

Konzept & Kritik

SABINE BIEBL

Arbeit an der Biographie

Siegfried Kracauers historisches Rohmaterial

Die Gattung der Biographie misst dem dargestellten Leben unweigerlich Bedeutung zu: Nicht nur hält sie es in der einen oder anderen Hinsicht für exemplarisch, sie betrachtet das Leben auch als Einheit, als wie fragil sich diese auch erweisen mag. Der Gegenstand der Biographie jedenfalls scheint äußerlich definiert durch die Zeitspanne zwischen Geburt und Tod, aufgespannt zwischen zwei Daten, deren regelmäßige Wiederkehr in runder Zahl im Gedenkkalender nicht selten den Schreibanlass für Biographien geben. So ist es auch dem Kulturtheoretiker, Filmhistoriker, Soziologen und Journalisten Siegfried Kracauer ergangen, dessen längst überfällige ausführliche Biographie anlässlich seines 50. Todestags erschienen ist. Jörg Später hat dieses Unterfangen auf sich genommen – ein Glücksfall. Kracauer allerdings war kein Freund von Lebensdaten und in der Folge auch kein Freund «konventioneller» Biographien.¹

Wenn es ums Leben ging, bevorzugte er andere Formen der Darstellung. Nirgendwo hat er das mit solcher Dringlichkeit formuliert wie in seinem oft zitierten Brief an Theodor W. Adorno aus Anlass seines 75. Geburtstags und in einer Radiosendung,

die der Jugendfreund ihm zu Ehren plante. Kracauer zeigt sich erfreut und geschmeichelt, bittet Adorno aber inständig, auf die Nennung seines Alters zu verzichten: «Je aelter ich werde, um so mehr sträubt sich alles in mir gegen die Exhibition meines chronologischen Alters. [...] Zum Glueck kann ich die chronologische Fatalitaet noch ignorieren, und das ist unendlich wichtig fuer den Fortgang meiner Arbeit, meine ganze innere Oekonomie. Meine Art der Existenz wuerde buchstaeblich aufs Spiel gesetzt, wenn die Daten aufgeschreckt wuerden und mich von aussen her ueberfielen» (25. Oktober 1963). Eine «Idiosynkrasie» nennt Kracauer selbst diese abergläubisch, kindisch anmutende Angst vor der an sich doch bedeutungslosen Zahl, ohne damit aber seiner Bitte etwas von ihrer Brisanz zu nehmen.

Der Brief entstammt dem Arbeitszusammenhang von Kracauers letztem, unvollendet gebliebenem Buch *History – The Last Things Before the Last* (1969). Dieser Versuch einer Theorie über die Beschaffenheit des «geschichtlichen Universums»² und die Möglichkeiten historischer Darstellung geriet Kracauer, wie Olivier Agard treffend formulier-

te, zu einer «intellektuellen Autobiographie», zur Repräsentation seines Lebens, indem er jene «Kontinuität» seines Denkens aufwies, von der er im Brief an Adorno sprach. Denn im Zuge seiner Beschäftigung mit der Geschichte habe er, so Kracauer in der Einleitung zu *History*, mit einem Male begriffen, dass während all der Jahre sein ganzes Streben und Interesse immer schon darauf gerichtet war, «die Bedeutung von Bereichen herauszuschälen, deren Anspruch, um ihrer selbst willen anerkannt zu werden, noch nicht Genüge geschah» (W4, S. 12). Film und Geschichte nämlich hätten es beide mit einem Gegenstand zu tun, der, in permanenter Veränderung begriffen, nur flüchtig Gestalt und Struktur gewinnt und sich seiner begrifflichen Arretierung und theoretischen Systematisierung entzieht.

«Lebenswelt» (ebd., S. 55) nennt Kracauer in Anlehnung an Husserl dieses «Rohmaterial»³ physisch-sozialer Wirklichkeit. Um dessen Anerkennung als Untersuchungsgegenstand eigener Dignität ist es ihm zu tun, gerade weil seine Beschreibung und Analyse sich immer im Vorläufigen bewegen werden, ohne letztgültige Wahrheiten im Sinne naturwissenschaftlicher Gesetzmäßigkeit, sozialwissenschaftlicher Kausalitäten oder philosophischer Erkenntnis hervorzubringen. Im Gegensatz zu diesen letzten Dingen ist das Nachdenken über die Lebenswelt so wie diese selbst in den von den Theoretikern so oft missachteten «Vorraum» (W4, S. 209 ff.) verwiesen. Diese Vorläufigkeit aber – des Denkens und seines Gegenstandes – bedarf eines behutsamen Umgangs, will man sie erfassen und noch in ihrer Darstellung bewahren. Der Historiker muss sich ihr mit einer gleichsam interesselosen Aufmerksamkeit zuwenden, die seine Wahrnehmung nicht durch Vorannahmen und Erwartungen verzerrt; es gilt für ihn zugleich Distanz zu wahren und Nähe zu suchen, zugleich Detail und Umriss darzustellen, zugleich Getrenntes und Kontingentes unverbunden zu lassen sowie Zusammenhänge nicht zu durchbrechen. Die

