
Das Kino aus soziologischer Sicht*

Edgar Morin

Die soziologischen Arbeiten über das Kino sind selbst soziologische Phänomene. Am Anfang der großen Schlüssel-Studien in den Vereinigten Staaten und in England, von den *Payne Fund Studies* (1928–33) bis zum *Report of the Departmental Committee on Children and the Cinema* (1950), steht eine Beunruhigung, die bei Eltern und Erziehern dieser puritanischen Nationen durch das massive und unablässige Strömen der jungen Generationen in die dunklen Kinosäle ausgelöst wurde.

Andererseits markiert das Jahr 1931 das Ende des Wachstums des Kinopublikums in den Vereinigten Staaten. Im Gefolge der Besucherkrise und einer dauerhaften Marktkontraktion richtet Hollywood seine Projektoren auf sein eigenes Publikum: Hollywood «looks at its audience» (Handel 1949), schaut sich sein Publikum an, und wendet sich zu diesem Zweck an die *social scientists*. Die Bedürfnisse der Anpassung des Angebots an die Nachfrage bilden also den Ursprung einer Forschung, die, so sehr sie an diese Bedürfnisse gebunden bleibt, den Rahmen der Filmproduktion bald sprengt und unter der Federführung der Universität durchgeführt wird, namentlich des *Motion Picture Research Bureau* der Columbia University.

Parallel dazu entspringen dem «progressiven» Geist des *New Deal* hellsichtige und tiefeschürfende Studien sowohl über die Kartellbildungen in der Filmindustrie wie auch über eine Mythologie Hollywoods, die der Verdummung ein neues Reich beschert (vgl. Thorp 1951). Ebenfalls dem progressiven Geist verdanken wir Studien über die Wirkung anti-rassistischer Filme aus den Jahren unmittelbar nach

* Dieser Text erschien 1953 unter dem Titel «Le cinéma sous l'angle sociologique» in *L'Éventail de l'histoire vivante. Hommage à Lucien Febvre*. Paris: A. Colin, S. 391–399. Wir danken dem Autor herzlich für die Genehmigung zur Übersetzung.

dem Zweiten Weltkrieg (vgl. Wiese/Gole 1946; Rosen 1948). Der Krieg selbst hatte der Soziologie einen Platz im Truppentransporter verschafft, unter anderem, um die Wirkung von Propagandafilmen zu untersuchen.

Ebenfalls parallel dazu tritt der Film ins Feld der Erforschung der sogenannten *mass-media* ein. Neue wissenschaftliche Disziplinen absolvieren ihren Probegalopp in der Domäne des Kinos. Die Kultur-anthropologie führt zwei Untersuchungen über die Eingeborenen Hollywoods durch, als würde es sich dabei um eine polynesishe Stammesgesellschaft handeln (vgl. Rosten 1941; Powdermaker 1950). Die Psychoanalyse sondiert den Inhalt der Filme (vgl. Leites/Wolfenstein 1950; Tyler 1947). Mehr noch: Jüngst hat sich Hollywood selbst darauf verlegt, in seinen Filmen soziologische Introspektion zu betreiben, etwa in *SUNSET BLVD.* (Billy Wilder, USA 1950) oder *THE BAD AND THE BEAUTIFUL* (Vincente Minnelli, USA 1952).

Wäre es unsere Absicht, die soziologischen Arbeiten zum Kino zu beurteilen, würden wir hier die ebenso engagierten wie zurückhaltenden Untersuchungen aus England würdigen (vgl. Bächlin 1945), und wir würden darauf hinweisen, dass die Anwendung einer marxistischen Perspektive auf die Ökonomie des Films von hohem Interesse ist (vgl. Balázs 1930). Wir wollen uns aber darauf beschränken darzulegen, wie aus der amerikanischen Gesellschaft und Geschichte Strömungen der Forschung entstanden sind, die ein höchst bemerkenswertes Material in genau dem Bereich zusammengetragen haben, der uns interessiert. In Frankreich hingegen haben die Bedingungen der Soziologie zu anderen Ergebnissen geführt.

In den Vereinigten Staaten wie in England sind die Verantwortlichen (Eltern, Erzieher, Funktionäre) von einer inneren Unruhe angegriffen: Als Puritaner nehmen sie das Kino sehr ernst. Diesem Ernst entspricht der Ernst ihrer Nachforschungen. In Frankreich, wo man – dies sei nur in Klammern angemerkt – den Unterschied zwischen zugelassenen Filmen und solchen, die für Kinder verboten sind, nicht kennt, wird das Kino als Ganzes entweder auf die leichte Schulter genommen oder als tragische Gegebenheit angesehen. Einerseits glaubt der größte Teil der öffentlichen Meinung, der sich von der Religion gänzlich entfernt hat, keineswegs, dass die Lockmittel der fleischlichen Irrwege oder des Verbrechens die kleinen, fragilen Seelen der Kinogänger auf den Weg der Ausschweifung und der Delinquenz bringen könnten. Andererseits wendet sich ein Bruchteil der Bevölkerung, der den Vorgaben der katholischen Kirche folgt, vom Kino einfach ab und verbietet es seinen Kindern.

