

Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V.
(Hg.)

montage AV: Filmologie / Soziologie

2010

<https://doi.org/10.25969/mediarep/359>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. (Hg.): *montage AV: Filmologie / Soziologie*, Jg. 19 (2010), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/359>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

montage

AV ● ● ●
19/2/2010

Zeitschrift für Theorie und Geschichte
audiovisueller Kommunikation

[Filmologie/Soziologie]

SCHÜREN

Impressum

montage AV 19/2/2010

Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation

Herausgeber: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V.

ISSN 0942-4954

ISBN 978-3-89472-473-3

Redaktion: Andrea B. Braidt (Wien), Christine N. Brinckmann (Berlin), Evelyn Echle (Potsdam), Britta Hartmann (Bonn/Berlin), Vinzenz Hediger (Bochum), Judith Keilbach (Utrecht), Frank Kessler (Utrecht), Guido Kirsten (Zürich), Kristina Köhler (Zürich), Stephen Lowry (Stuttgart), Jörg Schweinitz (Zürich), Patrick Vonderau (Stockholm/Bochum), Hans J. Wulff (Kiel)

Korrektorat: Jacqueline Eikelmann (Bochum)

Redaktionsanschrift: c/o Britta Hartmann, Körnerstr. 11, D-10785 Berlin,

Tel./Fax: 030-262 84 20, **E-Mail:** montage@snafu.de

Die Redaktion freut sich über eingesandte Artikel.

www.montage-av.de

Preis: Einzelheft 12,80 Euro / Sfr 22,50 UVP

Abonnement: zwei Hefte im Jahr, 22,- Euro / Sfr. 37,50 UVP

Studenten: 18,50 Euro / Sfr. 31,90 UVP

Verlag: Schüren Verlag GmbH, Universitätsstr. 55, D-35037 Marburg,

Tel.: 06421-63084, **Fax:** 06421-681190, **E-Mail:** info@schueren-verlag.de

Gestaltungskonzept: Ivy Kunze (Berlin)

Satz: Nadine Schrey

Druck: difo-Druck, Bamberg

Anzeigen: Katrin Ahnemann, **E-Mail:** ahnemann@schueren-verlag.de

© Schüren Verlag 2010

Titel: Bild aus CHRONIQUE D'UN ÉTÉ (Jean Rouch & Edgar Morin, F 1961).

Herzlichen Dank an die Dokumentationsstelle der Cinémathèque suisse in Zürich, aus deren Sammlung das Foto stammt.

Bildnachweise: Bei den Autoren.

Inhalt

Editorial	4
Guido Kirsten: «Tout film est un document social». Zum prekären Verhältnis von Filmologie und Kinosozologie	7
Georges Friedmann / Edgar Morin: Soziologie des Kinos	21
Edgar Morin: Forschungen zum Kinopublikum	43
Edgar Morin: Das Problem der gefährlichen Auswirkungen des Kinos	61
Edgar Morin: Das Kino aus soziologischer Sicht	77
Siegfried Kracauer: Nationalcharaktere – wie Hollywood sie zeigt	91
Leonardo Quaresima: Falsche Freunde: Kracauer und die Filmologie	103
Philippe Gauthier: «Fernseh-Revolution» und Filmerfahrung in der <i>Revue internationale de filmologie</i>	125
Franziska Heller / Barbara Flückiger: Zur Wertigkeit von Filmen. Retrodigitalisierung und Filmwissenschaft	139
Claus Tieber / Hans J. Wulff: Pragmatische Filmmusikforschung: Vom Text zum Prozess	153
Christa Blümlinger: Im Dickicht der Film-Wörter: Zu Serge Daney's Begrifflichkeit	167
Zu den Autorinnen und Autoren	183
Call for Papers	187

Editorial

«*Filmologie*. Die wissenschaftliche Untersuchung des Films. Die Filmologie hat einen psychologischen Zweig, der die Wirkung des Films auf die Zuschauer untersucht; in diesem werden Beobachtungen, Statistiken und Experimente eingesetzt [...]. In ihrem soziologischen Zweig, der vor allem von statistischen Untersuchungen ausgeht, wird die gesellschaftliche Funktion des Films erforscht, seine sozialen Auswirkungen, die Reaktionen des Publikums in Abhängigkeit von seiner sozialen Herkunft etc. Sie hat einen historischen Zweig, da der Film oft reale historische Ereignisse widerspiegelt und als selbst historisches Objekt Zeugnis von seiner Epoche ablegt. Schließlich hat sie einen ästhetischen Zweig, der seit langem Gegenstand von Forschung und Lehre ist (so wurden in den Jahren zwischen 1945 und 1950 die *Revue internationale de filmologie* und das Institut für Filmologie an der Universität Paris gegründet, womit die Existenz der bereits entwickelten filmologischen Untersuchungen anerkannt wurde)» [Übers. GK].

So lautet der erste Teil eines Lexikoneintrags von Anne Souriau im von ihrem Vater Etienne Souriau betreuten, nach seinem Tod von ihr herausgegebenen *Vocabulaire d'esthétique* (Paris: PUF 1990). Auch wenn sich der Begriff «Filmologie» hier nicht nur auf die im engeren Sinn filmologischen Arbeiten bezieht, sondern auch auf historisch ältere und jüngere Filmwissenschaft, legt der Eintrag doch Zeugnis ab vom interdisziplinären Selbstverständnis des eigentlichen «filmologischen» Projekts, an dem Anne Souriau beteiligt war. Neben der – in der Filmologie nur sporadisch adressierten – filmhistorischen Forschung nennt sie deren drei Kernbereiche: Psychologie, Ästhetik und Soziologie. Den psychologischen Studien, die sich in Experimental-, Entwicklungs- und Wahrnehmungspsychologie auf der einen und in psychoanalytisch inspirierte Überlegungen auf der anderen Seite differenzieren lassen, hat *Montage AV* Schwerpunkte in den Heften 12,1 (2003) und 13,1 (2004) gewidmet. Die filmologische Ästhetik war bereits 1997 Gegenstand dieser Zeitschrift mit der Übersetzung von Etienne Souriau

aus «Struktur des filmischen Universums», einem weiteren Text dieses Autors im Heft 12,1 (2003) und schließlich dem von Souriaus Begrifflichkeit inspirierten Themenheft zum Konzept der Diegese (16,2, 2007).

Im Themenschwerpunkt der vorliegenden Ausgabe widmen wir uns nun dem auf Deutsch bislang nicht zugänglichen Bereich der *kinosozilogischen* Arbeiten der filmologischen Schule. Als Autoren stehen Siegfried Kracauer und Edgar Morin im Zentrum dieses Arbeitsfeldes. Die nicht immer unproblematische Beziehung zwischen Kracauer und der Filmologie beschreibt Leonardo Quaresima ausführlich in seinem Beitrag. Dokumentiert wird Kracauers Einbindung ins filmologische Projekt mit Auszügen aus einer Studie zur Darstellung von Briten und Russen im Hollywoodfilm, die 1950 in der *Revue internationale de filmologie* veröffentlicht wurde.

Als wichtigster soziologischer Autor der Filmologie muss aber Edgar Morin gelten, zweifellos einer der einflussreichsten Anthropologen, Soziologen und Politologen des 20. Jahrhunderts. Bevor er mit seinen Büchern *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1956) und *Les stars* (1957) zu einer filmtheoretischen Größe wurde, war Morin als junger Mitarbeiter von Georges Friedmann am soziologischen Institut des Centre national de la recherche scientifique beschäftigt. Die Texte, die wir hier zum ersten Mal auf Deutsch präsentieren, dokumentieren seine filmsoziologischen Arbeiten aus dieser Zeit. Sie beschäftigen sich mit allgemeinen methodologischen Fragen sowie dem Versuch, die gesamte Breite der gesellschaftlichen Aspekte des Kinos aufzureißen (im gemeinsam mit Friedmann geschriebenen Aufsatz «Sociologie du cinéma», 1952), außerdem mit Fragen der Publikumssoziologie und den vermeintlichen Gefahren, die das Kino für die Jugend darstellt. In all diesen Texten, besonders aber in «Le cinéma sous l'angle sociologique» (1953) wird auch der autoreflexive Zug von Morins Methode deutlich, die später zu einem Kennzeichen seiner Arbeiten wurde. Sein Gegenstand ist stets ein doppelter: Nicht nur das Kino, sondern auch dessen soziologische Erforschung (ihr Kontext und ihre Methoden) werden zu Objekten der kritischen Befragung. Gleichzeitig deutet sich an vielen Stellen auch der Übergang zu den anthropologischen Positionen seiner beiden Kinobücher an. Die Übersetzungen der frühen Morin-Texte ergänzen also nicht nur die bislang in dieser Zeitschrift zugänglich gemachten Arbeiten der *École de filmologie*, sondern tragen auch bei zur Rekonstruktion des intellektuellen Werdegangs dieses bedeutenden Theoretikers, dessen Arbeiten die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Kino in den 1950er Jahren nicht nur in Frankreich geprägt haben.

Als Ergänzung zum filmologisch-soziologischen Schwerpunkt drucken wir einen Beitrag von Philippe Gauthier, der sich mit der filmologischen Behandlung von Fragen der Filmerfahrung (damit an unser letztes Themenheft «Erfahrung» anschließend) im Zeitalter des Fernsehens beschäftigt. Er beschreibt die Herausforderungen, vor die sich die Filmologen in erfahrungstheoretischer und terminologischer Hinsicht im Moment der sich abzeichnenden «Fernsehrevolution» gestellt sahen, und zieht Parallelen zur heutigen Situation der Filmwissenschaft angesichts der Diversifizierung von Dispositiven des Bewegtbilds.

Auf ganz andere Weise werden die Herausforderungen neuer medialer Bedingungen für die Filmwissenschaft im Beitrag von Franziska Heller und Barbara Flückiger thematisiert. Die Autorinnen stellen das Schweizer Projekt AFRESA (Automatisches System zur Erfassung und Rekonstruktion von Archivfilmen) und dessen Beitrag zur digitalen Restaurierung von historischem Filmmaterial vor. Dabei gehen sie unter anderem der Frage nach, wie sich der historische Wert von Filmen bestimmen lässt und welchen Beitrag die Filmwissenschaft im ökonomisch formierten Kontext der Gegenwart zur Klärung dieser Frage leisten kann.

Einem weiteren Bereich zwischen den Disziplinen widmet sich der Beitrag von Claus Tieber und Hans J. Wulff: der Filmmusik. Die Autoren begreifen Filmmusik als eine der Strategien der Bedeutungserzeugung und die Filmmusikanalyse entsprechend als integralen Teil der Textanalyse. Sie plädieren darüber hinaus dafür, die musikalische Komponente produktionsästhetisch als Teil einer umfassenden «prozessualen Textanalyse» und damit die am Ende gefundene textuelle Form als Ergebnis von kreativen Problemlösungsprozessen sowie zugleich als Ausgangspunkt für die Bedeutungszuweisungen in der Rezeption aufzufassen.

Als Abschluss dieser Ausgabe stellt Christa Blümlingers Text das filmkritische Denken und Schreiben Serge Daney's vor. Sie hält Rückschau auf ihre Übersetzungsarbeit an dem Sammelband ausgewählter Texte Daney's (*Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*), den sie vor zehn Jahren herausgegeben hat. Am Beispiel der raffinierten Sprachspiele Daney's macht Blümlinger auf die Probleme der interkulturellen Übersetzbarkeit filmkritischer Beschreibungssprache und damit des «Theorietransfers» aufmerksam. Die sprachlichen Differenzen markieren zugleich Unterschiede in der Konzeption des Gegenstandes, die sich der Übersetzung entziehen.

