

Jürgen Keiper
Sozialgeschichte mit dem Auge der Kamera
Zum Verhältnis von Sozialgeschichte und Filmtheorie



Es gibt seit längerem eine Praxis, Film als sozialgeschichtliches Dokument zu begreifen. Zumindest für den Bereich der Filmtheorie. Die bekanntesten Exponenten sind zweifelsohne Siegfried Kracauer, Sergei Eisenstein und Theodor W. Adorno, welche mit diesem Anspruch auch ihre Filmtheorie konstituierten. Allerdings wäre es vermessen, hierin die Begründung für sozialgeschichtliche Lesarten zu entdecken. Die grundlegenden Diskussionen entspringen der Literaturwissenschaft und ihren Debatten, die sich insbesondere an George Lukács entzündeten. Dessen Insistieren auf der Form ("Das wirklich Soziale in der Literatur ist: die Form") beschreibt zugleich anschaulich die Grundkonstellation (1) von allen sozialgeschichtlichen Ansätzen als auch die Problematik (2) derselben.

- Die Grundkonstellation von Sozialgeschichte besteht in der Beschreibung des Verhältnisses von Gesellschaft(sgeschichte) und ihren Kulturprodukten, sei es nun die Literatur, der Film oder die Sprache.(1)
- Die Problematik dieses Verhältnisses besteht insbesondere darin, dessen genauen Ort in den Kulturprodukten zu bestimmen. Hierbei kristallisieren sich zwei grundlegende Ansätze (und später Strömungen) heraus. Solche die stärker auf den Inhalten insistieren (etwa Alphonse Silberman, Hans Norbert Fügens), und solche, die stärker die ästhetische Form ins Zentrum stellen

(etwa T.W. Adorno). (2)

Daß Gesellschaft und Kultur zusammenhängen steht außer Zweifel, der Streit entzündet sich freilich sehr schnell an der Frage nach dem WIE. Hier wurden verschiedene Modelle präsentiert, die von kausalen Ursache-Wirkung-Ketten über ausdifferenzierte Basis-Überbau-Modelle bis hin zu komplexen, dialektischen Analysen gehen. Auch wenn diese Modelle für viele Bereiche Gültigkeit besitzen, so bleibt doch die Frage offen, ob sie NOTWENDIG alle Bereiche der Kulturproduktion erfassen können.

Der zweite große Komplex an Fragen kreist um die Frage nach der Vermittlung. Wo finden sich die Sedimente des gesellschaftlichen Ganzen? In der Form, wie es noch der junge Lukács postulierte, oder in dem Inhalt, der Essenz der Werke. Auch wenn kein Theoretiker mit gutem Namen sich jeweils zu einer dieser Optionen eindeutig bekannt hat, so stellen diese Oppositionen doch ihrerseits das Sediment für zahlreiche Diskurse der Literaturtheorie bis heute dar.

In der (deutschen) Filmtheorie ist alles etwas undurchsichtiger. Auch wenn die Grundkonstellation hier ebenso gültig ist, fühlt man doch allseits die Tendenz zu Personalisierung, zur Akademisierung und Marginalisierung. Trotzdem lassen sich auch hier, zumindest grob, einige historische Einschnitte skizzieren.

- der erste große Versuch, Sozialgeschichte aus Filmen zu destillieren ist mit dem Namen Kracauer verbunden. Auch wenn Kracauer immer wieder vorgehalten wird, er betrachte Film als Spiegel der Gesellschaft, eine Äußerung die er selbst 1927 noch vertreten hatte, so sind seine späteren Schriften und Kritiken weitaus stärker mit der Ästhetik der Filme verwoben, als seine

Kritiker ihm zubilligen. Kracauers sozialgeschichtliches Interesse gilt der Analyse von psychischen Dispositionen als Schnittstellen zwischen Film und Gesellschaft. Darüber hinaus beäugte er zwar auch misstrauisch die realgeschichtliche Verklärung im Film, etwa anhand der Fridericus-Filme, aber letztendlich doch unter dem Fokus der damit verbundenen psychischen (Dis-) Positionierung.

Das Verhältnis der Theoretiker Kracauer und Adorno darf als gespannt beschrieben werden und es überrascht daher zunächst, daß die Zeitschrift Filmkritik ihr erstes Heft mit einem Auszug aus dem Kulturindustriekapitel der "Dialektik der Aufklärung" beginnt. Doch die deutsche Caligari-Ausgabe erscheint erst ein Jahr später, nämlich 1958. Enno Patalas weist dezidiert auf die enorme Bedeutung dieses Buches [1] für die Zeitschrift hin:

"Kein anderes Buch hat uns alle in ihren Anfängen derart beeinflußt, ihm verdanken wir die Aufmerksamkeit für den 'latenten Gehalt' der Filme, den Verdacht der Ideologie." [2]

Zu beachten ist allerdings, daß die deutsche Übersetzung von Kracauers Buch in einer verstümmelten Form erfolgte und, schlimmer noch, damit die Dichotomie von Inhaltsanalyse und Ästhetik zementierte.