In den Vereinigten Staaten zieht die in Hollywood konzentrierte, durchrationalisierte Filmproduktion die *social scientists* zu Rate, um ihre Marktprobleme zu lösen, und diese folgen dem Ruf. In Frankreich hingegen sind die Produzenten Individualisten und Handwerker und verlassen sich auf ihr Gespür, auf eine Kenntnis «ihres» Publikums. Wenn sie in Schwierigkeiten geraten, suchen sie den Schutz und die Subventionen des Staates. Sie wenden sich so wenig an die Soziologen wie die Soziologen sich für diese Fragen interessieren.

So kommt es, dass in Frankreich bis in die jüngste Zeit weder die öffentliche Meinung noch die Produzenten, der Staat oder die Soziologen Rufe haben laut werden lassen, die der Forschung den Weg gebahnt hätten.

★ ★ ★

Wir haben weder die Absicht uns hier zu beklagen noch wollen wir vorschlagen, dass man in Frankreich dasselbe machen sollte wie in den USA. Unserer Meinung nach ist auf der Suche nach einer Wiederentdeckung der Weisheit der Nationen (und auch der Dummheit der Nationen) viel Zeit und Energie für unbedarfte Nachforschungen verschwendet worden. Auch finden wir, dass viele der entscheidenden *praktischen* Probleme des Filmmarktes vom falschen Ende her angegangen wurden. So ist zum Beispiel der Publikumsschwund, ein Schlüsselproblem seit der Krise von 1929, das sich seit 1946 noch verschärft hat, nie in der Gesamtheit seiner Aspekte und hinsichtlich seiner wirtschaftlichen, sozialen und historischen Implikationen in den Blick genommen worden. Schließlich sind wir der Meinung, dass die verschiedenen Studien aus den USA grundlegende Elemente für eine Soziologie des Kinos bereitstellen, dass ihnen allen aber in der Regel die Sicht aufs Ganze fehlt. Sie wählen den Ansatzpunkt immer ganz nahe am Terrain, zu nahe am Unmittelbaren. Es sind oft bemerkenswerte Arbeiten, bewundernswerte Versuche, schöne Beiträge zu einer Soziologie des Kinos, die selbst noch auf sich warten lässt.

★ ★ ★

Was sind demnach die grundlegenden Herausforderungen einer Soziologie des Kinos? Manche davon betreffen die Persönlichkeit des Soziologen. Er lässt uns an ein Vorwort von Nicolas Lorga denken. Wie soll man Kriege und Revolutionen behandeln, sagte er im Wesentlichen, wenn man selbst nie an einem Krieg oder einer Revolution teil-

genommen hat, wenn man selbst keine gelebte Erfahrung der großen historischen Umbrüche hat? Es braucht nicht viel, um diese Idee *ad absurdum* zu führen, und man kann sich nur schlecht einen Historiker vorstellen, der sich in Attila verwandelt, um die Hunnen besser verstehen zu können, oder in Caligula, um ein Bild des römischen Reichs entwerfen zu können. Es reicht, eine teilnahmevolle Erfahrung zu machen wie Michelet, wenn er sich in der Gestalt des Grand Ferré* aus-tobt oder beim Martyrium der Jeanne d'Arc tausend Tode stirbt, um trotz allem weiterhin auf eine «vollständige Auferstehung» hoffen zu können. Nichtsdestotrotz glauben wir, um aufs Kino zurück zu kommen, dass es ein gewisses «Erlebnis»** gibt, das die Vorstellungskraft nur schwer wieder herstellen kann. Damit ist nicht das Kennertum der Ciné-Clubs und der guten Filme gemeint, sondern die Erfahrung dessen, der im Vorortskino mit den Füßen getrampelt, geschrien und geweint hat, der ohne Unterlass seinen Freunden von den Filmen erzählt, die er gesehen hat, der sich an grobschlächtigen Filmen satt gesehen und sich in Aushangfotos versenkt hat, eine unnahbare Brigitte Helm oder Greta Garbo liebend, und der sich von den Frankensteins unwiderstehlich angezogen fühlte, von denen er doch wusste, dass sie ihn vor Angst krank machen würden... Um den Film zu verstehen, muss man «Kino»*** in diesem Sinn erlebt haben.

Aber die Erfahrung des «Kinos» ist nicht alles. Man muss auch Distanz gewinnen, eine Distanz, die größer ist als die der unmittelbaren Nachforschung, größer noch als die des Filmhistorikers, auch wenn es sich dabei um eine *historische* Distanz handelt.