Chronologie im Sinne eines linearen, kontinuierlichen Zeitflusses erweist sich da als denkbar ungeeignetes Mittel historischer Darstellung. Nur scheinbar neutral unterwirft sie die nach Maßgabe ihrer Ordnung gereihten Objekte weitreichenden Implikationen: Was zeitlich benachbart ist, muss auch semantisch eine Einheit bilden, was dagegen durch zeitliche Distanzen getrennt ist, kann unmöglich in einem inhaltlichen Zusammenhang stehen; wo die Zeit sich als Linie darstellt, da hat man es mit einem Verlauf zu tun, sei er gedacht als Entwicklung, Fortschritt oder Niedergang. Als Segment dieses Verlaufs ist unter einem Zeitraum entsprechend ein homogenes Ganzes aufeinander beziehbarer Elemente zu verstehen.

Demgemäß ließe sich ein Leben also als ein solcher Zeitraum beschreiben, dessen Verlauf durch Geburt und Tod definiert wäre und innerhalb dessen jede Position – Jubiläen mithin – eine bestimmte Etappe markierte. Leere Zeit und teleologisch determinierte Zeit fallen in diesem von der Chronologie angezeigten Verlauf ineinander – eben darin liegt seine «Fatalität». Kracauer setzt diesem Verständnis historischer Zeit als linear verlaufender Ereignisfluss in *History* die Antinomie «unversöhnlicher Zeitvorstellungen» (ebd., S. 171) entgegen: Ein Zeitraum ist für ihn nur denkbar, wenn dort zufällige, separierte Ereignisse neben solchen stehen, die thematisch miteinander korrespondieren und einem Zeitabschnitt seine spezifische Prägung verleihen. Anstelle einer «sinnerfüllten raumzeitlichen Einheit» gleicht der Zeitraum für Kracauer einer «Art Treffpunkt für Zufallsbegegnungen – wie etwa der Wartesaal eines Bahnhofs» (ebd., S. 166).

Kracauers tiefe Abneigung gegen die Repräsentation eines Menschenlebens durch die leere Lebenszeit, wie er sie in seinem Brief an Adorno äußerte, gewann mit der Arbeit an *History* theoretische Kontur. Sie stellt aber auch einen zentralen Aspekt jener «Kontinuität» seines Denkens dar, auf die er die öffentliche Aufmerksamkeit gerichtet sehen wollte.

Dieses Denken lässt sich im weitesten Sinne des Wortes als Arbeit an der «Biographie» verstehen, wenn man «Leben-Schreiben» als den Versuch fasst, das Menschliche, das Humane unter der *condition moderne* in seiner unendlich vielfältigen Wirklichkeit zu erkennen und sichtbar zu machen.

Bereits in seinem programmatischen Essay *Die Photographie* von 1927 formuliert Kracauer seine Kritik am Versagen der Chronologie angesichts des gelebten Lebens, indem er eine Analogie zwischen der Chronologie als Darstellungsform des Historismus – also einer Darstellungsform, die Chronologie nicht als «Treffpunkt für Zufallsbegegnungen», sondern als Entwicklung mit Telos und eigener Logik erscheinen lässt – und dem etwa zeitgleich entstandenen Medium der Photographie entwirft. Zum Prüfstein wird eine alte Photographie der Großmutter, die diese angeblich als junges Mädchen zeigt. Die Abbildung jedoch enthält keinerlei Information, die es dem Betrachter, dem ein Abgleich mit der Erinnerung nicht zur Verfügung steht, ermöglichte, in ihr den bekannten Menschen zu erkennen. Photographie und Historismus, so folgert Kracauer, erfassen «das Gegebene als ein räumliches (oder zeitliches) Kontinuum». Dem gegenüber «bewahre» die Erinnerung und deren «Gedächtnisbilder» das Gegebene, «insofern es etwas meint». ⁴ Hier zählt nicht die Vollständigkeit der erinnerten Information, nicht ihre Abfolge, nicht die Position der einzelnen Begebenheit in der chronologischen Ordnung. «Das Gedächtnis achtet der Daten nicht, es überspringt die Jahre oder dehnt den zeitlichen Abstand». Von «Verdrängung» und «Verfälschung» (W5, S. 685) gar ist die Rede. Und doch erscheint die Erinnerung als die einzig adäquate und verlässliche Form, ein Menschenleben darzustellen, denn in ihr ist jede Information, jede Aussage transparent gegen ihren Gegenstand und steht im Dienste seiner Wahrheit: «Das letzte Bild eines Menschen» – gleichsam die Essenz aller Gedächtnisbilder von ihm – «ist seine eigentliche *«Geschichte»*» (ebd., S. 686). Kracauer überlässt es aber