«Tout film est un document social»

Zum prekären Verhältnis von Filmologie und Kinosozio­logie

Guido Kirsten

Die Filmologie, dieser erste großangelegte Versuch der Konstituierung einer genuinen Filmwissenschaft im Paris der Nachkriegszeit, war bekanntlich von Anfang an multidisziplinär ausgerichtet (vgl. Lowry 1985; Kessler 1997). Während «[d]ie Hauptrolle unter den Disziplinen, die sich an der Filmologie beteiligten, [...] aber für die Dauer des Projektes aus systematischen wie institutionspolitischen Gründen die Psychologie» spielte (Hediger 2003, 56), blieben den Soziologen im Reigen der Philosophen, Psychologen, Physiologen und Psychoanalytiker zunächst nur Nebenparts.¹

Methodisch ergibt sich die Marginalisierung soziologischer zugunsten psychologischer Fragestellungen schon aus der Definition des filmologischen Gegenstandes (vgl. Leveratto 2009). Mario Roques, selbst Literaturhistoriker und Leiter des *Institut de filmologie* an der Sorbonne,² nimmt in seinem programmatischen Text «Filmologie» in

1 An den Veröffentlichungen in der *Revue internationale de filmologie* (RIF) lässt sich die Dominanz der Psychologie ebenso ablesen wie an der Aus- und Einrichtung des *Institut de filmologie* an der Sorbonne. Nach dessen Gründung werden folgende Institute offiziell mit ihm assoziiert: das «laboratoire de psychobiologie» (unter Leitung von Henri Wallon), das «laboratoire de psychologie et physiologie des sensations» (Henri Pieron), das «laboratoire de psychologie de l'hôpital Henri-Roussell» (René Zazzo) und das Zentrum der Neuropsychiatrie für Kinder (geleitet von Georges Heuyer). Das Studienprogramm wird in vier Bereiche eingeteilt: psychologische Untersuchungen, technische Studien, allgemeine Filmologie und Philosophie, Komparatistik (vgl. Lefebvre 2009, 65; Kling 2002, 23f).

2 Gemeinsam mit Cohen-Séat hat Roques schon 1946 die «Association pour la recherche filmologique» gegründet, die Anfang 1947 zur offiziellen Gesellschaft wur-

der ersten Ausgabe der *Revue internationale de filmologie* (fortan: *RIF*) die wichtige Unterscheidung zwischen «fait filmique» und «fait cinématographique» von Gilbert Cohen-Séat auf und macht aus erstem das eigentliche Objekt filmologischer Untersuchung: «[D]ie filmischen Tatsachen, auf die sich die Filmologie bezieht, sind vor allem – ob sie einzeln oder in Mehrzahl auftreten – individuelle Tatsachen» (Roques 1947, 5).³ Zwar relativiert Roques diesen rein individuellen Charakter der filmischen Tatsachen gegen Ende seines kurzen Textes, wenn er darüber spekuliert, wie sie sich bei massenhaftem Auftreten zu sozialen Tatsachen auswachsen können; die wichtigsten Problematiken siedelt er jedoch auf psychologischem Gebiet an (vgl. *ibid.*, 6ff).⁴ Auch in dem programmatischen Text von Etienne Souriau wird der Psychologie ein deutlich breiterer Platz eingeräumt als der Soziologie. Den Beitrag letzterer zur Filmästhetik scheint Souriau tendenziell auf die Untersuchung der Werturteile des Publikums zu beschränken (vgl. 2003 [1947], 82f). Es ist insofern nicht erstaunlich, dass neben seinen konzeptuell-terminologischen Arbeiten (z.B. 1997 [1951]) die bedeutendsten Untersuchungen in den ersten Jahren des filmologischen Projekts sämtlich von Psychologen stammen.⁵ Zu denken ist besonders an die in *Montage AV* 13,1 (2003) und 14,1 (2004) abgedruckten Texte von Albert Michotte, Henri Wallon und Cesare Musatti.

Innerhalb der Filmologie wurde nur leise Kritik an der systematischen Vorherrschaft der Psychologie geäußert. So kann der Beitrag des Kunstsoziologen Pierre Francastel zur Raumtheorie des Films (1949) in diesem Sinne gelesen werden. Für ihn besteht ein zentrales Problem der individualpsychologischen Erklärungen in der Vernachlässigung kultureller Determinanten. Unter anderem von Erwin Panofskys berühmter Theorie der Perspektive als symbolische Form (1974 [1927]) inspiriert, behauptet Francastel, die filmische Raumillusion beruhe nicht allein auf der Verarbeitung durch den menschlichen Wahrnehmungsapparat per se, sondern vielmehr auf der «Korrespondenz zu den mentalen

de und im Sommer desselben Jahres die erste Ausgabe der *RIF* herausgab (vgl. Lefebvre 2009, 62f). Laut Lefebvre hat die Präsenz von Roques, der am renommierten College de France lehrte, nicht unwesentlich zu «einer gewissen wissenschaftlichen Respektabilität» und zur institutionellen Verankerung des filmologischen Projekts beigetragen (*ibid.*, 64; Übers. GK).

3 Wenn nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen der Zitate von mir, GK.

4 Andere Filmologen (etwa Wallon 1947) haben dies offenbar ähnlich gesehen.

5 Hinzu kommt, dass «die empirische Psychologie den forschungspolitischen Vorzug [hatte], dass sie in nützlicher Frist praxisrelevante Forschungsergebnisse zu produzieren versprach» (Hediger 2004, 113).

Strukturen bestimmter sozialer Gruppen» (1949, 73). Aus dieser kulturhistorischen Perspektive wirken die wahrnehmungspsychologischen Arbeiten von Michotte und anderen Filmologen reduktionistisch. Allerdings basiert die Kritik Francastels nicht unbeträchtlich auf einem die Terminologie des Realitätseindrucks betreffenden Missverständnis, das Michotte in seiner antikritischen Replik (1950) aufgreift.

Insgesamt sind filmsoziologische Arbeiten fast so rar wie filmhistorische (Ausnahme: Sadoul 1947; vgl. Vignaux 2009), filmanalytische und (im klassischen Sinn) filmtheoretische Texte (z.B. Moussinac 1950; Ayfre 1954); «nur eine verschwindend kleine Zahl von Aufsätzen beschäftigt sich mit einzelnen Filmen oder Regisseuren» (Kessler 1997, 133). Die Distanz zur klassischen Filmtheorie und Filmkritik ist nachgerade Signum der filmologischen Unternehmung und Teil ihrer Strategie: Als wissenschaftliches Projekt legitimiert und nobilitiert sie sich über den Anschluss an etablierte (natur-)wissenschaftliche Disziplinen.

Von Seiten der französischen Filmkritik hat diese Strategie der Filmologie den Vorwurf eingebracht, sich überhaupt nicht für das Kino zu interessieren, ja von Filmästhetik und Filmgeschichte im Grunde keine Ahnung zu haben. So ist André Bazin in den *Cahiers du cinéma* unter dem Pseudonym Florent Kirsch (das sich aus dem Vornamen seines Sohns und dem Mädchennamen seiner Frau Janine zusammensetzt) hart mit Cohen-Séats Ausrichtung der Filmologie ins Gericht gegangen: «Er [Cohen-Séat] macht aus dem Desinteresse eine intellektuelle Tugend, aus der Geringschätzung eine wissenschaftliche Zurückhaltung, und fast aus der Unwissenheit eine Vorbedingung» (Kirsch 1951, 35).

Es ist den Filmologen zwar nicht verboten, ins Kino zu gehen, aber man wird es ihnen auch nicht raten. Die überflüssigen Erkenntnisse könnten die entstehende Wissenschaft nur verunklaren. Die Filmologie ist die Wissenschaft des Kinos-an-sich, höchstens nebenbei die seiner Werke und seiner Geschichte. (ibid., 36)

In ähnlicher Weise, wenn auch weniger scharf, wurde die Filmologie einige Jahre später auch von *Positif* kritisiert (vgl. Lowry 1985, 69f).⁶

6 Wenn die Kritik bezüglich der meisten Texte in den ersten Ausgaben der *RIF* nicht ganz unangebracht scheint, muss sie doch angesichts des Sammelbands *L'univers filmique* (Souriau 1953) relativiert werden. Viele Beiträge in diesem Band behandeln filmtheoretische Fragen in unmittelbarem Bezug zu einer Vielzahl von Filmen.

Gerade die Einbindung renommierter Wissenschaftler aus etablierten Disziplinen ins filmologische Projekt scheint aber bezüglich der Soziologie schwierig gewesen zu sein. Der Bedeutung, die soziologischen Untersuchungen von einigen Filmologen, etwa Gilbert Cohen-Séat (1962 [1946]; vgl. Lefebvre 68f), dem jungen Jean-Jacques Riniéri (1947) und vor allem Raymond Bayer (1947) durchaus zugeschrieben wird, kann zunächst offenbar weder personell noch programmatisch entsprochen werden. Einfach gesagt fehlen dem filmologischen Projekt in den ersten Jahren SoziologInnen, die in der Lage gewesen wären, einen konzeptuellen Rahmen für sozialwissenschaftliche Fragen an den Film und das Kino zu erarbeiten, also die verschiedenen Ebenen der Durchdringung von Film und Gesellschaft zu ordnen und eine Methode ihrer Analyse vorzuschlagen. Symptomatisch ablesen lässt sich dies am Text «Filmologie et sociologie», der in der zweiten Ausgabe der *RIF* erscheint. Geschrieben wurde er von Didier Anzieu, der sich noch in deren erster Ausgabe dem Verhältnis von «Filmologie et Biologie» (1947a) gewidmet hatte und später ein nicht ganz unwichtiger psychoanalytischer Theoretiker wurde. Auch er unterscheidet rigoros zwischen der wesentlich individualpsychologischen «filmischen» und der «kinematografischen», «einer unbestreitbar sozialen Tatsache». Seine soziologische Leitfrage beschränkt sich dann allerdings darauf, ob es sich bei letzterer um ein «normales» oder ein «pathologisches Phänomen» handele (Anzieu 1947b, 175). Als Aufgabe des Soziologen betrachtet er in diesem Zusammenhang die Arbeit an einer «Moral des Kinos» (ibid., 177). Anzieu skizziert die filmologische Kinosoziologie mit anderen Worten als ganz und gar normatives Unternehmen. Eine Reflexion soziologischer Methodik oder der verschiedenen Ebenen des Verhältnisses von Kino und Gesellschaft fehlt bei ihm vollständig. Bis zu dem wichtigen Text «Sociologie du cinéma» von Georges Friedmann und Edgar Morin (1952) mangelt es der Soziologie innerhalb der Filmologie an systematischen Ansätzen und einem ambitionierten Forschungsprogramm.

★ ★ ★

Die Einbindung von Siegfried Kracauer in das filmologische Projekt ist vor diesem Hintergrund zu verstehen (vgl. Quaresima 2010 [2009]). Auf der Suche nach einer genuin soziologischen Problematik stoßen die Filmologen zunächst auf dessen *Caligari*-Buch, das soeben (1947) in den USA erschienen ist. Unter dem irreführenden, die Intention des Nachdrucks aber klar aussprechenden Titel «Cinéma et sociolo-

gie» (1948) wird in der Nummer 3/4 der *RIF* eine Übersetzung der Einleitung dieses Buchs publiziert (Kracauer 1984 [1947], 9-18). Es handelt sich um den ersten Text in der *RIF*, der das Verhältnis von Film und Gesellschaft detaillierter beschreibt und ein entsprechendes Forschungsprogramm entwirft. Gleichzeitig stellt die Rede von «psychologischen Grundmustern», «psychologischen Dispositionen» und «Kollektivmentalität» (ibid., 11f) eine Brücke zwischen Soziologie und Psychologie her – und unterläuft damit die radikale Durkheim'sche Separierung der «faits sociaux».

Ein weiterer Text Kracaers, «Les types nationaux vus par Hollywood» (1950), hat dann sogar die Ehre, die sechste Ausgabe der *RIF* zu eröffnen. Es handelt sich um die Übersetzung von «National Types as Hollywood Presents Them», der ein Jahr zuvor als Ergebnis einer Auftragsarbeit für die UNESCO in der *Public Opinion Quarterly* erschienen war. Auf eigenen Vorschlag hin hatte Kracauer von Hadley Cantril, der damals ein UNESCO-Projekt «zur Untersuchung von Spannungen, die die internationale Verständigung beeinträchtigen» leitete, den Auftrag zu diesem Artikel erhalten (vgl. Perivolaropoulou 2007, 83ff).⁷ Ursprünglich hatte Kracauer ein größeres Projekt avisiert, das aus drei Teilen hätte bestehen sollen. Im ersten wäre nach diesem Plan die Forschungsliteratur zum Themenkomplex der «Darstellung von sich und anderen» sondiert worden, im zweiten wären detaillierte Filmanalysen zu diesem Thema durchgeführt und im dritten schließlich einige mit der Untersuchung zusammenhängende methodologische Fragen aufgeworfen worden. Da das Projekt jedoch nie über den Status einer Pilotstudie hinausgekommen ist, konnte Kracauer nur den zweiten Teil realisieren, und auch diesen nur mit einem auf die Repräsentation von Briten und Russen im amerikanischen Film reduzierten Korpus.