★ ★ ★

Aus dieser Distanz erst tritt der soziologische Skandal zutage, den die Umwandlung des Kinematographen ins Kino darstellt und den die Filmhistoriker unter dem Gesichtspunkt einer naiven Finalität betrachten. Für sie sind die Anfänge des Kinos eine Geburtsalter- und eine Lehrlingsphase, in der eine Sprache und jene Mittel zur Ausarbeitung kommen, die dazu bestimmt sind – prädestiniert, ist man versucht zu sagen – die siebte Kunst zu bilden. Die Filmhistoriker versäumen es

* [Anm.d.Ü.:] Der «Grand Ferré» ist eine reale Heldengestalt des hundertjährigen Krieges aus der Picardie, der von 1330 bis 1359 lebte und der Legende nach mit herkulischen Kräften ausgestattet war.

** [Anm.d.Ü.:] Deutsch im Original.

*** [Anm. d. Ü.:] Im Original spielt Morin hier mit der Unterscheidung von «cinéma» und dem umgangssprachlichen «ciné».

dabei, sich bei dem erstaunlichen Phänomen länger aufzuhalten, das darin besteht, dass der Kinematograph, das Produkt einer unablässigen Laborarbeit während des ganzen 19. Jahrhunderts, die darauf abzielte ein *Instrument der wissenschaftlichen Forschung zu schaffen*, im Moment seiner Geburt radikal von seinem Weg abgebracht und vom Spektakel und der Zerstreuung erfasst und zum Kino gemacht wurde. Und wir sagen mit Bedacht «erfasst»: Hätte der Kinematograph doch ebenso sehr wie sein Spektakel-Potenzial seine wissenschaftlichen Möglichkeiten entfalten können, die bislang nur sehr wenig genutzt werden (vgl. dazu Schlitz 1948), ebenso wie seine erzieherischen Möglichkeiten. Aber der Aufschwung des Kinos hat diesen vermeintlich naturgemäßen Entwicklungen den Nährboden entzogen. Er hat alles aus dem Weg geräumt. Und das Staunen des Soziologen, wie auch das des Historikers, müsste in etwa dem entsprechen, das Lumière empfand, als ihm Méliès eröffnete, dass er vorhabe, mit Filmen Geld zu verdienen.

Zu diesem ersten soziologischen Skandal kommt noch ein zweiter hinzu: Zum Spektakel geworden, strebt das Kino nach Universalität. Überall breitet es sich aus, überall gewöhnt es sich ein. Von den großen Städten breitet es sich über die ländlichen Gebiete aus, von den großen Industrienationen ausgehend deckt es bald die Gesamtheit der Erdkugel ab. Es zieht Kinder, Erwachsene und Greise an, Männer, Frauen, «Primitive» und Ästheten, Arbeiter, Kleinbürger, Reiche, Arme. Es dringt bis zu den Hindus vor, zu den Muslimen, zu den Buddhisten. Die Forschung zeigt uns deutlich, dass der Film, trotz aller nationalen, ethnischen und sozialen Besonderheiten des Publikums und der Produzenten, eine potenzielle Universalität in sich trägt. Sie zeigt ferner, dass die Attraktivität des Kinos und das Bedürfnis nach Kino wohl bei den Jugendlichen besonders ausgeprägt ist, aber letztlich mit der gleichen Kraft zur Geltung kommt, was auch immer der Entfaltung dieses Bedürfnisses entgegen stehen mag – ob dies das Geschlecht, die gesellschaftlichen Klassen, das Klima oder geografische und ökonomische Faktoren seien, wie eine zerstreute Siedlungsstruktur und Schwierigkeiten des Vertriebs (vgl. Morin 2010 [1953]).

Gewiss, das Kino ist nicht allein in seiner potenziellen oder effektiven Universalität. Es gibt auch noch das Buch, das Theater, die Künste, den Sport. Die Akklimatisierung des Fußballs in Schwarzafrika zum Beispiel wirft aber Probleme auf, die das Kino nicht kennt. Zudem vollzieht sich die Universalisierung der literarischen und dramatischen Werke nur langsam und mühevoll, und sie erreichen immer noch nur einen Bruchteil der Menschheit. Shakespeare ist potenziell universell, aber er ist es noch nicht tatsächlich. Tarzan und der Western hingegen

sind tatsächlich universell. Im Film steckt eine Kraft ohne Vorbild. Ist es am Ende genau diese Kraft, die an der Schwelle zum neuen Jahrhundert, den Kinematographen von seinem Weg abbrachte, um ihn zum Kino zu machen?

