, »Will the Commercialization of Publishing Destroy Good Writing?«, S. 26.

will, daß sie wollen; auf lange Sicht aber bestimmen die Bedürfnisse des Publikums die Natur der Hollywood-Filme.<sup>13</sup>

### III

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

Dank diverser Kameraaktionen, dem Schnitt und vieler spezieller Hilfsmittel sind Filme imstande und folglich verpflichtet, die gesamte sichtbare Welt 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 (...)«<sup>14</sup>

Im Verlauf ihrer räumlichen Eroberungszüge erfassen Spielfilme wie Tatsachenfilme gleichermaßen unzählige Bestandteile der Welt, die sie

<sup>13</sup> Im vorhitlerschen Deutschland war die Filmindustrie weniger konzentriert als in diesem Land. Die Ufa war vorherrschend, ohne allmächtig zu sein, und kleinere Gesellschaften hielten sich neben den größeren. Dies führte zu einer Vielfältigkeit des Produktionsangebots, die die Spiegelfunktion des deutschen Films verstärkte.

<sup>14</sup> Panofsky, »Style and Medium in the Moving Pictures«, S. 124 f.



spiegeln: riesige Massenaufzüge, zufällige Konfigurationen menschlicher Körper und unbelebter Objekte und eine endlose Folge unauffälliger Phänomene. Tatsächlich zeigt sich die Leinwand besonders mit dem befaßt, was unauffällig ist und normalerweise vernachlässigt wird. Allen anderen Filmtechniken vorausgehend erschienen Nahaufnahmen 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, manchmal ohne zu schlafen, um jedes Detail vollkommen zu schaffen, bis hin zu Angaben, wie Gesichtsausdrücke sich verändern sollen.«<sup>15</sup> Im Aufspüren kleinster Details 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 der filmischen Bearbeitung spielen. Mittels Aufnahme der sichtbaren Welt – ob nun der gängigen Realität oder eines imaginären Universums – liefern Filme daher Schlüssel zu verborgenen geistigen Prozessen. Horace M.[eyer] Kallen hebt die enthüllende Funktion von Nahaufnahmen hervor: »Beiläufige Handlungen wie das zufällige Spiel der Finger, das Öffnen oder Schließen einer Hand, das Fallenlassen eines Taschentuchs, Spielen mit einem offensichtlich belanglosen Gegenstand, Stolpern, Fallen, Suchen und Nichtfinden und ähnliches wurden zu sichtbaren Hieroglyphen der nicht wahrgenommenen Dynamiken menschlicher Beziehungen (...)«<sup>16</sup> Filme sind besonders einschließend [inclusive], da ihre »sichtbaren Hieroglyphen« das Zeugnis ihrer eigentlichen Geschichten ergänzen. Und da die »nicht wahrgenommenen Dynamiken menschlicher Beziehungen« sowohl die Geschichten wie die Bilder durchdringen, sind sie mehr oder weniger charakteristisch für das innere Leben einer Nation, aus dem die Filme hervorgehen.

Daß Filme, die auf Sehnsüchte der Masse deuten, zu außerordentlichen Kassenschlagern werden, schiene nur natürlich. Ein Erfolg aber könnte nur eines von vielen herrschenden Verlangen und nicht einmal ein ganz besonderes bedienen. In ihrem Referat zu den Auswahlmethoden für

15 Lewis, »Erich von Stroheim ...«.

16 Kallen, *Art and Freedom*, Bd. II, S. 809.

Filme, 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 herausstellen, daß man mit den Spitzenfilmen den gleichen Traum immer und immer wieder aufbewahrt (...) und andere Träume verliert, die zufällig in den populärsten Einzelwerken nicht erschienen, die aber immer wieder in einer beträchtlichen Anzahl von Filmen auftauchen, die billiger und weniger populär waren.«<sup>17</sup> Was zählt, ist weniger die statistisch erfaßbare Popularität von Filmen als die Popularität ihrer bildlichen und erzählerischen Motive. Die beharrliche Vorherrschaft dieser Motive kennzeichnet sie als äußere Projektionen innerer Antriebe. Und sie haben offensichtlich am meisten symptomatisches Gewicht, wenn sie in sowohl populären wie unpopulären Filmen, in als zweitrangig eingestuftten Filmen wie Spitzenproduktionen auftauchen. Diese Geschichte des deutschen Films ist eine Geschichte von Motiven, die Filme jeglichen Niveaus durchdringen.