Im Zentrum der Untersuchung steht die Frage, welches Bild das amerikanische Kino von den Bürgern Großbritanniens und der Sowjetunion zeichne. Kracauer beschränkt sich allerdings nicht auf eine synchrone Analyse, sondern möchte vielmehr die historische Dynamik veranschaulichen, unter der sich die filmischen Nationalstereotypen wandeln. Dabei werden nicht nur die tatsächlich gezeigten britischen und russischen Figuren, sondern auch deren zeitweilige Ab-

7 Neben der englischen und der französischen Version erschien der Text 1951 auf Dänisch, und erneut auf Englisch in einer stark gekürzten Fassung (vgl. Perivolaropoulou 2007, 84, Fn 16 & 17). Eine deutsche Übersetzung folgte 1967 (Kracauer 1967); in neuer Übersetzung wird der Text voraussichtlich Ende 2011 im Band 2.2 (*Studien zu Massenmedien und Propaganda*) der *Werke*-Ausgabe des Suhrkamp-Verlags erscheinen.

wesenheit bedeutsam: Kracauer legt dar, dass oft gerade jene Themen, die in anderen amerikanischen Medien besonders intensiv debattiert werden, zur gleichen Zeit im Kino aufgrund ihres kontroversen Charakters nicht vorkommen. In dieser Hinsicht gibt es offenbar eine Parallele im Umgang mit Deutschland vor Beginn des Zweiten Weltkriegs und mit England und Russland nach dessen Ende.

Kritisch vermerken lässt sich, dass Kracauer die unscharfen Kategorien objektiver und subjektiver Einflüsse auf die Nationaltypisierung im Film verwendet und seine Studie aufgrund der methodischen Beschränkung auf den manifesten Filminhalt nicht die Komplexität des *Caligari*-Buchs erreicht (vgl. Quaresima, 110). Sein gleichzeitig diachroner und komparatistischer Ansatz bietet aber die Möglichkeit, sowohl Tendenzen als auch Unterschiede im Grad der Stereotypisierung aufzuzeigen. Während die britischen Figuren bei aller Überzeichnung noch in der Realität verankert scheinen, wirken die Russen im amerikanischen Film als von «Vorurteilen verzerrt», als «reine Klischees», «völlige Abstraktionen» (1950, 127). Erstaunlich ist auch, wie schnell, praktisch nach Belieben, sich das Russenbild offenbar variieren ließ, je nachdem, ob die wirklichen Sowjetrussen gerade (Klassen-)Feinde oder Alliierte im Kampf gegen Nazideutschland waren.

Das Interesse der Filmologie an Kracauers Studie ist leicht verständlich. Nicht nur bietet sie die wohl erste umfangreiche filmsoziologische Inhaltsanalyse zur nationalen Typisierung und wird daher von Kracauer selbst nicht zu Unrecht als «Pionierarbeit» bezeichnet (vgl. Perivolaropoulou 2007, 84). Sie passt mit ihrem Appell zu ausgewogenerer, objektiverer Figurenzeichnung im Sinne der Völkerverständigung auch in das humanistische und internationalistische Gesamtprofil der Filmologie. Aus heutiger Sicht ist Kracauers Text nicht zuletzt ein wichtiger historischer Beitrag zur Stereotypen-Forschung (vgl. Schweinitz 2006).

★ ★ ★

Als wichtigster Beitrag der Filmologie zur Film- und Kinosoziologie kann ohne Frage der Text von Georges Friedmann und Edgar Morin gelten. Fünf Jahre nach den ersten Debatten zum Status der Soziologie innerhalb des Projektes und den Forderungen nach einer Integration sozialwissenschaftlicher Fragestellungen findet sich nun endlich der Aufriss eines ambitionierten Forschungsprogramms. Edward Lowry bezeichnet diesen Text, «Sociologie du cinéma», aus gutem Grund als veritables «Manifest» (1985, 101). Seine Autoren arbeiten

damals an der soziologischen Abteilung des C.N.R.S. (Centre national de la recherche scientifique), Friedmann als bekannter Arbeits- und Techniksoziologe, Morin als sein junger Assistent. Beide sind unorthodoxe, mit der PCF nicht oder nur kurzzeitig affilierte Marxisten. Für Morin bedeutet das Kino als Untersuchungsfeld damals zunächst eine Flucht in einen vermeintlich unpolitischen Bereich, da er zwischen die Fronten der bourgeoisen akademischen Kultur und der stalinistischen Welt zu geraten drohte:

Ich suchte also ein Thema, das Zuflucht versprach. Auf der anderen Seite sollte es meinem Mentor Georges Friedmann gefallen, der eine wichtige Rolle bei meinem Eintritt ins C.N.R.S. gespielt hatte. [...] Ich wählte das Kino. [...] Inspiriert war ich von der selbst schon komplexen und rekursiven Idee, die Gesellschaft mithilfe des Kinos zu verstehen und gleichzeitig das Kino mithilfe der Gesellschaft (Morin 1977, 8).

In «Sociologie du cinéma» spannen die Autoren das Untersuchungsfeld anhand dreier zentraler Begriffe auf: dem der kulturellen *Technik* (die das Kino bereits in eine bestimmte, industrialisierte und technisierte Gesellschaftsform einschreibt), dem der (kommerziellen) sozialen *Institution*⁸ und schließlich dem der *Widerspiegelung*: «Jeder Film, und mag er noch so unreal sein, ist gewissermaßen ein Dokumentarfilm, ein soziales Dokument» (Friedmann/Morin 2010 [1952], 22).⁹ Angesprochen ist damit die Komplexität des Gegenstandes, da die drei mit den Begriffen verbundenen Bereiche nicht isoliert, sondern gemeinsam auftreten («konkret, sogar dialektisch miteinander verbunden»; *ibid.*) und aus verschiedenen Perspektiven und mit verschiedenen Methoden untersucht werden können. Ausführlicher widmen sich die Autoren dann dem Kino produktions- und werkseitig: der technisch-kommerziellen Massenindustrie und der filmischen Inhaltsanalyse. Letztere wird, offenkundig von den erwähnten Arbeiten Kracauers inspiriert, weiterhin differenziert in eine Analyse der «sozialen Inhalte» – der filmischen Stereotypen, die als Symptome sozialer Repräsentation entschlüsselt

8 «Vom Kino als von einer Institution zu sprechen heißt, es weniger einfach als Unternehmen zu betrachten denn als *soziale Organisation*: als Dispositiv, das einerseits integrativ wirkt, ein Gefühl der Zugehörigkeit vermittelt, andererseits Verhaltensnormen vorschreibt» (Casetti 2005 [1993], 131). Vgl. auch den Begriff der «institutionellen Regelung» der Filmrezeption bei Prokop (1974 [1970], 233ff).

9 Nur scheinbar ist dies die vorweggenommene Antithese zum – in ganz anderem Zusammenhang geäußerten – berühmten Diktum von Christian Metz «Jeder Film ist ein fiktionaler Film» (2000 [1975], 45).

werden können –, der «historischen Inhalte», die vom Zeitpunkt der Produktion des jeweiligen Films determiniert sind – und der «anthropologischen Inhalte», die nicht der Spezifik einer bestimmten kulturellen oder historischen Konfiguration attribuiert werden können, sondern vielmehr «allen Menschen gemeinsam» sind (ibid., 38).

Auf die rezeptionsseitigen Problembereiche der Publikumssoziologie und der Einflussforschung wird in diesem Text nur in einer Fußnote (ibid., 29) hingewiesen. Sie werden von Morin aber ausführlich in weiteren Artikeln behandelt, die in der *RIF* erscheinen. Sein Text über das Kinopublikum (2010a [1953]) gilt Marc Leveratto «vor dem Hintergrund heutiger Arbeiten über den Kinokonsum als in verschiedener Hinsicht wichtigster Beitrag Edgar Morins zur Soziologie des Kinos» (2009, 200). Leveratto hebt lobend die Diskussion methodologischer und epistemologischer Fragen, die Kritik an den Grenzen der anglo-amerikanischen Publikumsforschung, die Nutzung verschiedener demografischer Statistiken und die komparatistische Vorgehensweise Morins hervor.¹⁰ Bemerkenswert ist nicht zuletzt die zentrale Stellung des Begriffs des «Kinobedürfnis», der ein allgemeines Bedürfnis bezeichnet, das Geschlechter- und Altersklassen überschreitet und für Morin deshalb nicht nur soziale, sondern auch anthropologische Züge trägt.

Auch der Text zum «Problem der gefährlichen Einflüsse des Kinos» zeugt von einem beeindruckenden Überblick Morins über bisherige Arbeiten zu diesem Thema. Auf dieser Grundlage ist er in der Lage, den Lesarten der Forschungsberichte (z.B. jenen der amerikanischen «Payne Fund Studies» der 30er Jahre), die eine eindeutige Gefahr für die Jugend vom Kino ausgehen sehen, konträre Interpretationen gegenüberzustellen.¹¹ Morins Text kann auch als Kritik an gewissen Reduktionismen der Einflussforschung gelesen werden. So zeigt er, dass

10 Von diesem Text Morins ließe sich ein weiter Bogen spannen über die kultursoziologischen Arbeiten Pierre Bourdieus der 60er und 70er bis zu Emmanuel Ethis' aktueller Publikumssoziologie (2009 [2005]).

11 Bei den sogenannten «Payne Fund Studies» handelt es sich um die erste großangelegte, privat finanzierte Untersuchung zur Wirkung des Kinos auf Kinder und Jugendliche. Die Ergebnisse der Studien, die zwischen 1929 und 1932 durchgeführt wurden, sollten zeigen, dass Filmkonsum sowohl die Einstellungen als auch das Verhalten der jugendlichen Rezipienten negativ beeinflussen konnte. Häufige Kinobesuche sollen sich demnach negativ auf die schulischen Leistungen auswirken und sogar Delinquenzverhalten befördern. Die Studien wurden allerdings verschiedentlich für ihr unzureichendes methodisches Design kritisiert und die Ergebnisse deshalb angezweifelt. So bemängeln Lowery und De Fleur: «their lack of control groups, problems in sampling, shortcomings in measurement, and other difficulties that placed technical limitations on their conclusions» (1995, 382).

in den wenigsten Studien die ästhetische Dimension der Zuschauer-situation bedacht wird, dass zu selten die jeweils spezifischen historischen Bedingungen der Filmproduktion und -rezeption in Betracht gezogen werden, dass aus Korrelationen keine Kausalrelationen abgeleitet werden können und dass schließlich der problematische Einfluss weniger in der «Kindlichkeit» filmischer Abenteuer als in der Infantilität liege, die erst ein bestimmter (selbst nicht mehr kindlich-naiver) Aneignungsmodus derselben erzeuge: «Folgerichtig wäre es also, das Verbotssystem umzudrehen und Erwachsenen jene Filme zu verbieten, die dann «nur unter 16 Jahren erlaubt» wären» (Morin 2010b, [1953], 75). Eine ernsthafte Filmzensur sieht er jedoch durch die von ihm analysierten Studien in keinem Fall gerechtfertigt. Vor der Folie aktueller Auseinandersetzungen über die vermeintlichen Gefahren so genannter «Killerspiele» wirkt Morins metakritische Studie wie ein Déjà-vu; viele kritische Argumente gegen eine kurzschlüssige Verursachungslogik finden sich dort vorweggenommen. In umgekehrter historischer Richtung ruft der Text auch die Referenz zur «Kinoreformdebatte» in Deutschland um 1910 auf, sowie vergleichbare Diskussionen in anderen Ländern zur gleichen Zeit, in denen bereits der behauptete verderbliche Einfluss auf die Jugend das Hauptargument der Kinogegner war.