★ ★ ★

Es kommt also darauf an, dass man sich mit großer Aufmerksamkeit mit dem Moment der Genese auseinandersetzt, in dem der Kinematograph ins Kino übergeht. Zufälligerweise gibt es einen Mann, Georges Méliès, der diesen Übergang in den Jahren von 1897 bis 1902 zugleich symbolisiert und ins Werk setzt. Die Historiker und die Kunsttheoretiker des Kinos haben sehr deutlich erkannt, dass Méliès nicht nur ein wundervoller Poet war, der Perrault des Kinos, sondern der Erfinder seiner Sprache. Allerdings haben sie diese Sprache nur als Quelle einer neuen Kunst in Betracht gezogen, und nicht als Quelle der Kraft und Faszination des Films.

Wie sollen wir uns kurz fassen in einer Angelegenheit, die nach so viel Erklärung und Erläuterung verlangt? Vielleicht indem wir sagen, dass die schöpferische Arbeit, deren erster Ausführer Méliès war, darin bestand, die filmische Darstellung des Realen ins System des magischen Denkens einzubetten. Wenn wir uns nicht nur auf die Filme von Méliès beziehen und auf seine ursprüngliche Entdeckung an der Place de l'Opéra, sondern auch auf seinen Schlüsseltext «Les vues cinématographiques» (2004 [1907]), dann scheint es, als stünden die Metamorphosen und Verdoppelungen (die hier viel mehr sind als die Anwendung der Theatertricks eines Robert Houdin) am Anfang aller technischen Verfahren des Kinos, also seiner Sprache. Porter und Griffith, die Méliès Werk zur Vollendung bringen, fügen ihm die Allgegenwart und die Ortsungebundenheit des filmischen Geschehens und die Gestaltung der Zeitabläufe durch die Zerlegung des Films in einzelne Einstellungen* hinzu. Metamorphosen, Verdoppelungen, Allgegenwart und Ablösung der Zeit vom Ort verwandeln das reale Universum in ein magisches, oder vielmehr verleihen dem realen Universum die Qualität des Magischen.¹ Denn das magische Universum ist nicht ein-

* [Anm. d. Ü.:] Morin verwendet hier den Begriff «découpage», der von «montage», dem Filmschnitt im Sinne der artikulierten Verknüpfung einzelner Einstellungen zu unterscheiden ist.

1 Zum Begriff des magischen Universums, verstanden als Welt der Doppelgänger und der Metamorphosen, und zu dessen anthropologischer Universalität vgl. Morin 1951, 73–169.

fach fantastisch oder legendenförmig. Es ist das reale Universum, so weit und insofern es als magisch empfunden wird. Warum der Film? Ohne Zweifel, weil er schon von sich aus eine Verdoppelung der Lebewesen und der Dinge war, weil er schon das Universum der Doppelgänger war; daher übte er potenziell eine magische Anziehungskraft aus, die Méliès mit seinem Genie erkannte und zu nutzen und zu organisieren verstand.

Allerdings ist das magische Universum nicht nur das eines archaischen oder kindlichen Bewusstseins, sondern auch das des Traums, der Phantasien, der Mythen und der Kunst. Auch wenn wir in vielen Bereichen unseres zeitgenössischen Lebens eine Trennung zwischen unserer rationalen und unserer magischen Sicht der Welt eingerichtet haben (oder glauben, dies getan zu haben), wenn wir sogar glauben (oft auf anmaßende Weise), dass wir die magische Sicht aus unserem bewussten Leben verdrängt haben, so bleibt diese doch nicht minder am Leben und fordert uns heraus. Tatsächlich kann man sagen, dass die magische Weltsicht ein anthropologisches Universalium darstellt.

Auf dieses Universalium stellt sich das Kino ein. Die Qualität des Magischen ist eine filmische Qualität. Und man versteht, weshalb der Kinematograph vom Kino vereinnahmt wurde: Wie keine Kunst zuvor trug er die Möglichkeiten in sich, dieses Universum endlich zum Leben zu erwecken und etwas darzustellen, nach dem sich ein Bedürfnis bis dato nur anspielungsweise, unter Auslassungen und unvollständig im Traum und in der Ästhetik zum Ausdruck gebracht hatte. Und man versteht damit auch die potenzielle Universalität des Kinos. Wilde und Zivilisierte, Kinder und Erwachsene finden in ihm eine gemeinsame Sprache, eine gemeinsame Sicht der Welt, eine unmittelbare Intelligenz. Man muss sogar noch weiter gehen: Das Kino entspricht wesentlichen psychischen Prozessen, und die Begriffe, mit denen die Sprache das Kino beschreibt, sind tiefsinnig: *Projektion, Repräsentation*. Wir glauben sogar, dass das Kino dazu beitragen kann, unsere Kenntnis dieser Prozesse auf eine neue Ebene zu heben, ebenso wie auch die der Identifikation und der Vorstellungskraft.