nicht der Verantwortung eines Individuums, die in der Erinnerung aufgehobene Wahrheit eines Menschenlebens zu fassen und zu bewahren. Vielmehr scheint er diese der Obhut eines utopischen und zugleich uralten kulturellen Wissens zu überantworten, wenn er die Erinnerung des «letzten Bildes» dem aus aller Naturbefangenheit «freigesetzten Bewußtsein» (ebd., S. 685) zuschreibt und dessen Weisheit mit der des Märchens vergleicht. Modellgebend aber ist für diese Vorstellung doch die zwischenmenschliche Beziehung und das der Erinnerung mächtige Subjekt.

Drei Jahre später ist von dieser medialen Melancholie nur noch der negative Affekt geblieben, der Kracauer antreibt, wenn er nun mit der Modegattung Biographie hart ins Gericht geht. Die Geschichte und die Wissenschaften hätten das Individuum längst überholt: Der Einzelne habe keine historische Handlungsmacht mehr und aus der Perspektive des Individuums sei die Welt nicht mehr zu begreifen, so liest man in seinem Aufsatz über die *Biographie als neubürgerliche Kunstform* von 1930 (W5, S. 264–269). Der marxistisch geschulte Gesellschaftskritiker Kracauer versteht die biographische Manie seiner Zeit als Aufbegehren der bürgerlichen Klasse gegen ihre eigene Geschichtlichkeit, und das meint: ihre Vergänglichkeit. Das Bürgertum schaffte sich gleichsam ein biographisches Herbarium, in dem das alte Ideal der Persönlichkeit und der Glauben an deren geschichtliche Wirkmächtigkeit überdauern sollen. Als ästhetische Form nämlich scheint die Biographie noch zu ermöglichen, was der in die Krise geratene Roman nicht mehr zu leisten im Stande ist: die Totalität der Welt in der Geschlossenheit des ästhetisch gestalteten individuellen Daseins zu spiegeln. Anstelle aber das historische Individuum als gewissermaßen dokumentarisch gesicherten Standpunkt für den Blick auf die Welt zu wählen, sollte die Biographie darstellen, wie Welt und Geschichte es durchdringen, anstelle «seine Wirklichkeit zu behaupten», sollte sie es transparent werden lassen

gegen die «Wirklichkeit» und ihre «aktuellen Notwendigkeiten» und es in dieser Hinsicht als exemplarisches Leben vorführen. Will sie auf Augenhöhe mit der Wirklichkeit sein, muss die Biographie also in der Darstellung des Lebens das Individuum zum Verschwinden bringen, um die Geschichte und die Kräfte, die in ihr wirksam sind, sichtbar zu machen.