Zwei weitere Artikel Morins zur Kinosoziologie, die nicht in der filmologischen *Revue* veröffentlicht wurden, sind im hier behandelten Zusammenhang von Bedeutung. In «Le cinéma sous l'angle sociologique» (2010c [1953]) in einem Sammelband zu Ehren von Lucien Febvre erschienen, kommt zum ersten Mal eine Methode zum Tragen, die später zu einem der Markenzeichen des Ansatzes von Morin geworden ist: die reflexive Anwendung der Soziologie auf sich selbst (vgl. 1994 [1984], 17-82). Er beschreibt zunächst die spezifischen Umstände, unter denen die sozialwissenschaftliche Beobachtung des Kinos in den USA in den späten 20er Jahren begann. Weiterhin diskutiert er die Voraussetzungen, die der Kinosoziologe seines Erachtens mitbringen muss: die Lust an der intensiven Beschäftigung mit Filmen (d.h. nicht zuletzt: häufige Kinobesuche) auf der einen, die Fähigkeit zur historischen wie anthropologischen Distanznahme auf der anderen Seite. In diesem Zusammenhang tauchen auch erstmals Überlegungen zur Entstehung des Kinematografen sowie zum Übergang vom Kinematografen zum Kino auf, die später Eingang in Morins wichtigste filmtheoretische Studie *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (2002 [1956]) finden. Bemerkenswert ist, dass er hier eine Kritik an der impliziten Teleologie

der klassischen Filmgeschichtsschreibung formuliert, die später zentral für die «New Film History» geworden ist (vgl. Kusters 1996).¹²

Der letzte Text, in dem sich Morin dem Titel nach der Filmsoziologie widmet, erscheint 1954 in den *Cahiers internationaux de sociologie*. Auch er hat eine metatheoretische Ausrichtung; auch hier geht es um die Frage, was es eigentlich bedeutet, eine Soziologie des Kinos zu schreiben. Im Vordergrund steht nun das Problem der Komplexität. Beschrieben wird das Dilemma, dass es einerseits falsch wäre, das Kino als Gegenstand von der sozialen Totalität, die es hervorgebracht hat, zu isolieren, andererseits aber die Gefahr besteht, es in derselben zu «ertränken» (Morin 1954, 102). Morin spricht hier zum ersten Mal von dem Versuch, Kino und Gesellschaft wechselseitig zu erhellen und von einer «méthode auto-régulatrice» (ibid., 103). Dieser Ausdruck deutet schon das kybernetische Denken an, das ab den 70er Jahren Morins sechsteiliges Hauptwerk *La méthode* inspirieren wird.

Aus filmtheoretischer Perspektive markiert dieser Text vor allem den Übergang zu dem anthropologischen Ansatz des bereits erwähnten *L'homme imaginaire*. Ein Auszug aus dessen Schlusskapitel erscheint als Vorabdruck wiederum in der *RIF* (1955). Die Kernthese des Buchs besagt, dass sich im Kino anthropologische Anschauungsformen beobachten lassen, die aus einer archaischen Weltansicht tradiert sind. Der Glaube an Doppelgänger, Magie und Metamorphosen sowie eine gleichermaßen anthropozentrische wie kosmomorphe Weltanschauung findet sich nach Morin im Kino technisch objektiviert und fiktional sublimiert. Neben dieser anthropologischen These gibt es in *L'homme imaginaire* aber auch diverse Stellen, an denen Morin soziohistorische Determinanten geltend macht (vgl. ibid., 147, 196). Er bleibt hier – wie auch in seinem Buch *Les stars*, aus dem ebenfalls ein Kapitel in der *Revue* gedruckt wird (1956) – dem Credo treu, es könne eine gültige Anthropologie ohne Soziologie sowenig geben wie eine Soziologie ohne Anthropologie.

12 «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 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» (Morin 2010c [1953], 80f).

Tatsächlich verfolgte Morin zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Le cinéma ou l'homme imaginaire* noch den Plan, dieser Anthropologie des Kinos einen zweiten, soziologischen Teil in Buchlänge folgen zu lassen (vgl. Morin 1977, 12), zu dem seine Veröffentlichungen in der *RIF* dann nur den Auftakt geboten hätten. Da es dazu nie gekommen ist, sind die hier vorgestellten Artikel die einzigen Zeugnisse seiner intensiven Beschäftigung mit dem Kino aus soziologischer Perspektive. Gleichzeitig bilden sie die wichtigsten soziologischen Reflexionen im filmologischen Projekt und die ersten Schritte zur Etablierung einer akademischen Filmsoziologie in Frankreich (vgl. Leveratto 2009, 183).

Ein letzter Aufruf zu einer schwerpunktmäßig soziologischen Ausrichtung der Filmologie findet sich in der Nummer 25 der *RIF*. Luigi Volpicelli, Pädagogikprofessor aus Rom, beklagt in seinem Text die Vorherrschaft der Psychologie innerhalb der Filmologie und bemüht ähnliche Argumente wie Friedmann und Morin. (Stellenweise klingt der Text auch wie ein fernes Echo von Kracaurs berühmtem «Ladenmädchen»-Aufsatz; 2004 [1927]). Seines Erachtens ist die experimentalpsychologisch untersuchte Beziehung von Film und Zuschauer immer eine unzulässige Reduktion, da es sich bei der Filmrezeption je schon um eine Relation von drei Elementen handele: Film, Zuschauer und Gesellschaft. Wobei letztere für ihn die wichtigste Größe darstellt, da aus ihr die anderen beiden hervorgingen (vgl. Volpicelli 1956, 22). Volpicelli prägt, um diesen Zusammenhang auf den Begriff zu bringen, den Ausdruck des «*esserci social*» (sozialen Daseins) des Kinos, den er an verschiedenen Stellen wiederholt. Sein Appell zur Neuausrichtung des filmologischen Projekts ist der letzte soziologische Beitrag in der *RIF* geblieben,¹³ in deren letzten Ausgaben, wie schon in den ersten, die psychologischen Arbeiten deutlich dominieren. Die Soziologie ist innerhalb der Filmologie eine Episode geblieben.¹⁴

13 Quaresima erwähnt noch einen allerletzten Appell von Jacques Durand von 1961 (vgl. 2010 [2009], 119).

14 Eine Episode, die sich freilich als fruchtbar erweisen sollte. Wie schon erwähnt, schreibt Jean-Marc Leveratto der Filmologie einen großen Anteil an der Entstehung und akademischen Institutionalisierung eines filmsoziologischen Ansatzes in Frankreich zu (vgl. 2009). Ablesen lässt sich dieser auch an einer neueren Veröffentlichung wie der *Sociologie du cinéma et de ses publics* von Emmanuel Ethis, in der Kracaure und Morin nach wie vor als wichtige Theoriereferenzen fungieren (vgl. 2009 [2005], 51ff).

Edgar Morin, der wichtigste Vertreter der filmologischen Soziologie, hat sich nach dem Erscheinen seiner beiden filmtheoretischen Bücher vom Kino ab und einer breiter angelegten Kulturanalyse der Massenmedien zugewandt. Seine Vorarbeiten zum geplanten Kinosoziologie-Buch sind 1961 in *L'esprit du temps* eingegangen (vgl. 1977, XII); ein kurzer Text in der ersten Ausgabe der von ihm mitgegründeten Zeitschrift *Communications* zur französischen Nouvelle Vague belegt sein anhaltendes Interesse am zeitgenössischen Kino (Morin 1961). Zur gleichen Zeit hat Morin sein Ziel, nicht nur das Kino gesellschaftstheoretisch, sondern umgekehrt auch die Gesellschaft mittels des Kinos zu beleuchten, noch auf andere Weise realisiert, als ursprünglich gedacht: Mit *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* (F 1961) schafft er gemeinsam mit Jean Rouch das Paradebeispiel des «Cinéma vérité» und damit eine Soziologie des französischen Lebens um 1960 – in filmischer Form.

Literatur

- Anzieu, Didier (1947a) Filmologie et Biologie. In: *Revue internationale de filmologie* 1,1 S. 19–22.
- (1947b) Filmologie et sociologie. In: *Revue internationale de filmologie* 1,2, S. 175–177.
- Bayer, Raymond (1947) Le cinéma et les études humaines. In: *Revue internationale de filmologie* 1,1, S. 31–35.
- Casetti, Francesco (2005) *Les théories du cinéma depuis 1945* [ital. 1993]. Paris: A. Colin.
- Cohen-Séat, Gilbert (1962) *Film und Philosophie. Ein Essai* [franz. 1946]. Gütersloh: Bertelsmann.
- Ethis, Emmanuel (2009) *Sociologie de cinéma et de ses publics* [2005]. Paris: A. Colin.
- Francastel, Pierre (1949) Espace et illusion. In: *Revue internationale de filmologie* 2,5, S. 65–74.
- Friedmann, Georges / Morin, Edgar (2010) Soziologie des Kinos. In: *Montage AV* 19,2 (in diesem Heft).
- Hediger, Vinzenz (2003) «La science de l'image couvre et découvre tout l'esprit». Das Projekt der Filmologie und der Beitrag der Psychologie. In: *Montage AV* 12,1, S. 55–71.
- Hediger, Vinzenz (2004) Der Film als Tagesrest und Ferment des Symptoms. Psychoanalyse, Filmologie und die Nachträglichkeit der psychoanalytischen Filmtheorie. In: *Montage AV* 13,1, S. 112–125.
- Kessler, Frank (1997) Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule. In: *Montage AV* 6,2, S. 132–139.

- Kirsch, Florent (1951) Introduction à une filmologie de la filmologie. In: *Cahiers du cinéma* H. 5, S. 33–38.
- Kling, Silvia (2002) *Filmologie und Intermedialität. Der filmologische Beitrag zu einem aktuellen medienwissenschaftlichen Konzept*. Tübingen: Stauffenburg.
- Klusters, Paul (1996) New Film History. Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft. In: *Montage AV* 5,1, S. 39–60.
- Kracauer, Siegfried (1948) Cinéma et sociologie (Sur l'exemple du Cinéma de l'Allemagne préhitlerienne). In: *Revue internationale de filmologie* 1,3–4, S. 311–318.
- (1950) Les types nationaux vus par Hollywood. In: *Revue internationale de filmologie* 2,6, S. 115–133.
 - (1967) Nationale Charaktereigenschaften, wie Hollywood sie sieht. In: *Hamburger Filmgespräche III*. Hg. v. Hamburger Gesellschaft für Filmkunde e.V. 1967, S. 40–52.
 - (1984) *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [engl. 1947]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
 - (2004) Film und Gesellschaft [Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino]. In: *Werke* Bd. 6.1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 308–322.
 - (2010) Nationalcharaktere – wie Hollywood sie zeigt [engl. 1949]. In: *Montage AV* 19,2 (in diesem Heft).
- Lefebvre, Martin (2009) L'aventure filmologique: documents et jalons d'une histoire institutionnelle. In: *Cinémas* 19,2–3, S. 59–100.
- Leveratto, Jean-Marc (2009) La Revue internationale de filmologie et la genèse de la sociologie en France. In: *Cinémas* 19,2–3, S. 183–215.
- Lowery, Shearon A. / Defleur, Melvin (1995) *Milestones in Mass Communication Research: Media Effects* [1983]. New York: Longman.
- Lowry, Edward (1985) *The Filmology Movement and Film Study in France*. Ann Arbor: Michigan University Press.
- Metz, Christian (2000) *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* [frz. 1975/1977]. Münster: Nodus.
- Michotte van den Berck, Albert (1950) À propos de l'article «Espace et illusion». In: *Revue internationale de filmologie* 2,6, S. 139–140.
- Morin, Edgar (1954) Préliminaires à une sociologie du cinéma. In: *Cahiers internationaux de sociologie* Nr. 17, S. 101–111.
- Morin, Edgar (1955) Le cinéma ou l'homme imaginaire. In: *Revue internationale de filmologie* 6,20–24, S. 133–137.
- (1956) Les stars. In: *Revue internationale de filmologie* 7,25, S. 29–50.
 - (1961) Conditions d'apparition de la Nouvelle Vague. In: *Communications* 1, S. 139–141.
 - (1977) Préface à la nouvelle édition. In: Morin 2002, S.V–XIV.
 - (1994) *Sociologie* [1984]. Paris: Fayard.