#### IV

Von der eigentümlichen Mentalität einer Nation zu sprechen, impliziert keineswegs den Begriff eines feststehenden Nationalcharakters. Das Interesse hier gilt ausschließlich solchen kollektiven Dispositionen oder Tendenzen, die sich innerhalb einer Nation in einem gewissen Stadium ihrer Entwicklung durchsetzen. Welche Ängste und Hoffnungen bewegten Deutschland unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg? Fragen dieser Art sind wegen ihrer begrenzten Reichweite legitim; im übrigen sind sie die einzigen, die mittels einer entsprechenden 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 angeblich über die Geschichte erhebt, sondern es befaßt sich mit dem psychologischen Grundmuster eines Volkes zu

17 Deming, »The Library of Congress Project: Exposition of a Method«, S. 20.

einer bestimmten Zeit. An Studien zur politischen, sozialen, ökonomischen und kulturellen Geschichte der großen Nationen herrscht kein Mangel. Mir geht es darum, diesen wohlbekannten Typen den Typus einer psychologischen Geschichte hinzuzufügen.

Es ist immer möglich, daß bestimmte Motive auf der Leinwand nur für einen Teil der Nation relevant sind, aber Skepsis diesbezüglich sollte nicht gegen das Vorhandensein von Tendenzen einnehmen, die die Nation als ganze betreffen. Sie sind umso weniger fraglich, als gemeinsame Traditionen und permanente Beziehung der verschiedenen Schichten der Bevölkerung untereinander einigenden Einfluß auf die Tiefen des kollektiven Lebens ausüben. Im Deutschland vor der nationalsozialistischen Machtergreifung durchdrangen mittelständische Neigungen alle Schichten; sie konkurrierten mit den politischen Bestrebungen der Linken und füllten auch die Leere in den Köpfen der Oberklasse. Dies bezeugt der Anklang, den der deutsche Film im ganzen Reich fand – ein Film, der fest in der Mittelstandsmentalität verankert war. Von 1930 bis 1933 spielte der Schauspieler Hans Albers die Helden der Filme, in denen typisch bürgerliche Tagträume gänzliche 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 Umgebungen, historischer Erfahrungen, ökonomischer und sozialer Bedingungen. Und da wir alle Menschen sind, steht von ähnlichen äußeren Faktoren zu erwarten, daß sie allerorten analoge psychologische Reaktionen 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 kollektive Lähmung ebenso gut in anderen Ländern einsetzt – und eingesetzt hat.<sup>18</sup> Die Abhängigkeit mentaler Haltungen eines Volkes von äußeren Faktoren rechtfertigt

<sup>18</sup> Natürlich ergeben solche Gleichartigkeiten niemals mehr als Oberflächenähnlichkeiten. Äußere Umstände sind nirgends streng identisch, und welche psychologische Tendenz auch immer sie zur Folge haben, bewahrheitet sich in einer Textur anderer Tendenzen, die ihre Bedeutung färben.

es 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 durchleben. Sie sind nicht einfach von herrschenden äußeren Faktoren abzuleiten, sondern dienen im Gegenteil dazu, Reaktionen auf solche Faktoren zu determinieren. Wir sind alle Menschen, wenn auch bisweilen auf verschiedene Weise. Diese kollektiven Dispositionen gewinnen in Fällen extremer politischer Veränderung an Bedeutung. Die Auflösung politischer Systeme führt zur Zersetzung psychologischer Systeme, und in dem darauf folgenden Tumult werden überkommene innere Haltungen, nunmehr freigesetzt, zwangsläufig auffällig, gleich, ob sie angefochten oder gutgeheißen wurden.

## V

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 gut bekannt, daß es der deutschen »Revolution« vom November 1918 mißlang, Deutschland zu revolutionieren; daß die damals allmächtige Sozialdemokratische Partei sich nur darin 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 Kräfte im Grunde auch fortfuhren, die Weimarer Republik zu lenken, die nach 1919 in ihr undurchsichtiges Dasein trat. Ebenso ist bekannt, wie stark