Mit den Romanen *Ginster* (1928) – dessen Fortsetzung, *Georg*, zu Lebzeiten unveröffentlicht blieb (abgeschlossen 1934; Erstausgabe 1973) – und *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (1937) macht Kracauer zwei Vorschläge, wie das Verhältnis zwischen Individuum und Geschichte adäquat darstellbar wäre. In Form des autobiographischen Romans und der «Gesellschaftsbiographie» führt er das Exemplarische des gelebten Lebens für eine je spezifische Zeitsituation vor, indem er dieses Leben im ästhetischen Zugriff zum Medium historischen Verstehens macht. Dabei stellt sich die Lage für das Individuum durchaus nicht so düster dar, wie Kracauers Theorie der Biographie erwarten ließe, präsentiert Kracauer doch Figuren, die gerade aus ihrer Exzentrik Stärke beziehen. Insbesondere *Ginster*, sein autobiographisches Alter Ego, hat kraft der Erzählerstimme über weite Teile des Romans die Deutungsmacht über das Geschehen. *Ginster* übt diese Macht aber nicht bewusst aus, er maßt sie sich nicht an, sondern die Erkenntnis der Welt unterläuft und widerfährt ihm, so wie ihm die Welt, die Geschichte, der Krieg widerfahren – oder vielmehr: an ihm vorüberziehen. Ob *Ginster* oder der Tramp aus Chaplins Filmen: Kracauers moderne Subjekte gehören zwar nicht zu den sozial und physisch Mächtigen in der Welt, aber sie haben die poetische Gerechtigkeit, und das heißt: den Zufall und das Glück, auf ihrer Seite, weil sie nichts wollen und nichts behaupten – in Ansätzen gilt dies auch für Kracauers Darstellung Jacques Offenbachs. Diesem «Menschen», wie Kracauer schon 1926 mit Blick auf Chaplin in *The Gold Rush* formuliert, fehlt der «Selbsterhaltungstrieb», das «Ichbe-

wußtsein»,⁵ ihm fehlt der Drang, etwas zu gelten oder darzustellen – und sicherlich fehlen ihm die «festen Ansichten», die *Ginster* neben «einem Beruf» als zentralen Bestandteil des männlich-bürgerlichen Inventars ausmacht.⁶ Chaplins «Mensch» misst sich in diesem allgemeinen Sinne keine Bedeutung zu, er gibt sich keine semantische Bestimmung, mit der er sich von der Umwelt abgrenzte und sich ihr entgegenstellte: «Ein Mensch ohne Oberfläche, ohne eine Möglichkeit der Berührung mit der Welt. [...] Ein Loch. Aber aus dem Loch strahlt das reine Menschliche unverbunden heraus – stets ist es unverbunden, in Bruchstücken nur, in den Organismus eingesprengt –, das Menschliche, das unter der Oberfläche sonst erstickt, das durch die Schalen des Ichbewußtseins nicht hindurchschimmern kann.» (W6, S. 269 f.) Paradoxerweise erhält das Exemplarische der Figur gerade in dieser Metaphorik des Lochs, die einen existentiellen Mangel ins Bild setzt, eine positive Bestimmung: Anstatt das Obsolet-Werden des Individuums als historischer Größe vorzuführen, steht die Figur gerade in ihrer Inhaltslosigkeit exemplarisch für das Humane – eine Denkfigur, die variiert in *History* wieder begegnen wird. Und noch in anderer Hinsicht weisen diese Subjekte auf das Geschichtsbuch voraus, ähneln sie doch in ihrer Haltung zur Welt auffällig dem Historiker, den Kracauer dort entwerfen wird: Wo sich dieser in der «Exterritorialität» (W4, S. 95) aufhält, stehen jene exzentrisch im Abseits und können die Welt nicht berühren, wo dieser sein Selbst auslöscht, da fehlt jenen jede Anlage zum selbstbehauptenden Ich.

Die semantische Entleerung oder Entlastung, die den Subjekten in Kracauers Texten zunehmend widerfährt, findet ihre Entsprechung in seinem veränderten Blick auf die Welt. Während Kracauer sich gedanklich mehr und mehr aus der Gesellschaft, die ihn vertreibt, zurückzieht, und das heißt in letzter Konsequenz: Gesellschaft als Möglichkeit verabschiedet, beginnt er sich mit der «physischen Wirklichkeit» eben jenem spezifischen «Bereich»

zuzuwenden, der von Zufall und Bewegung, Gestaltlosigkeit und Veränderung bestimmt ist und das «Rohmaterial» sowohl der Geschichte als auch des Films bildet. Jenes «Leben in seiner vergänglichsten Form» (W3, S. 18), das der Film in den Blick nimmt, aber sieht ab von den menschlichen Subjekten, die Kamera registriert sie als «Objekt unter Objekten» (ebd., S. 167), Persönlichkeiten und Ideologien fallen aus der Kadrierung.

Es scheint nur folgerichtig, dass sich mit der Perspektive auf das gelebte Leben auch die Anforderungen an dessen Darstellung verändern: Das subjektive Gedächtnis, das eine Interpretation seines Gegenstandes, semantische Zuschreibungen speichert, kann «einem Objekt unter Objekten» nicht gerecht werden. Der Blick des Historikers, der in *History* an dessen Stelle tritt, ist deshalb durch die Schule filmischer Wahrnehmung gegangen. Will der historische Blick einen Menschen erfassen, so muss er wie der Film dessen «persönliche Geschichte» in eine Vielzahl von «Möglichkeiten und nahezu unbegreifbaren Bedeutungen» (W3, 131) auflösen.