Fügen wir noch dieses an: Das Kino lässt ein verdoppeltes Universum wieder erstehen, es schafft einen Widerschein des realen Universums, indem es sich diesem aufprägt, ausgestattet mit der Qualität des Magischen; und dieses Universum gleicht in einem gewissen Sinn demjenigen, das die archaische Menschheit umgab. Aber dieses Universum muss nicht mehr erduldet werden; es wird mit ästhetischen Mitteln geschaffen, es ist mediatisiert, hergestellt durch Technik und Ausdruck eines rationellen Bewusstseins. Und dieser Aspekt, auf dem

wir hier nicht weiter beharren, weil er auf der Hand liegt, ist nicht weniger grundlegend als der andere.

★ ★ ★

Die Distanz, welche die Soziologie zum Kino gewinnen muss, ist jene historische und anthropologische Distanz, aus der betrachtet das grundlegende Problem der Umwandlung des Kinematographen ins Kino und der Universalität des Kinos Kontur gewinnt. Erst dann, und nur dann, wenn diese Distanz gewonnen ist, kann man den *Reichtum der Inhalte* des kinematografischen Universums in den Blick nehmen. Weil sie über die Qualität des Magischen verfügen, haben Filminhalte nicht nur am ästhetischen Universum teil, sondern auch am *kollektiven Universum des Traums*. Vermittels einer schrittweisen Anpassung des Angebots an die Nachfrage sind die Filme zum Gefäß nicht nur *eines* kollektiven Unbewussten à la Jung geworden, das aus transhistorischen «Archetypen» besteht (vor allem der Mythen, die sich um die Stars ranken), sondern zum Gefäß *aller* kollektiven Unbewussten, in denen sich das Empfindungsvermögen, das Streben und die Träume der Gesellschaften in einer bestimmten historischen und soziologischen Situation ausprägen.

Soweit sich die Historiker überhaupt für so etwas wie «Empfindungsvermögen» interessieren (und Lucien Febvre weiß wie kein zweiter um die Vernachlässigung der Leidenschaften, der Liebe und des Todes durch die Geschichtswissenschaft), haben sie versucht, diese anhand von schriftlichen Zeugnissen oder großen Kunstwerken zu rekonstruieren. Und dann gibt es daneben das Kino, das in sich die Wachträume einer Gesellschaft, einer ganzen Welt trägt. Wer sich darauf einlässt, sie aus der Nähe zu untersuchen, dem enthüllen die latenten Inhalte der Filme die impliziten Werte, die Tabus und die Fetische einer Zivilisation, seine Mythologie des Alltagslebens, die elementaren Zusammenhänge, die ihre «mikro-soziologischen» Bezüge steuern, ja sogar die Krankheiten des Gesellschaftskörpers in entscheidenden Momenten (vgl. Kracauer 1979 [1947]).

Manche dieser Studien werfen eine Vielzahl von Schwierigkeiten auf, und die erste dieser Schwierigkeiten ist die Einfachheit. Es ist in der Tat zu einfach, in literaturkritischer Manier Urteile auf der Grundlage einiger weniger Filme zu improvisieren, die man für höchst bedeutsam hält. Es fällt Kracauer zum Beispiel leicht, die Hitler-Krise in *DAS TESTAMENT DES DOKTOR MABUSE* von 1932 vorweggenommen zu finden, wenn er dieses Urteil zehn Jahre später fällen kann. Solche Studien kann man ohne weiteres in Angriff nehmen, aber sie verlangen, ne-

ben Vorsicht und Takt, *unbedingt eine Untersuchung aller Filme der laufenden Produktion in einem jeweiligen Land*. Die eigentlichen Schwierigkeiten, die sich dabei stellen, sind Schwierigkeiten der Interpretation, und wenn es uns nicht gelingt, eine Inhaltsanalyse ohne Psychoanalyse zu entwickeln, dann kann sich diese als ebenso gefährlich wie nützlich erweisen, mit ihrer Tendenz zur eingleisigen Reduktion aller Themen auf zwanghaftes Verhalten, die mit einer unmäßigen Dialektik einhergeht.

Eine solche Analyse der laufenden Produktion wäre indes noch nicht ausreichend. Es gibt kollektive Obsessionen, die es nicht auf die Leinwand schaffen. Die Filmzensur geht viel weiter als die Freud'sche Zensur, die ja nur Anliegen verdrängt, die sich dann im Traum trotzdem zum Ausdruck bringen. Hier sind es die Träume selbst, die zensiert werden, und die verbotenen Träume verschwinden im filmischen Nichts.

Schließlich verweisen die Inhalte – und damit sind wir immer noch bei der Frage der Interpretation – nicht nur auf eine Gesellschaft in ihrer Gesamtheit, sondern auch auf die Strukturen dieser Gesellschaft, auf ihre Unterteilung in potenziell miteinander im Streit liegende Klassen. In diesem Sinne scheint es notwendig zu untersuchen, inwiefern die mythologische «Vulgata» des Kinos, die von der herrschenden Klasse propagiert wird, der Ideologie der Mittelklasse entspricht und ob und inwiefern sie von der proletarischen Klasse angenommen, erduldet oder zurückgewiesen wird.