- (2002) *Le cinéma ou l'homme imaginaire* [1956]. Paris: Éditions de minuit [dt. 1958 als: *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*. Stuttgart: Klett].
- (2010a) Untersuchungen zum Kinopublikum [frz. 1953]. In: *Montage AV* 19,2 (in diesem Heft).
- (2010b) Das Problem der gefährlichen Auswirkungen des Kinos [frz. 1953]. In: *Montage AV* 19,2 (in diesem Heft).
- (2010c) Das Kino aus soziologischer Sicht [frz. 1953]. In: *Montage AV* 19,2 (in diesem Heft).
- Moussinac, Léon (1950) Béla Balázs, théoricien du cinéma. In: *Revue internationale de filmologie* 2,6, S. 195–198.
- Panofsky, Erwin (1974) Die Perspektive als symbolische Form [1927]. In: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Hessling, S. 99–167.
- Perivolaropoulou, Nia (2007) Les stéréotypes nationaux dans le cinéma hollywoodien vus par S. Kracauer. In: *Bulletin trimestriel de la fondation Auschwitz* H. 94, S. 81–90.
- Prokop, Dieter (1974) *Soziologie des Films* [1970]. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand.
- Quaresima, Leonardo (2010) Falsche Freunde: Kracauer und die Filmologie [frz. 2009]. In: *Montage AV* 19,2 (in diesem Heft).
- Riniéri, Jean-Jacques (1947) Présentation de la Filmologie. In: *Revue internationale de filmologie* 1,1, S. 87–91.
- Roques, Mario (1947) Filmologie. In: *Revue internationale de filmologie* 1,1, S. 5–8.
- Sadoul, Georges (1947) Georges Méliès et la première élaboration du langage cinématographique. In: *Revue internationale de filmologie* 1,1, S. 23–30.
- Schweinitz, Jörg (2006) *Film und Stereotyp*. Berlin: Akademie.
- Souriau, Etienne (Hg.) (1953) *L'univers filmique*. Paris: Flammarion.
- (1997) Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie [frz. 1951]. In: *Montage AV* 6,2, S. 140–157.
- (2003) Beiträge der Ästhetik zur Filmologie – ihre Natur und Grenzen [franz. 1947]. In: *Montage AV* 12,1, S. 72–93.
- Vignaux, Valérie (2009) Georges Sadoul et l'Institut de filmologie: des sources pour instruire l'histoire du cinéma. In: *Cinemas* 19,2–3, S. 249–268.
- Volpicelli, Luigi (1956) La filmologie en tant que recherche socio-historique. In: *Revue internationale de filmologie* 7,25, S. 19–28.
- Wallon, Henri (1947) Qu'est-ce que la filmologie? In: *La pensée* Nr. 15, S. 29–34.

Soziologie des Kinos*

Georges Friedmann und Edgar Morin

Das Kino ist aus einer langwierigen Laborarbeit hervorgegangen, die darauf abzielte, einen Apparat zur Analyse und Erfassung von Bewegung zu schaffen; damit ist es zunächst eine *Technik*, die sich durch die stetige Verbesserung ihrer Geräte entwickelte und immer noch weiter entwickelt. Diese Technik ist an sich bereits eine soziale Tatsache der Zivilisation (*fait de civilisation*), so wie Marcel Mauss den Begriff verwendete (Mauss 1930).** Soziale Tatsache einer von Technik und Maschinen dominierten Zivilisation. Und zugleich soziale Tatsache einer Zivilisation in Bewegung, besessen von der Frage der Bewegung. So ist es kein Zufall, dass sich die Technik, die Künste, wissenschaftliche Theorien und Philosophien zur gleichen Zeit – jede auf ihre Weise – darum bemühten, die Bewegtheit der Dinge zu erklären.

Mehr noch: Aus der kinematografischen Technik gingen die Industrie, der Handel und das Spektakel des Films hervor. Eine Gesetzgebung wurde eingesetzt, um diese Industrien, Geschäfte und Spektakel zu regulieren und zu kontrollieren. Ein riesiges Massenpublikum bildete sich weltweit und stand bald unter dem Einfluss der Filme. In all diesen Eigenschaften hat die kinematografische Technik auch eine *Institution* hervorgebracht: das Kino.

* Dieser Text erschien zuerst 1952 als «Sociologie du cinéma» in der *Revue internationale de filmologie* (Nr. 10, S. 95–112). Wir danken Edgar Morin für die freundliche Erlaubnis zur Übersetzung.

** [Anm.d.Ü.:] Mit der Übersetzung von Mauss' Begriff *fait de civilisation* als «soziale Tatsache der Zivilisation» folge ich Schüttpelz, Erhard (2002) *Der Fetischismus der Nationen und die Durchlässigkeit der Zivilisation. Globalisierung der technischen Medien bei Marcel Mauss (1929)*. In: *1929. Beiträge zur Archäologie der Medien*. Hg. v. Stefan Andriopoulos & Bernhard J. Dotzler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S.158–172.

Aber es wäre unzureichend, die kinematografische Institution lediglich als Rädchen, als bedeutende und zugleich aufschlussreiche Struktur im Getriebe der zeitgenössischen Gesellschaft zu sehen. Das Kino ist darüber hinaus auch eine Widerspiegelung dieser Gesellschaft. Als wahrhaft aufzeichnendes Auge erfasst es Dinge und Menschen nicht nur in ihrer sichtbaren Realität, sondern gehört durch die Geschichten, die es erfindet, und die imaginären Situationen, die es erträumt, zu den subjektiven (d.h. psychologischen und traumähnlichen) Realitäten kollektiven Charakters. Jeder Film, und mag er noch so unreal sein, ist gewissermaßen ein Dokumentarfilm, ein soziales Dokument. Als Technik, Institution und *Widerspiegelung* eines menschlichen Universums ist das Kino also eine Tatsache totaler Zivilisation. Es ist eine Art Mikrokosmos, durch den hindurch sich das Bild einer Zivilisation – wenn auch in deformierter, stilisierter und geordneter Form – erkennen lässt, eben jener Zivilisation, aus der es hervorgegangen ist. Darum ist das Kino Gegenstand der Soziologie.

Doch aus dem gleichen Grund verlangt das Kino der Soziologie auch viel ab. Letztere kann die Fragen der Technik, der Industrie, des Spektakels und der kollektiven Psychologie nicht getrennt voneinander betrachten: Sie sind ganz konkret, sogar dialektisch miteinander verbunden. So erfordert die soziologische Betrachtung des Kinos eine Kenntnis, ein Bewusstsein und einen analytischen Scharfsinn, die weit über das Kino selbst hinausreichen. Eine solche Betrachtung wäre auf sonderbare Weise abstrakt, um nicht zu sagen unmöglich, wenn sie nicht von einer Gegenwartssoziologie einerseits und der Anthropologie andererseits unterstützt würde. Sie muss also unaufhörlich zwischen verschiedenen Untersuchungsebenen hin- und herwechseln, von den Strukturen der Imagination, der Repräsentation und des Wissens, bis hin zu jenen der Industrie, der Finanzen und der Wirtschaft.

Natürlich kann ein solcher Artikel diese Fragen nicht in ihrem ganzen Umfang behandeln: Ja, er vermag noch nicht einmal, eine Bestandsaufnahme der Problemstellung und Fakten zu liefern. So werden wir uns darauf beschränken, den Grundstein für zwei mögliche Herangehensweisen neben anderen zu legen. Die erste nimmt die soziologischen Gegebenheiten in den Blick, die aus den industriellen Strukturen des Kinos hervorgehen, die zweite die Funktion der sozialen Widerspiegelung, die im Inhalt der Filme angelegt ist.

I. Industrielle Strukturen und filmische Strukturen

Versucht man, die spezifischen Merkmale der Filmproduktion zu bestimmen, fällt einem sogleich das Paradox ins Auge, dass diese gleichzeitig Industrie und Kunst ist – eine enorme Unternehmung, in der sich Tendenzen der Konzentration, der Rationalisierung, der Standardisierung mit solchen der Individualisierung mischen. Gehen wir kurz auf jeden einzelnen der Begriffe dieses Gegensatzes ein.

Es ist weithin bekannt, wenn auch zeitweise in Vergessenheit geraten, dass das Kino – zunächst Kind der Laboratorien, dann Spielzeug der Jahrmärkte – bereits früh zu einem mächtigen Geschäftszweig heranwuchs. Dieser war schon bald auf dem höchsten Entwicklungsstand industrieller Organisation angelangt (vgl. Bächlin 1945). Zunächst insofern, als dass bereits vor 1914 die ersten großen Unternehmenszusammenschlüsse zu verbuchen waren: zum einen *horizontale* Zusammenschlüsse, mittels derer führende Produktionsgesellschaften das faktische Monopol einzunehmen versuchten; zum anderen *vertikale* Zusammenschlüsse, durch die dieselben Gesellschaften die Bereiche des Vertriebs und der Auswertung zu kontrollieren suchten.¹ Diese Bewegungen der Konzentration waren Teil größerer Wirtschaftsgefüge, insbesondere des Trust-Systems der elektrischen Industrie und der großen Banken.² Sie stehen zudem in engem Zusammenhang mit der Ausweitung des Kino-Publikums auf ein weltweites Publikum, der Verbesserung und steigenden Komplexität der Produktionstechniken und -maschinen, sowie der immer komplexer werdenden Filme selbst, deren Produktionskosten stetig steigen.

Diese sich wandelnden wirtschaftlichen Merkmale finden in den technischen Strukturen der Filmindustrie ihre Entsprechung, wel-

- 1 1908 wird in den Vereinigten Staaten der Konzern der M.P.P.C. (Motion Picture Patents Company) gegründet; 1907-1909 bilden Pathé und Gaumont europäische Produktions- und Vertriebskonzerne. Im Jahr 1917 wird in Deutschland die UFA gegründet. 1928 dominieren sieben Konzerne den amerikanischen und weltweiten Markt (Fox, Warner Bros, Paramount, Universal, United Artists, First National, Metro-Goldwyn Mayer).
- 2 Ab 1919 werden die führenden Gesellschaften durch das Bankenkapital finanziert. Mit dem Aufkommen des Tonfilms kontrollieren die zur *Morgan*-Gruppe gehörende *American Telephone and Telegraph* und die der Rockefeller-Gruppe angehörende *R. C. A. Photophone* alle acht großen vertikalen Firmenverbände. In Deutschland schließt sich im Jahr 1928 die von *Siemens* und *A. E. G.* gegründete *Klang Film* Gesellschaft mit der *Tobis* zusammen. Vgl. dazu: Bächlin 1945; Huettig 1944 sowie das USA Temporary National Economic Committee 1941.

che rationalisiert, also durch Arbeitsteilung und -segmentierung gekennzeichnet sind. Diese Eigenschaften zeichnen sich nicht nur auf der technischen Ebene der Maschinisten (Kameramänner, Fotografen, Toningenieure etc.) ab, sondern – und das ist das Wichtige und Neue daran – machen sich auch auf der Ebene der intellektuellen und künstlerischen Arbeit bemerkbar (vgl. Buchanan 1951). Bekanntermaßen tendieren auch gewisse Bereiche des modernen Journalismus zur Arbeitsteilung; so kann es in gewissen «Zeitungsfabriken» vorkommen, dass derselbe Artikel einmal oder mehrmals «rewritten» wird. Doch im Bereich des Kinos hat diese Aufteilung ein extremes Ausmaß angenommen: Von der Synopsis bis hin zur Montage setzt die Konfektionierung eines Films neben der Arbeit des Regisseurs auch die hochspezialisierten Eingriffe von Drehbuch- und Dialogautoren, *Gag Men*, Schnittmeistern etc. voraus. Mit der gleichen Segmentierung der Arbeit sind auch die *Schauspieler* konfrontiert, die sich oftmals gezwungen sehen, einen Film in unzusammenhängenden Fragmenten zu spielen, über dessen Handlung sie oft gar keinen Überblick haben. Mitunter muss der jugendliche Liebhaber gar über dem Grab einer Geliebten schluchzen, die er noch nicht kennengelernt hat.

Industrialisierung, Konzentration, Rationalisierung, Arbeitsteilung und -segmentierung produzieren letzten Endes *standardisierte* Objekte, das heißt Filme in Serienanfertigung, die unaufhörlich die gleichen Situationen, die gleichen Liebesgeschichten, die gleichen Witze wiederholen und neu miteinander kombinieren... In dieser Hinsicht ist das Kino in der Tat eine Massenindustrie wie jede andere rationalisierte und standardisierte Industrie, eine «Traumfabrik» wie Ilja Ehrenburg befand. Diese wirkmächtige industrielle Realität, die den Film bestimmt, erlaubt uns also, ihn als Standarderzeugnis zu verstehen und untersuchen.

Umgekehrt besteht die Spezifik der Filmindustrie aber auch darin, parallel zu ihrer Konzentrierung, Rationalisierung, Standardisierung, einer genau entgegen gesetzten, inneren Dynamik zu gehorchen, die die Zusammenschlüsse zu zersetzen, die Rationalisierung zu kompensieren und gegen die Standardisierung anzukämpfen scheint. Diese Dynamik drängt auf sämtlichen Ebenen zur Individualisierung.