Aufschlussreich für diesen Medienwechsel ist die Passage in *History*, in der Kracauer die seinem jeweiligen Gegenstand angemessene Haltung des Historikers erläutert. Er bedient sich dazu der Referenz auf jene bekannte Szene aus Prousts *Recherche*, in der Marcel nach längerer Abwesenheit zum ersten Mal wieder seine Großmutter erblickt. Für einen Moment befindet er sich ihr gegenüber in der Position des Fremden und ist dadurch in der Lage, sie tatsächlich zu sehen: Mit unempathischem, nüchtern registrierendem Blick erkennt er die Großmutter als die alte Frau, die sie ist, bevor das innere Bild der liebevollen Erinnerung wieder «sein Blickfeld einengte» (W4, S. 95). Die Referenz auf den Photographie-Essay ist offensichtlich. Mit geradezu brutaler Deutlichkeit aber zeigt sich der radikale Positionswechsel, den Kracauer zwischen beiden Texten vollzogen hat: Der historische Blick auf das Leben selbst scheint gewaltsam, denn Ge-

walt muss sich der Historiker antun, dem Teil in ihm, der empathisch zu wissen meint und Position bezieht. Gewalt tut er aber auch dem Leben an, das er sehen will, weil er ihm verwehrt, subjektiv etwas zu bedeuten. Zugleich liegt in dieser Gewalt-samkeit das tiefe Ethos begründet, von dem dieser Blick getragen ist. Denn nach wie vor ist es die Wahrheit des Objekts, der er verpflichtet ist: «Nur in diesem Zustand der Selbstausslöschung oder Heimatlosigkeit», schreibt Kracauer, «kann der Historiker mit dem Material, das ihm am Herzen liegt, vertraulich verkehren» (ebd., S. 96).

Im Unterschied zum «Rohmaterial des Films», das in erster Linie ein «materielles Kontinuum» (W3, S. 130) darstellt, meint die historische «Lebenswelt» die soziale Welt der «menschlichen Verhältnisse» (W4, S. 38) und begreift deshalb auch ihre «intellektuellen Gehalte» mit ein. Aus seiner historischen Perspektive gewinnt Kracauer nun aber die Möglichkeit, den Geltungsanspruch der Ideen zu relativieren und dem Problem der Ideologien und ihrer verheerenden Wirkungsmacht beizukommen. Denn die Geschichte weist auf jene Anfänge zurück, wo konkurrierende Positionen oder alternative Verläufe erkennbar werden. Der Geschichte wohnt das Versprechen inne, dass immer wieder ein Anfang, dass eine andere Gegenwart möglich ist: «Die Faszination, die jene Zeiten des Beginns auf mich ausüben», heißt es in der Einleitung zu *History*, «muß mit meiner Vermutung zusammenhängen, daß sie eine Botschaft bringen [...] Die Botschaft, die ich meine, spricht von der Möglichkeit, daß [...] es [...] eine Weise des Denkens und Lebens gibt, die, sofern wir ihr Folge leisteten, uns 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.» (Ebd., S. 16)

Von diesem Verständnis her gewinnt *History* letztendlich den Status einer «intellektuellen Auto-

biographie». Denn nicht nur bezieht Kracauer aus dieser ideengeschichtlichen Anfangskonstellation die Legitimation für die Haltung des Historikers, die er in *History* theoretisch zu konturieren versucht. Diese Haltung gewinnt ihrerseits exemplarische Geltung in einem maximal gespannten Bezugsrahmen: Sie erscheint als exemplarisch für die genuin humane Haltung zur Welt, für die Kracauers Leben – mit Blick auf die sich zuletzt erschließende Kontinuität seines Denkens – nun seinerseits exemplarisch erscheint. Zu Recht nennt Jörg Später Kracauers Geschichtsbuch «ein Vermächtnis für die Nachwelt» (Später, S. 602) und versteht es als «retrospektive Legitimation seines Lebenswegs» (ebd., S. 600).