Diese Dichotomie setzte sich (stark personalisiert) unter dem Label Politische Linke versus Ästhetische Linke schon nach wenigen Jahren innerhalb der Filmkritik fort und besiegelte die Spaltung und letztendlich auch die zunehmende Bedeutungslosigkeit der Filmkritik. Mit der Verfertigung von Inhaltsanalysen und dem Abklopfen von ideologischen Implikationen war also

für sozialgeschichtliche Fragestellungen nichts mehr zu gewinnen. Der Fokus sozialgeschichtlicher Fragestellungen wandte sich nun anderen Gegenständen zu. Enno Patalas schrieb 1963 seine Sozialgeschichte der Stars [3]. Wie auch später bei Karsten Witte, Adolf Heinzlmeier und Bernd Schulz in ihrer Reihe "Die Unsterblichen des Kinos" [4] standen plötzlich nicht mehr die dargestellten und ausgesprochenen Inhalte im Vordergrund, sondern die Faszinationen und Reflexionen der Autoren über ihre Stars. Damit sind 2 Wechsel markiert. Der Star und seine Bindung zum Zuschauer gerät ins Blickfeld und der zuweilen selbstgerechte, meist aber sich objektiv gerierende Blick des Autors verschwand zugunsten einer reflektierten Subjektivität.

Eine dritte Phase eröffnete, zumindest aber einen dritten Ansatz beschritt die (strukturalistisch motivierte) Genrekritik, die seit Mitte der 60er Jahre die wissenschaftliche Diskussion inspirierte. Obwohl fast untrennbar einer Identifizierung der "politique des auteurs" verpflichtet, fragte die in den angelsächsischen Ländern entstandene Diskussion erstmals nach den gemeinsamen Mustern und Strukturen von Filmproduktionen und nahm diese kondensierten Bilder dann zum Ausgangspunkt sozialgeschichtlicher Fragestellungen. Dieser Ansatz bot den unschätzbaren Vorteil, daß nicht ein einzelner Film für das Ganze stehen und damit notwendig alle Kausalitäten abdecken mußte. Für die Bundesrepublik übernahm insbesondere Georg Seeßlen in den 70er und 80er Jahren dieses Konzept für die Rowohlt-Reihe "Grundlagen des populären Films" (gemeinsam mit Bernhard Roloff).

Doch die eigentliche sozialgeschichtliche Auseinandersetzung mit dem Medium Film verlegte sich in der Bundesrepublik auf andere Schauplätze. Zu nennen wären hier die sozialen Bewegungen,

insbesondere die Frauenbewegung, für die Filme immer schon eingebunden waren in die jeweiligen gesellschaftlichen Zusammenhänge. Doch während die entstehende feministische Filmforschung relativ kritisch mit den eigenen Wissenschaftstraditionen umging, eskalierte der Streit in einem anderen Bereich.

Der Dokumentarfilm geriet Mitte der 60er Jahre plötzlich zu einem Objekt der politischen Begierde. Losgelöst von der Praxis zahlreicher Dokumentarfilmer und einer reflektierten Dokumentarfilmtheorie zum Trotz wurde plötzlich wieder auf dem Abbildcharakter des Films, insbesondere des Dokumentarfilms insistiert. Sowohl die Sozialen Bewegungen als auch zahlreiche Dokumentarfilmer trieben eine (notwendige) Politisierung des sozialgeschichtlichen Ansatzes voran, so daß dessen Entwertung nur eine Frage der Zeit respektive eines politischen Klimawechsels sein mußte. Die Diskussion fand ihren zweifelhaften Höhepunkt in der sogenannten Kreimeier – Wildenhahn-Kontroverse im Jahr 1980 [5]. Was zunächst als inhaltliche Frage nach konkurrierenden Dokumentarfilmpraxen gemeint war, als Diskussion um die oben skizzierten Grundkonstellationen, entpuppte sich schnell als theoretische Reflexion auf eine sich verändernde Praxis.

"Analog der Inflation des Alltagsbegriffs auch in den Sozialwissenschaften wandte sich das dokumentarische Interesse zunehmend von der Gesellschaftsanalyse ab und der unmittelbaren Anschaulichkeit zu." [6]

Der politische Klimawechsel war unübersehbar und disqualifizierte sozialgeschichtliche Analysen von Filmen als Modephänomene. Auch hier gilt, daß dieser filmwissenschaftliche Ansatz nicht alleine für seine Entwertung verantwortlich war. Die Exzesse in den

Sozialwissenschaften und der Literaturwissenschaft, also die Dogmatisierung und Universalisierung dieses Ansatzes, die Instrumentalisierung zur Durchsetzung von politischen Interessen sind ebenso Totengräber gewesen wie eine Stimmung "im Lande", die den 68er Diskurs und dessen Praxis als machtorientiert und hegemonial wahrnahm.

In den 90er Jahren gab es zaghafte Versuche, sich vorsichtig wieder diesen Traditionen anzunähern, ohne "verdächtig" zu werden. Insbesondere Rainer Rother [7] brachte den Spielfilm als zeitgeschichtliches Dokument wieder ins Spiel, aber auch die Ansätze von Marc Ferro [8] wurden wieder etwas breiter rezipiert. Zwar haben sie nicht die "Krise der Kritik" überwunden aber auch nicht die Antiquiertheit des Ansatzes aufgegeben.

[Download](#)

[1] Auch für film 56, den Vorläufer der Filmkritik, läßt sich ähnliches konstatieren. ▲

[2] Zitiert nach Witte, in: Kracauer, 1984. S. 609. ▲

[3] Patalas, 1963. ▲

[4] Beginnend mit: Heinzlmeier / Schultz / Witte, Die Unsterblichen des Kinos, 1982. ▲

[5] Vgl. hierzu Hohenberger, 1992. ▲

[6] Hohenberger, 1992. S. 84. ▲

[7] Rother, 1991 und Rother, in: Bock / Jacobsen 1997. ▲

[8] Ferro, 1977. ▲