Eine gewisse Individualisierung handwerklicher Art tritt tatsächlich inmitten der industriellen, kapitalistischen Konzentration selbst auf. So erfordert die Produktion eines Films keine festen Kapitalanlagen in Form von Maschinen, Immobilien etc. Man kommt sogar ohne Studios und Szenenbauten, ohne Stars aus, wie in *TONI* (Jean Renoir, F 1935) oder *LA TERRA TREMA* (Luchino Visconti, I 1947). Das heißt, man

kann im Prinzip einen Film ausschließlich mit jenem Kapital machen, das für diesen notwendig und ausreichend ist. Damit erklärt sich auch die stetige Vermehrung von Kleinproduzenten (nämlich von Schauspielern, die zu Produzenten, teilhabenden Regisseuren, Mäzenen, Genossenschaften etc. werden). Dies wiederum hält die Unternehmenszusammenschlüsse der Filmindustrie in Grenzen. In Frankreich, England und selbst in den USA kann der Bereich der «Kleinproduzenten», des individualisierten Unternehmens, auch im Schatten der großen, mehr oder weniger miteinander assoziierten Firmen seinen Fortbestand sichern.

Dieses Potenzial sowie dieser Fortbestand der unabhängigen Produktion sind sicherlich auch auf noch nicht abgeschlossene Entwicklungen der Konzentration sowie auf größere sozio-ökonomische Zusammenhänge zurückzuführen, die in den nationalen Gesetzgebungen verankert sind; wie in Frankreich oder den USA bemühen sich diese – mal mehr, mal weniger effizient –, mittlere Unternehmen zu schützen. Aber diese Maßnahmen wären vergeblich, wenn sie nicht in dieselbe Stoßrichtung wie jene tiefer liegenden Realitäten verliefen; und den bereits genannten müssen wir zwei weitere hinzufügen, welche wiederum eng miteinander verknüpft sind: das Risiko, das der kinematografischen Unternehmung innewohnt, sowie die Individualität des Films.

Jeder Film ist ein risikoreiches Unternehmen, das sich seines Publikums und seiner Einnahmen nie ganz sicher sein kann, selbst dann nicht, wenn die zuverlässigsten «Anti-Risiko»-Strategien (Stars, aufwändige Produktionen) eingesetzt werden. Für den Fall wirtschaftlicher Engpässe oder eines Misserfolgs beim Publikum bringt die absolute, vertikale oder horizontale Konzentration zu viele Unwägbarkeiten mit sich, als dass die großen Produktionsgesellschaften es wagen könnten, sich über solch beträchtliche Kapitalbindungen zusammen zu schließen.

Krisen haben die in den Grundlagen der kinematografischen Unternehmung verankerte Ungewissheit bisher nur noch deutlicher zu Tage treten lassen. Die Produkte hängen immer von einem Erfolg beim Publikum ab, den selbst die elaboriertesten «Box-Offices» niemals zuverlässig voraussagen können. In den USA wie auch in Europa haben Börsenkrachs, sowohl vor 1914 als auch während der Krise von 1929–1935 die Produktionsstrukturen wieder in Großkonzerne und Kleinunternehmer zergliedert, die Auswertungsmöglichkeiten durch den Rückgang der beteiligten Kinoketten vermindert und auf diese Weise eine an handwerkliche Strukturen erinnernde Streuung wiederhergestellt; darüber hinaus haben sie, zumindest in Frankreich, die

organischen Verbindungen zwischen den Eigentumsverhältnissen der Studios und den großen Produktionsgesellschaften gekappt und die Konzentrationstendenzen der Distributionsgesellschaften zum Erliegen gebracht. Wirtschaftliche wie soziale und psychologische Unruhen, das Aufkommen neuer technischer Faktoren (wie die Konkurrenz durch das Fernsehen) nähren somit kontinuierlich das Risiko, das dem Film innewohnt. Zwar begünstigt dieses Risiko Konzentration und Standardisierung, da es die fortwährende Wiederholung der immergleichen Erfolgsformeln und die Vervielfachung der Filme pro Produzenten nahelegt (welcher sich von dieser Strategie, statistisch gesehen, erhofft, seine Investitionen wieder einzuspielen); aber zugleich verstärkt es auch die Individualisierung derselben Produktion und bewahrt damit das *abenteuerliche* Wesen der kinematografischen Unternehmung.

Und mag dieser risikofreudige Geist aus der Frühzeit des Kinos (vgl. Drinkwater 1931) heute noch so verkümmert sein, so besteht er auch im Zeitalter serieller Produktionen, des «Box Offices» und der «Fan Mail Departments» (jener durchrationalisierten und auf die Optimierung der Produktion zielenden Publikumsumfragen). Noch heute setzen Produzenten auf ihr Gespür, ihre Intuition. Noch heute läuft der kinematografische Kapitalismus dort Gefahr, seinen eigenen Risiken zu erliegen, wo das Finanzkapital fortwährend allzu vorsichtig eingesetzt wird. Demgegenüber begünstigt die Risikofreude, die häufig bei den Kleinproduzenten am vitalsten ist, die Fortentwicklung der kinematografischen Kunst.³ Diese Risiken, dieser Wagemut und diese Möglichkeiten bestehen nur, weil der Film nach Individualisierung verlangt (vgl. Bächlin 1945). Selbst wenn es sich um ein «Remake» handelt, braucht der neue Film im Vergleich zum alten eine neue, individuelle Prägung. Denn auch wenn die gesamte Filmindustrie zur Standardisierung neigt, so hat eben diese Standardisierung mit der Monotonie ihrer Wiederholungen zugleich die Tendenz, die Rentabilität eines Films zunichte zu machen. Daher die interne Notwendigkeit der Individualisierung; daher auch, von Seiten der Produzen-

3 Dieser «Wagemut» der Produzenten kann sich unter mehr oder weniger günstigen soziologischen Bedingungen äußern. Soziale Erschütterungen wie die Libération, welche zum Zusammenbruch der Produktionsgesellschaften führte, die den abgeschafften Regimen verpflichtet waren, ermöglichten kooperative oder individuelle Umsetzungen wie LA BATAILLE DU RAIL (René Clément, F 1946) oder auch PAISÀ (Roberto Rossellini, I 1946). Unter dem Einfluss der *ciné-clubs*, Kritiker und Festivals wurde zudem das Bedürfnis nach Kultur größer und die Forderung nach Filmen mit Originaldrehbuch lauter.

ten, die immerwährende Suche nach dem «Neuen», dem «Originellen», dem «Einfall».

Verständlicherweise tritt dieses Bestreben häufig (wenn auch nicht immer) sehr viel deutlicher dort zu Tage, wo die Produktionsbedingungen als individualisierte bestehen bleiben: bei den Kleinproduzenten. Aber es ist auch in den großen, rationalisierten und standardisierten Firmen spürbar, die unaufhörlich auf der Suche nach neuen Ideen sind und versuchen, Talente aus den Bereichen des Romans, des Radios und des Theaters abzuwerben, den neuen Star oder die neue Exotik zu entdecken. Dieses Bestreben wird durch die standardisierende Tendenz fortlaufend aufgewogen: So klagen die Produzenten unaufhörlich über das Fehlen guter Drehbücher und reagieren misstrauisch, sobald man ihnen solche vorlegt.

Die Erfordernisse der Individualisierung erklären die kreative Rolle, die den *Filmemachern* (Regisseuren) zukommt. Ihre Aufgabe ist es, ihre Originalität einzubringen und die segmentierte Arbeit der einzelnen Mitwirkenden am Film zu einer Einheit zu führen. Aber zugleich bewegt sich der talentierte Regisseur auf einem schmalen Grat zwischen Knechtschaft und Halbfreiheit...

Folglich sind Standardisierung und Individualisierung auf dialektische Weise mit den industriellen Bedingungen des Films verbunden, ebenso wie mit den Bedürfnissen der «Masse», die durch diese Industrie geweckt und zugleich befriedigt werden. Diese Dialektik ist auf allen Ebenen am Werk: Sie liefert dem Schauspieler eine Erweiterung seiner Persönlichkeit, während sie ihn depersonalisiert und damit zum Mythos (zum Star) werden lässt. Sie wirbt den talentierten Schriftsteller ein, zwingt seine Erfindungsgabe jedoch in die vorgefertigten Gussformen des standardisierten Kinos. Sie erklärt auch, warum es einerseits routinierte Kleinproduzenten gibt, die darauf bedacht sind, ihren Erfolg über Strategien der Standardisierung zu sichern, und andererseits mitunter risikofreudige Großproduzenten, die auf die Individualisierung setzen. Anders gesagt: Das Kino standardisiert, was individualisiert ist. Aber umgekehrt individualisiert es auch, was standardisiert ist. Dies ist auch der Grund, warum wir es im ersten Fall mit einer unglaublichen Verschwendung von Talenten, von künstlerischen Möglichkeiten und menschlichen Ressourcen zu tun haben; der Automat zur Fabrikation von Filmen spuckt alles wieder aus, was sich nicht in seine Formen pressen lässt. Doch dies erklärt auch, warum es – im zweiten Fall – inmitten der Serienproduktion unzählige Filme gibt, die originelle Züge aufweisen.

Die Dialektik von Individualisierung und Standardisierung erlaubt uns also zu begreifen, dass es nicht auf der einen Seite die kinematografische Kunst und auf der anderen Seite die Filmindustrie gibt, sondern dass die objektiven Bedingungen dieser Massenindustrie in sich bereits alle Virtualitäten enthalten – die Banalität ebenso wie die Kultiviertheit, die Innovation ebenso wie die Plattitüde, die Ästhetik und die Anti-Ästhetik, welche sich im Inneren des Films entfalten, sich gegenüberstehen und sich miteinander verbinden.

Im Übrigen, und vielleicht vor allem anderen, führt uns diese Dialektik zu einem der Gründe für die große *Wirkmacht* der filmischen Tatsache. Denn die Standardisierung eröffnet dem Film ein Massenpublikum, während die Individualisierung dieses wiederum als Kunst zu überzeugen vermag. Über die Wiederholung lässt die Standardisierung den Einfluss des Kinos immer tiefer vordringen: Wiederholungen von *standardisierten Situationen*, von *standardisierten Verhaltensmustern*, von *standardisierten Figuren*. Inmitten dieser zwanghaften Wiederholungen versieht die Individualisierung wiederum dieses oder jenes Ereignis, dieses oder jenes Gesicht, diese oder jene Landschaft mit einer *einzigartigen Präsenz* und bietet so den verlockenden Reiz eines neuen Einfalls, einer stets unerwarteten Variation desselben Themas. In diesem Sinne ähnelt die Wirkmacht des Kinos vielleicht derjenigen des Traums oder des Mythos, die beide dieselben *archetypischen* Situationen, dieselben monotonen Handlungsmuster, denselben «latenten» Gehalt wiederholen, aufgrund der unendlichen Vielfalt ihres imaginären Überbaus jedoch immer verschieden bleiben.

Die Probleme, die sich im Zusammenhang mit dieser Wirkmacht ergeben, werden wir hier nicht weiter erörtern. Diese sind ebenso wirtschaftlicher wie politischer und sozialer Natur. In *wirtschaftlicher* Hinsicht: Das Kino zieht eine große Anzahl parakinematografischer industrieller Aktivitäten nach sich, welche die Autorität der filmischen Tatsache als Bürgschaft für ihre Produkte nutzen.⁴ In *politischer* Hinsicht: Der Film wird vom Staat und den obersten Verwaltungs- und Justizbehörden sowohl überwacht als auch benutzt. In *sozialer* Hinsicht: Das Kino prägt mimetisches Verhalten, verändert Meinungen (Blumer 1933; Mayer 1948). An dieser Stelle begnügen wir uns mit dem Hinweis, dass die Wirkmacht des Films bei weitem über den dunklen Saal hinausreicht und kontinuierlich in alle Gefilde der Gesellschaft eindringt.

4 So hat SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS (USA 1937) von Walt Disney zu 117 Lizenzen für die Herstellung von 2.183 Produkten, insbesondere Nachbildungen von Filmfiguren, geführt.