So sehr Filme auch eine einzigartige Ressource für die Kenntnis einer Gesellschaft darstellen (und auf einer filmologischen Ebene für die Kenntnis des Menschen), so gilt doch, *dass sie uns über eine Gesellschaft nur insofern Auskunft geben können, als diese Gesellschaft uns auch über sie aufklärt*. Nicht im Sinne einer naiven Überschneidung, bei der wir vermittels des Kinos noch einmal neu entdecken, was wir von der Soziologie schon gelernt haben oder umgekehrt, sondern im Sinne einer doppelten und dialektischen Vorgehensweise, die es uns erlaubt, vermittels der Filmwissenschaft und anderer soziologischer, ökonomischer, politischer und historischer Untersuchungen Licht in *jenen Schattenbereich der Zivilisationen* zu bringen, in den die Geschichtswissenschaft und die Soziologie immer nur mit Mühe vorgedrungen sind.

★ ★ ★

Kollektive Wachträume, Alltagsmythen der Gesellschaften. Die Inhalte der Filme sind nicht nur das, aber auch. Und wenn man diese Eigenschaften bedenkt, kann man den Weg für eine Untersuchung der Rolle, der Einflüsse, der Effekte des Kinos öffnen. Wiederum ist ein gewis-

ser Abstand nötig; und solcher Abstand hätte wohl einige Plattitüden so mancher Untersuchung verhindert, die sich diesen Problemen widmete.

Tatsächlich sind diese Träume, diese Mythen, welche die Filme ja sind, soziale Produkte. Bevor man nach ihrem Einfluss und ihren Wirkungen fragt, muss man zunächst bedenken, dass sie selbst bewirkt und beeinflusst sind. Der Film ist nicht eine Droge, die in die Gesellschaft eingeschmuggelt wird. Er ist eine Ausscheidung nicht nur des Gesellschaftskörpers, sondern des Zuschauers selbst, der ihn aufsucht.

Gleichwohl wird der Film dadurch, dass er im Spektakel und als Repräsentation konkrete Gestalt gewinnt und indem er die ihm eigene Verzauberung spielen lässt, zu einer Kraft. Zu einer kathartischen Kraft, wohlverstanden: Die Anliegen, das Begehren, die Ängste, die er aufruft, entladen sich im Film und kommen dadurch zur Befriedigung. Zu einer mimetischen Kraft auch: Er provoziert Verhaltensweisen, Meinungen, Handlungen. Wie der Mythos tendiert der Film ebenso sehr zur Reinigung wie zur Aktualisierung. Das Problem besteht darin zu wissen, wie und in welchem Ausmaß Katharsis und Mimesis jeweils zum Tragen kommen. Das hängt natürlich von den Individuen ab, aus denen das Publikum besteht, vom Film selbst, seinen Inhalten und seiner Technik, vom Moment seiner Aufführung, von der Gruppe, die ihn aufnimmt. Gleichwohl scheint es, wenn man den westlichen Film und vor allem den amerikanischen Film betrachtet, als ob die mimetischen Wirkungen des Kinos auf die Zuschauer den Rahmen sekundärer Verhaltensweisen – d.h. das Imitieren von Manieren, Stilen des Auftretens, Redeweisen, Kleidern, Wohnungseinrichtungen – nicht sprengen würden. Keine Studie, und es hat solche Versuche gegeben, hat je nachweisen können, dass das Kino einen Einfluss auf die Delinquenz oder die Kriminalität in einer Gesellschaft hat. Ebenso wenig ist je nachgewiesen worden, dass das Kino das allgemeine «Niveau der Moral» senken würde.²

Gleichwohl gibt es einen großen Bereich, in dem das Kino eine mimetische Wirkung entfaltet. Die Soziologie des Kinos wird besonders pittoresk, wenn sie sich diesem Bereich zuwendet (vgl. Thorp zit. in Blumer 1933; Mayer 1946; 1948). Von der Art und Weise eine Zigarette zu rauchen bis zur Wahl der Unterwäsche, auf dem Umweg über die Kunst, das Glas so zu erheben, dass man seiner Partnerin in die Augen schaut, die Spaziergänge, die man bevorzugt, die Sprache und die Gesten des Flirts und der *Romance*: Überall hinterlässt das Kino seinen

2 Vgl. die Kritik von Mortimer Adler (1937) an den *Payne Fund Studies*.

Stempel und prägt den Sitten seine «patterns» auf, und es *standardisiert* sie dadurch auch.

Aber wir sehen schon, dass es nicht ausreicht, und sei es im Sinne einer Alternative oder Ergänzung, das Problem des Einflusses des Kinos in den Begriffen von Katharsis und Mimesis darzustellen. Vielmehr muss man den spezifischen Rollen Rechnung tragen, die das Hollywood-Kino genau spielt wie auf seine Weise das sowjetische, das indische oder das japanische Kino.