Jörg Späters Biographie zeichnet ein gelungenes Zusammenspiel von Sachkunde und subtiler Eleganz der Vermittlung aus. Sie schöpft nicht allein aus einem breiten Wissen um die politik-, sozial- und kulturgeschichtlichen Zusammenhänge und ideengeschichtlichen Konstellationen, mit denen sie Kracauers Leben und Denken aufschlussreich in Beziehung setzt. Die Darstellung ist auch getragen von seinem Verständnis der Texte und einem feinsinnigen Gespür für den Eigensinn ihres Autors. Dabei tritt Später weder als Kracauers höriger Nachlassverwalter auf, noch maßt er sich die autoritäre Deutungsmacht über sein Leben und Denken an. Seine Interpretationen legen ihre Voraussetzungen und Implikationen offen. Hier besteht Übereinstimmung zwischen Biograph und Gegenstand: Für Siegfried Kracauer wurde die Frage nach dem guten (vgl. ebd., S. 604) im Sinne des genuin humanen Lebens und nach dessen angemessener Darstellung zum Kristallisationspunkt des Denkens. Unweigerlich muss diese Dringlichkeit auch im Schreiben dieses Lebens Resonanz finden. Später ist sich ihrer bewusst und «verkehrt» reflektiert «vertraulich» mit

«seinem Material»; ganz im Sinne jenes beständig auszutarierenden Gleichgewichts zwischen Distanz und Nähe, linearem Verlauf und fragmentarischer Episode, das zu finden Kracauer dem Historiker abverlangte. Die politischen Verhältnisse geben in Kracauers Biographie die Entfernung zum Objekt genauso vor wie die psychische Befindlichkeit, die die frühen Tagebücher dokumentieren – der psychophysische Apparat ist Teil des portraitierten Menschen. Wo die Korrespondenz als wichtige biographische Quelle ausfällt, springt auch einmal die literarische Autobiographie ein, ohne dass Ginster als fiktionale Figur sich diesmal hinter ihrem Autor versteckte. Kracauer wird sichtbar im Kontext sozial-, kultur- und mediengeschichtlicher Entwicklungen ebenso wie als Teil einer intellektuellen Peer Group, in der er einmal im Zentrum steht, dann nur als Nebenfigur erscheint. Und immer wieder werden hinter den intellektuellen Debatten die Freundschaftsbeziehungen sichtbar mit ihren Spannungen und Verwerfungen – sowohl in Fragen von Sache und Überzeugung als auch von Gefühl und Empfindlichkeit.

Später fungiert als Mittler zwischen den Hin-sichten und Ansichten, er sorgt dafür, dass sie ihren Gegenstand ins rechte Licht rücken, das heißt ihn ausleuchten. Dabei nimmt er sich selbst zurück, gerade dadurch, dass er seine Präsenz nicht leugnet. Wie vertraut Kracauers Biograph mit seinem Material verkehrt, wird dort besonders deutlich, wo aus seinem Text Kracauers lakonische Ironie spricht, in der sich tiefe Empathie und unerbittliche Analytik begegnen, ohne je aufeinander zuzugehen: «Er plante noch ein letztes Kapitel zu schreiben: ›Epilogue: History Today.‹ Dann bekam Kracauer eine Lungenentzündung, die sich nicht um seine Geschichtsphilosophie scherte.» (Ebd., S. 593)

- 1 Jörg Später: Siegfried Kracauer. Eine Biographie, Berlin 2016, S. 16.
- 2 Siegfried Kracauer: Geschichte. Vor den letzten Dingen, in: Werke, Bd. 4 (W4), hg. von Ingrid Belke unter Mitarbeit von Sabine Biebl, übers. von Karsten Witte, bearb. von Jürgen Schröder, Frankfurt/M. 2009, S. 56.
- 3 Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, in: Werke, Bd. 3 (W3), hg. von Inka Mülder-Bach unter Mitarbeit von Sabine Biebl, Frankfurt/M. 2005, S. 19.
- 4 Kracauer: «Die Photographie», in: Werke, Bd. 5 (W5), hg. von Inka Mülder-Bach unter Mitarbeit von Sabine Biebl, Andrea Erwig, Vera Bachmann und Stephanie Manske, Frankfurt/M. 2011, S. 682-698, hier S. 685.
- 5 Kracauer: «Chaplin», in: Werke, Bd. 6 (W6), hg. von Inka Mülder-Bach unter Mitarbeit von Mirjam Wenzel und Sabine Biebl, Frankfurt/M. 2004, S. 269 f.
- 6 Kracauer: Ginster, in: Werke, Bd. 7 (W7), hg. von Inka Mülder-Bach unter Mitarbeit von Sabine Biebl, Frankfurt/M. 2004, S. 9-256, hier S. 139.