Wir werden hier auch nicht näher auf die Frage eingehen, inwiefern die Realität im Kino zum «Spektakel» wird. Wenn das Kino in dem Sinne die realistischste aller Künste ist, dass es alle Elemente der Realität fotografisch abbildet und diese projiziert, ohne ein einziges davon zu unterschlagen, so verwandelt es diese Elemente zugleich in eine Art Spektakel, eine Aufführung. Wir entdecken hierin eine der grundlegenden Ursachen seiner Wirkmacht, die, indem sie, wie Eisenstein befand, sich in erster Linie an die Emotionen richtet, zunächst durch die Bilder Gefühle hervorzurufen sucht, um diese sodann zu Ideen werden zu lassen. Aber auch hier besteht die Stärke des Films in der Mischung von Imagination und Realität, im Realen des Imaginären, im Imaginären des Realen. Das Imaginäre spiegelt die Wünsche und Wertvorstellungen wider, die im Publikum bereits vorhanden sind. Das Reale selbst wird durch diese Wünsche und Wertvorstellungen umgewandelt, was bedeutet, dass wir uns im Zentrum soziologischer Fragestellungen befinden.

II. Der Inhalt der Filme

Wie lässt sich der Inhalt von Filmen freilegen?⁵ Ein Film hat unterschiedliche, manchmal gar widersprüchliche Inhalte. Er bringt nicht nur die Gegebenheiten einer gewissen Gesellschaft zum Ausdruck: Er korreliert mit einem bestimmten Zeitpunkt einer solchen Gesellschaft und verfügt daher über eine historische Dimension. Er überschreitet zudem seinen räumlichen Kontext, um sich einem weltweiten Publikum darzubieten. Auf der anderen Seite kann er über seinen historischen Moment hinausgehen, um in der Zeit anzudauern. Diese potenzielle Universalität des Films wirft das Problem der psychologischen und anthropologischen Inhalte auf.

A) Soziale Inhalte

Der Film übersetzt und enthüllt sämtliche Realitäten einer Gesellschaft. An dieser Stelle muss der Analytiker bedenken, dass die Gesellschaft keine abstrakte Größe ist, sondern eine Verflechtung sozialer Beziehungen und Faktoren. Besonders augenfällig unter diesen Faktoren

5 Da wir nicht ausreichend auf das Thema eingehen können, schließen wir aus den folgenden Betrachtungen solche Studien aus, die sich mit Fragen des Publikums (*audience analysis*), der Medienresonanz (*response analysis*) sowie allgemeinen Wirkungen des Films auf Gruppen und Individuen (*social control*) befassen.

sind zweifellos jene, die den Einfluss der etablierten Institutionen betreffen. Diese Einflussnahme kann ebenso gut über eine dezidiert «politische» wie auch eine «apolitische» Haltung des Films in Erscheinung treten. Mit politischer Haltung ist hier nicht so sehr der propagandistische Charakter gewisser Produktionen gemeint, sondern vielmehr die Konformität eines Films mit den Normen einer gesetzlich abgesicherten Moral, in der das Gute mit dem Gesetzmäßigen und das Böse mit dem Rechtswidrigen gleichgesetzt scheint. Dieses Werteraster bleibt so dauerhaft bestehen, dass es mitunter gar nicht mehr in Frage gestellt wird. Die «apolitische» Haltung von Filmen, das heißt ihr Unterhaltungscharakter, offenbart sich wiederum genau im Rahmen dieses Werterasters. Dieser «Apolitismus» zeugt im Übrigen selbst dort vom Einfluss sozialer Tabus, wo die Filme nicht explizit auf diese eingehen.

«Alles, was Du verschweigst, gibt uns Auskunft über Dich.» Diese Maxime gilt auch für die Soziologie des Kinos. Politische Tabus wett-eifern mit sexuellen. Die Zensur lauert der Länge eines Kusses auf den Mund ebenso auf wie jeder Dialogzeile, welche die Moral der Truppen untergraben könnte. Nicht nur eine offizielle, sondern auch eine interne Zensur: Insofern sie im Kopf der Produzenten und Regisseure allgegenwärtig ist, schlägt sie sich in jedem Filmprojekt nieder.

Für jede Gesellschaft könnte man eine Liste der filmischen Tabus erstellen. Die politische sowie apolitische Haltung der Filme machen, getrennt voneinander oder gemeinsam, den Druck sichtbar, den die Wertvorstellungen der bestehenden Ordnung je nach Gesellschaftstyp ausüben.

Studien zu diesem Thema wären nur dann überzeugend, wenn sie sich vertiefend Serien von Standardfilmen innerhalb einzelner nationaler Produktionskontexte widmen würden. Zugleich würden sie uns wertvolle Einblicke in andere Bereiche als die des dominanten politischen Wertesystems liefern, die auf unbekannte Weise das Universum eines Films mitbestimmen. Es handelt sich um «kollektive Vorstellungen», Mentalitäten oder Ideologien, die im Inneren einer Gesellschaft vorherrschen. Diese korrespondieren mit einem Ensemble von Werten, Haltungen, Vorurteilen und in diesen Sitten angelegtem Wissen, mit einer Art alltäglicher «Praxis» von Gemeinschaften.

Der Standardfilm vermeidet nicht nur, gegen diese kollektiven Vorstellungen zu verstoßen, sondern strebt vielmehr danach, sich ihnen anzupassen. Er «korrespondiert» mit ihnen, er richtet sich mit einer Sprache an sie, die sie umso besser verstehen, als dass er sich bemüht, ihnen treu zu bleiben. Das ist das berühmte «Das Publikum will» der Produzenten. Auch der Film selbst übernimmt – zu einem Ausmaß,

das genauestens zu bestimmen wäre – die Werte, Haltungen und Vorurteile, die seinem Publikum eigen sind; und dies durch die Allerweltsymbole, die *Stereotype* des filmischen Universums.

Aus der Perspektive des Soziologen bilden diese Stereotype das Grundgerüst der Filmsprache. Sie betreffen die Figuren, die Situationen, die Verhaltensweisen, die sozialen Rollen, das Dekor, die Kleidung. Von der turtelnden «Dame von Welt», dem zynischen Geschäftsmann, dem schüchternen Lehrer, dem verträumten Dichter, dem redseligen Italiener, dem phlegmatischen Engländer – über die sympathischen Typen, auf die uns die Gesichtszüge, der Gesichtsausdruck, Details der Kleidung, die Gesten hinweisen – bis hin zum Dekor der Romanze, der Bootsausflug oder der Spaziergang im Mondlicht, das Wien der Walzer oder «gay Paris»: Stereotype jeglicher Art sind allesamt Symbole, mit deren Hilfe dem Publikum ein Wissen über die Handlung und die Bedeutung des Films vermittelt wird.

Ebenso wie die Stereotype Haltungen, Werte, Vorurteile, Meinungen, eine Art *Weltanschauung** des Alltags reflektieren, entsprechen sie auch einem *Wissen*. Anhand dieser Symbole ließen sich fast die Prämissen einer Sozialpsychologie aufstellen, die uns anzeigen würde, welchen Wissensstand die Standardfilme jeweils repräsentieren. Dieses neue Erkenntnisinteresse verfolgen auch die Studien Lester Asheims (1951). Sie zeigen uns anhand einer Auswahl von 24 durchschnittlichen amerikanischen Filmen, die auf 24 klassischen Romanvorlagen beruhen – von *Les Misérables* bis hin zu *Tom Sawyer* über *Wuthering Heights* –, dass die Verfilmungen ebenso die Handlung wie auch die Figuren abwandeln, vereinfachen, um sich einem Wissens- und Erfahrungsstand anzupassen, der laut Autor dem mentalen Alter eines 14-Jährigen entspricht.⁶

Das Buch wird also gemäß des geringst möglichen Wissens- und Aufmerksamkeitsniveaus umgestaltet. Dieses Niveau gibt Aufschluss über den *homo cinematographicus*, über seine Mythen, Vorurteile und

* [Anm.d.Ü.:] Deutsch im Original

6 Gemäß des gründlichen und unseres Erachtens vorbildlichen Vorgehens, hat sich Asheim einen genauen und minutiösen Vergleich zwischen den literarischen Texten des Drehbuchs und den Filmen auferlegt, um die wiederkehrenden Muster der vorgenommenen Modifikationen freizulegen. Er stellt fest, dass die Veränderungen zwischen dem Roman und dem Drehbuch ebenso entscheidend sind wie jene zwischen dem Drehbuch und dem fertigen Film und dass diese intellektuelle sowie ideologische Veränderungen implizieren. Es gehe darum, jeden Hinweis auf einen historischen Kontext, der dem Publikum unbekannt sein könnte, zu eliminieren, die Figuren zu vereinfachen (*Wuthering Heights*, *Anna Karenina*), die wesentlichen Züge der dramaturgischen Entwicklung hervorzuheben, die Aufmerksamkeit eines *passiven* Zuschauers zu lenken.

Wertvorstellungen, an die sich der Standardfilm richtet. Inwiefern ist dieser *homo cinematographicus* realer als der «*homo economicus*» der alten Abhandlungen zur politischen Ökonomie? Diese zentrale Frage können wir hier nur flüchtig streifen. Ist der *homo cinematographicus* lediglich der Mensch eines gewissen Publikums, einer gewissen sozialen Mittelschicht, die Béla Balázs (1930) als Kleinbürgertum bezeichnete und die sich karikaturistisch zugespitzt durch das junge, naive Mädchen, den «Backfisch» versinnbildlichen lässt? Oder bietet dieses Konzept tatsächlich einen elementaren und gemeinsamen menschlichen Nenner, über den sich auch sehr heterogene Zuschauergruppen im dunklen Kinosaal vereint fühlen könnten? Wir glauben daran, dass sowohl der eine wie auch der andere Standpunkt wahr sind. Der Film geht insbesondere mit einer Ideologie der Mittelschichten einher, spiegelt aber auch eine mittlere Kollektivpsychologie wider: Die Tatsache, dass sich sein Publikum eben nicht auf die Mittelschicht beschränkt, scheint dies zu belegen. Wenn hier also ein «Backfisch» im Spiel ist, dann ist es jener «Backfisch», der in jedem schlummert und den der Film in uns weckt.

Darüber hinaus spiegelt er die sozialen Fakten nicht nur auf statische Weise wider. Vielmehr erzählt er eine Geschichte, deren Handlungskonflikte auf dynamische Weise Wertekonflikte verhandeln und ideale Verhaltensweisen freilegen, die wiederum kollektive Ideale vermitteln. Einige der Konflikte, die der Film aufdeckt, stellen die gesetzeskonforme Moral nachgerade in Frage: *THE MARK OF ZORRO* (Rouben Mamoulian, USA 1940) und *THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD* (Michael Curtiz & William Keighley, USA 1938), all diese «guten» Gesetzesbrecher der Leinwand, bestrafen die Bösen und beschützen die Armen. Zwar spielen diese Handlungen in längst vergangenen Zeiten, einem märchenhaft anmutenden Mittelalter (*ROBIN HOOD*) oder zu Zeiten der Sezessionskriege (*ZORRO*). In diesem Sinne wird die aktuell waltende Gesetzesmoral nicht direkt untergraben. Sie wird dafür jedoch indirekt ins Visier genommen.

Wenn es dem Film widerstrebt, Klassenkonflikte zu thematisieren, so wiederholt er bis zum Überdross und in allen möglichen Varianten jenen Konflikt, der Individuum und Gesellschaft einander antagonistisch gegenüberstellt. Den Kampf von Pflichterfüllung und Liebe verhandelt zum Beispiel der Spionagefilm geradezu in Reinform. Der Held ist sowohl vom Ruf des Vaterlandes als auch von seiner Leidenschaft für die schöne, feindliche Spionin angetrieben. Bei solchen Konflikten treten ideale Verhaltensweisen hervor, die auf einen möglichen Ausweg aus der misslichen Lage hinweisen.

Manchmal beharrt der Film auf der Unlösbarkeit des Konflikts. Wo ist die Gerechtigkeit? Nach den letzten Einstellungen von *JUSTICE EST FAITE* (André Cayatte, F 1950), bleibt diese noch aufzufinden. Wo ist die Freiheit? Der Zement erstickt den Helden von *GIVE US THIS DAY* (Edward Dmytryk, GB 1949). Wo ist das Glück? In den fantastischen Welten von *JULIETTE OU LA CLEF DES SONGES* (Marcel Carné, F 1951). In diesem Extremfall ist der Tod die Lösung.