So spielt Hollywood eine eigene Rolle innerhalb der amerikanischen Gesellschaft und, darüber hinaus, in dem ganzen Universum, über das es seine Strahlkraft ausdehnt. Wenn es vor allem die Jugendlichen sind, die der Film mit seinem doppelten Leitmotiv von Verbrechen und Sexualität besonders stark anzieht, dann auch deshalb, weil es ihnen gegenüber eine *formgebende* Rolle spielt. Diese Rolle hängt nicht nur von der psychologischen Plastizität und einer Stufe der Persönlichkeitsentwicklung ab, sondern auch von der pubertären Krise, der Zeit des Übergangs und der Initiation in die Welt der Erwachsenen. Sie ist also auch eine para-initiatorische Rolle. Zahlreiche Studien weisen den Einfluss des Films auf das «love making» der jungen Leute nach, und wir können ohne Bedenken daraus schließen, dass der Film sie auch in die Riten einweihet, die der Anbahnung der Liebe dienen. Man kann sogar sagen, dass die erotische und romantische Schamlosigkeit des Hollywood-Films die puritanische Schamhaftigkeit der Gesellschaft ebenso aufwiegt wie die bis vor kurzem noch fehlende Wehrpflicht, und dass sie dazu tendiert – auf wie unvollständige Weise auch immer – das Fehlen sozialer Initiationsmechanismen zu kompensieren.

Ebenfalls scheint der Gedanke berechtigt, dass das Kino mit dem Thema der Gefahr, des Todes und des Verbrechens auf ein tiefes jugendliches Begehren antwortet, sich durch Gefahr und Mordgelüste als Mann zu bewähren, dass es für diese Phantasien einen kathartischen Ersatz liefert.

Eine weitere Rolle des Hollywood-Kinos ist diese: Hollywood hat über die ganze Erdkugel, die unter seinem Einfluss steht, nicht nur ein bestimmtes Ritual der Liebe ausgebreitet, sondern auch eine Konzeption der Liebe, welche die bereits vorhandenen «patterns» in Japan und in Asien auf den Kopf gestellt hat und möglicherweise zu einer Beschleunigung des Umbruchs der traditionellen Familienstrukturen beigetragen hat. Die *romantic love*, der Kuss auf den Mund und die magischen Bedeutungen, die sich damit verknüpfen, die «Idealtypen» der Leinwand bilden die Speerspitze einer Bewegung der *Universalisierung* der Sitten nach dem Vorbild der amerikanischen Gesellschaft. Hier

gäbe es noch viel zu sagen und zu erforschen, was die «zivilisatorische» Rolle des Kinos betrifft.

Ebenso was eine Art von primärer Bildung betrifft, die es seinem Publikum verschafft. Wir verzichten darauf, die erzieherische Rolle des Kinos als «Volkshochschule der Leinwand» in Erinnerung zu rufen, das, wie immer wieder festgehalten wurde, eine Fülle von Informationen aller Art, von technischen über geografische, politische, historische und literarische mit sich herumschleppt. Vielmehr wollten wir im Rahmen dieses Beitrags genau jene Distanz herstellen, die für eine Gesamtsicht des Films ebenso unabdingbar ist wie für die empirische Forschung. Es kommt schließlich darauf an, dass man nicht nur eine Distanz gewinnt, sondern auch einen Vorsprung. Das Kino, so wie wir es kennen, stellt nur eine Momentaufnahme der Kinematografie dar. Es entwickelt sich. Es wird sich auf erstaunliche Weise entwickeln. Das Fernsehen und die aktuellen Experimente, von Cinérama bis 3D, sind nur die Vorboten kommender Revolutionen und unvermuteter Umbrüche. Denn es geht hier um weit mehr als um eine frivole Unterhaltung und einen müßigen Zeitvertreib. Das Kino bietet dem Menschen einen Widerschein seiner selbst und der Welt und wird das weiterhin tun. In dieser Widerspiegelung wird er stets aufs Neue den Traum und die Magie des Doppelgängers vorfinden und zugleich ohne Unterlass ein neues Bewusstsein daraus schöpfen.

Aus dem Französischen von Vinzenz Hediger

Literatur

- Adler, Mortimer (1937) *Art and Prudence. A Study in Practical Philosophy*. New York: Longmans, Green.
- Bächlin, Peter (1949) *Der Film als Ware*. Basel: Burg Verlag.
- Balázs, Béla (1930) *Der Geist des Films*. Halle: Wilhelm Knapp.
- Blumer, Herber (1933) *Movies and Conducts*. New York: Macmillan.
- Handel, Leo (1949) *Hollywood Looks at its Audience*. Urbana: University of Illinois Press.
- Kracauer, Siegfried (1979) *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [engl. 1947]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Leites, Nathan / Wolfenstein, Martha (1950) *Movies: A Psychological Study*. Glencoe: University of Michigan Press.
- Mayer, Jacob P. (1948) *British Cinemas and their Audiences*. London: D. Dobson.
- (1946) *Sociology of Film*. London: Faber and Faber.

- Méliès, Georges (2004) Die kinematographischen Bilder [frz. 1907]. In: *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Hg. v. Helmut H. Diederichs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Morin, Edgar (1951) *L'homme et la mort*. Paris: Correa.
- (2010) Untersuchungen zum Kinopublikum [frz. 1953]. In: *Montage AV* 19,2 (in diesem Heft).
- o. A. (1933–1935) *Motion Pictures and Youth*, 9 Bde. New York: MacMillan.
- o. A. (1950) *Report of the Departmental Committee on Children and the Cinema*. London: H.M. Stationary Office.
- Powdermaker, Hortense (1950) *Hollywood, the Dream Factory. An Anthropological Look at the Movie Makers*. Boston: Grosset and Dunlap.
- Rosen, Irwin C. (1948) The Effect of the Motion Picture GENTLEMAN AGREEMENT on Attitudes Towards Jews. In: *Journal of Psychology*, Nr. 26, S. 525–536.
- Rosten, Leo (1941) *Hollywood, the Movie Colony, the Movie Makers*. New York: Harcourt, Brace & Co.
- Schlitz, Jacques (1948) *Le cinéma au service de l'industrie*. Paris: o.V.
- Thorp, Margaret (1951) *America at the Movies*. New York: The Viking Press.
- Tyler, Parker (1947) *Magics and Myths of the Movies*. New York: Henry Holt & Company.
- Wiese, Mildred J. / Gole, Stewart G. (1946) A Study of Children's Attitudes and the Influence of a Commercial Motion Picture. In: *Journal of Psychology*, Nr. 21, S. 151–171.

LES TYPES NATIONAUX vus par Hollywood

par le Professeur Siegfried KRACAUER

(NEW-YORK)

Hollywood, comme d'ailleurs l'industrie cinématographique de tous les pays, dirige et suit à la fois l'opinion publique. Dans la peinture qu'elle donne des personnages étrangers, elle reflète ce qu'elle croit être l'attitude populaire de l'heure, mais cette attitude souvent vague, elle la concrétise en images. Ce phénomène est illustré de façon frappante par la façon dont les personnages britanniques et russes ont été traités dans les films américains depuis 1933 environ. L'image que nous nous faisons des peuples étrangers est le résultat d'un certain rapport entre les facteurs objectifs et les facteurs subjectifs. Hollywood pourra donc contribuer dans une forte mesure à améliorer la compréhension internationale en augmentant l'importance du facteur objectif dans la manière dont elle traite les personnages étrangers, dans la mesure compatible avec l'état de l'opinion.

La présente analyse est une des études qui ont ouvert l'enquête entreprise par l'Unesco sur les tensions internationales.

L'auteur, spécialiste de la psychologie sociale, est bien connu aux Etats-Unis et dans les autres pays comme s'attachant particulièrement à l'analyse des répercussions que le cinéma peut avoir sur le plan social et culturel. Son étude critique du cinéma allemand « de Caligari à Hitler » a été publiée en 1947 par « Princeton University Press ».

L'Unesco a commencé une enquête sur la nature des tensions qui nuisent à la compréhension réciproque des peuples. Une partie de ce « Plan d'étude des tensions » constitue une analyse « de la conception que les habitants de chaque nation se feront de leur pays et des autres pays ».

Il y a lieu de penser en effet que la compréhension internationale dépend dans une certaine mesure de la nature de cette conception, particulièrement si elle s'affirme par l'intermédiaire des moyens d'information des masses. De ces moyens d'information, le film est peut-être celui qui exerce l'action la plus forte.

Au seuil d'une étude des images que les films présentent des types nationaux, nous nous trouvons immédiatement en face de deux vastes domaines de recherche. Comment les films d'un pays quelconque représentent-ils leur propre pays ? Et comment représentent-ils les autres pays ? Le premier de ces deux problèmes, de plus en plus souvent traité dans les publications actuelles, peut être écarté ici au profit du second, qui nous paraît plus important du point de vue de l'enquête de l'Unesco. Il y a là un problème nouveau, qui n'a pas encore été posé sur le plan général. Avec toute une série de problèmes analogues, il ne s'est imposé à l'attention que maintenant que le Gouvernement mondial est devenu une possibilité et la domination mondiale une menace. C'est seulement maintenant, en vérité, que l'objectif de la compréhension mutuelle par la connaissance a cessé d'être un divertissement intellectuel pour devenir une des préoccupations vitales des démocraties.

Faksimile der
ersten Seite des
Artikels «Les
types nationaux
vus par Holly-
wood» mit kurzer
Einleitung der
Redaktion (RIF
2,6, S. 115)