In den meisten Fällen hebt der Film jedoch vielmehr das ideale Verhalten hervor, jenes moralische *pattern*, das die soziale Autorität nahelegt und welches die mustergültige Lösung herbeiführt. Ausgehend von einer wahren Begebenheit veranschaulicht der sowjetische Film *POVEST O NASTOYASHCHEM CHELOVEKE* (DER WAHRE MENSCH, Aleksandr Stolper, UdSSR 1948) die grenzenlosen Möglichkeiten patriotischer Willenskraft. Dank dieser gelingt es einem russischen Flieger, der auf feindlichem Gebiet abgeschossen wurde, zu seinen Angehörigen zurückzukehren; nach der Amputation beider Beine lernt er mit ungebrochener Willensstärke, seine künstlichen Gliedmaßen zu benutzen und schließlich wieder ein Flugzeug zu fliegen. Ebenso wie hier sind auch in vielen anderen sowjetischen Filmen realistischen und epischen Typs die Grenzen zwischen dem wahren und dem idealen Menschen fließend.

Die mustergültige Lösung kann sich selbst im Angesicht des Todes noch aufdrängen. *MORNING DEPARTURE* (Roy Ward Barker, GB 1950) erzählt die Geschichte eines U-Boots, das im Morgengrauen aufbricht, von einer Mine getroffen wird und untergeht. Am Beispiel dieses tragischen Abenteuers zeichnet sich mit feierlichem Gestus der Idealtypus des Briten ab, so wie ihn die Erziehung, das Leben und die englischen Institutionen zu modellieren suchen. Im Verlauf der gemeinschaftlichen Zerreißprobe im Inneren des U-Bootes, das auf dem Meeresgrund vergeblich auf Rettung wartet, wohnt man den psychologischen Wandlungen der verschiedenen Protagonisten bei. Sie werden nach und nach von einer Atmosphäre, einem wahrhaft ›kollektiven Gewissen‹ im Sinne Durkheims ergriffen, sodass der junge Aufrührer schlussendlich – geläutert, ruhmreich und an die Wert- und Ehrvorstellungen der *His Majesty Navy* angepasst – sterben wird.

In dem gleichen Maße wie der Film Probleme oder Konflikte der Gesellschaft sichtbar macht, präsentiert er also – im Guten wie im Schlechten – ideale Verhaltensweisen zu diesen Problemen oder Konflikten. Auch auf dieser Analyseebene spiegelt der Film soziale Realitäten wider, und zwar ebenso durch das, was er zeigt, wie durch das, was er verhüllt.

B) Historische Inhalte

Darüber hinaus birgt der Film einen Inhalt, der – mehr oder weniger genau – durch seinen Produktionszeitpunkt bestimmt ist. Im einen Fall vermischen sich historische und soziale Inhalte, insofern letztere nicht loslösbar sind von der jeweiligen Phase der Sozialgeschichte und erstere nicht von sozialen Problemen abstrahiert werden können. So stellt zum Beispiel das soziale Problem des Ehebruchs, das im französischen Theater, Roman und Film ausführlich behandelt wird, auch ein historisches Problem dar, ist es doch eng gekoppelt an ein Krisenstadium in der Geschichte der modernen Familie. Im anderen Fall sind die historischen Inhalte in ihrer jeweiligen Einzigartigkeit, Situiert- und Datiertheit markiert. So sind Kriegsfilme, die im Laufe eines Krieges gedreht werden, genaue Produkte eines historischen, nationalen oder weltweiten Moments. Die Analyse beginnt, schwierig zu werden, wenn der Inhalt des Films sich vom Zeitgeschehen ablöst oder diesen völlig zu ignorieren scheint. Das Beispiel der Kriegsfilme mag hier lehrreich sein. Je größer die zeitliche Distanz zwischen einem Krieg und den Filmen, die ihn widerspiegeln, desto menschlicher werden die Figuren des feindlichen Lagers dargestellt, während der Krieg zunehmend unmenschlicher inszeniert wird. Der Inhalt reicht über sich selbst hinaus. Der Film *MORNING DEPARTURE*, fünf Jahre nach Kriegsende produziert, verzichtet auf jedwede platte Verklärung der Kampfhandlungen: Er wendet sich vielmehr der emotionalen Ebene zu, dem anonymen Opfer, das die einfachen Matrosen der *Royal Navy* für das Wohl Englands erbringen. Es handelt sich um eine retrospektive Hommage Englands an seine Toten. Der Grundton des Films ist wesentlich feierlicher und andächtiger als er es 1942 gewesen wäre, wo die gleichen Grundzüge als «defätistisch» gegolten hätten.

Betrachtet man die Filme der Periode 1918 bis 1939, die sich mit dem ersten Weltkrieg beschäftigen, so wird man erkennen, dass ihr Inhalt sich verändert. Ein bekannter Film von Abel Gance* geht gar so weit, eine pazifistische Anklagerede und zugleich einen Schrei der Empörung gegen den neuen Krieg zu lancieren, der seine Schatten bereits vorauswirft; die Toten von Verdun richten sich auf, um Frieden einzufordern.

Auch der Inhalt von Spionagefilmen durchläuft eine Entwicklung. Nach den retrospektiven Spionagefilmen, in denen die tragisch-patriotischen Spätfolgen des vergangenen Krieges zu beobachten sind,

* [Anm.d.Ü.:] Es handelt sich hierbei um *J'ACCUSE!* (F 1938), ein Remake seines gleichnamigen Stummfilms von 1919.

kommen prospektive Spionagefilme wie *DOUBLE CRIME SUR LA LIGNE MAGINOT* (Félix Gandéra, F 1937) auf, welche die Bedingungen der neuen internationalen Spannung widerspiegeln. Ein retrospektiv angelegtes Spionagethema wie in dem Film *MARTHE RICHARD AU SERVICE DE LA FRANCE* (Raymond Bernard, F 1937) bekommt in den 1935er Jahren eine prospektive Bedeutung. Die neue Bedrohung verleiht ihm neue Aktualität.

Selbst wenn sich ein Film nicht direkt auf das Zeitgeschehen zu beziehen scheint, kann er in Wirklichkeit eine Umgestaltung zeitgenössischer Tatsachen darstellen. Die Literatur und das zeitgenössische Theater liefern uns zahlreiche Beispiele solcher Umgestaltungen, wie zum Beispiel *L'État de siège*. So könnte man in Bezug auf den Film eine Art soziale Psychoanalyse vornehmen, die versuchen würde, die latenten Inhalte zutage zu fördern, die sich unter den manifesten Inhalten verbergen. Sie würde uns zeigen, dass gewisse Filme, die von einer genauen historischen Referenz losgelöst scheinen, in soziologischer und historischer Sicht einen umso reicheren allegorischen Gehalt aufweisen als ein realistischer Film, der durch die Tabus von Zensur und Produktion eingeschränkt ist.

In diesem Sinne gibt es Filme, die besonders aufschlussreich sind für tiefgreifende Krisen einer Gesellschaft. Weithin bekannt ist Siegfried Kracauers Analyse von Fritz Langs *DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE* (D 1933) (Kracauer 1948). Der Film scheint von jeglichem sozialen und historischen Kontext des Realen losgelöst – ein verrückter Arzt führt in Berlin eine Bande Krimineller an, die Plünderung, Zerstörung und Brandstiftung anzetteln – doch durch das Datum seines Drehs fällt er historisch mit den Monaten vor der Machtergreifung Hitlers zusammen.

Der Film kann nicht nur wirtschaftliche und institutionelle Krisen widerspiegeln, sondern auch die kollektiven Krisen des Gewissens, die zu «Nervenkriegen» oder Kalten Kriegen führen. Sind gewisse amerikanische Filme wie *GIVE US THIS DAY, FOURTEEN HOURS* (Henry Hathaway, USA 1951), *ROPE* (Alfred Hitchcock, USA 1948) oder *THE THING FROM ANOTHER WORLD* (Christian Nyby, USA 1951) mit ihrem semi-psychoanalytischen Gehalt und ihrer gemeinsamen Grundstimmung der Angst nicht viel eher Ausdruck des Kalten Krieges als die antikommunistischen Filme, da sie nicht Erzeugnis eines Propaganda-Apparates sind, sondern aus der unbestimmten Sorge der Gemeinschaft hervorgehen?

Betrachtet man unter diesen Prämissen die Filme von Marcel Carné und Jacques Prévert, die dem Krieg von 1939 unmittelbar vorausgingen, so kann man sich fragen: Steht der von Jean Gabin verkörperte,

tragische Deserteur in *QUAI DES BRUMES* (Marcel Carné, F 1938) für den Wunsch, dieser immer bedrückender werdenden Wirklichkeit zu entfliehen und zugleich auch für die Gewissheit, dass diese Flucht zum Scheitern verurteilt ist? Vor den Toren des Meeres im Morgengrauen muss Gabin dennoch sterben ...

All das kann hier nur hypothetisch dargelegt werden. Eine allzu mechanische Vision ist dabei zu vermeiden, begünstigt die Krise doch zur gleichen Zeit Filme gegensätzlichen Typs und Inhalts. Aus der Wirtschaftskrise von 1929 bis 1935 sind Hollywoods Superproduktionen wie *GOLD DIGGERS OF 1933* (Mervyn LeRoy, USA 1933)⁷ hervorgegangen, aber auch *OUR DAILY BREAD* (King Vidor, USA 1934), der das Problem der Arbeitslosigkeit unverblümt anspricht. Die Krise kann also ebenso einen Film hervorbringen, der die latente Angst der Gemüter zum Ausdruck bringt, wie auch einen, der sie durch den Aufruf zur Unterhaltung vertreibt, den realistischen wie auch den fantastischen Film. Der eskapistische Film impliziert die schnöde Wirklichkeit, vor der zu entfliehen er trachtet.

Je strenger die Zensur, desto mehr wird sich der Film ins Fantastische und Mystische flüchten (vorausgesetzt natürlich, die Zensur lässt dies zu), da er ja die Probleme nicht in ihren konkreten Gegebenheiten darstellen kann. So drehen Carné und Prévert, die *QUAI DES BRUMES* gemacht hatten, unter dem Vichy-Regime einen Film wie *LES VISITEURS DU SOIR* (Marcel Carné, F 1942).

Während es für die Analyse äußerst heikel ist, sich auf das Gebiet von Filmen mit legendärem oder mythischem Charakter zu begeben, so scheint es dagegen weniger problematisch, historische und soziale Inhalte von Filmen mit Gegenwartsbezug zu untersuchen, da diese mit deutlichen und genauen Symbolen aufwarten. Ein solcher Film ist *FRIEDA* (Basil Dearden, GB 1947), ein englischer Film, in dem ein Pilot der *RAF* eine junge Deutsche in sein Land mitbringt, die ihm bei der Flucht behilflich war. Die Reaktionen des provinziellen Milieus auf diese junge Frau sind typisch: Von der vorbehaltlosen Aufnahme durch die Mutter bis hin zu den aggressiven Feindlichkeiten der Tante, über die freundliche Haltung des Pfarrers und des Schuldirektors. Durch jede dieser Figuren kommt auf unterschiedliche Art der britische Moralismus, Puritanismus und Liberalismus zum Ausdruck.

7 Die prunkvolle und spektakuläre Superproduktion war Hollywoods beste Antwort auf die allgemeine Abkehr vom Kino im Kontext der Wirtschaftskrise. So erwiesen sich diese Filme – die teuersten ihrer Zeit – paradoxerweise auch als die gewinnträchtigsten.

Letzten Endes versucht die junge Frau, sich umzubringen und es ist ausgerechnet die Tante, die nach einem bedeutsamen Moment des Zögerns Alarm schlägt und sie damit rettet. Dieser letzte Zug ist wichtig für die Einschätzung einer globalen psychologischen Haltung gegenüber dem deutschen Problem. Durch die Rettung des Fliegers hatte Frieda zwar bereits bewiesen, dass sie – gemäß der Formel von Jean Paul – zuvorderst zur Gattung der Menschen und nicht zur Gattung der Deutschen gehört. Und doch wird von ihr ein äußerster Beweis an Aufrichtigkeit erwartet, bevor die englische Bevölkerung sie vorbehaltlos aufnehmen kann: Und dieser Beweis ist ihr Selbstmord. Damit scheinen die letzten Bedenken der furchtbar skeptischen Tante aus dem Weg geräumt. Mehr noch: Sie ist diejenige, die mit ihrem Beispiel lehrt, dass eine Versöhnung möglich und notwendig ist.

Der Beweis durch den Suizid drängt sich umso mehr auf, als dass zwischenzeitlich Friedas Bruder aufgetaucht ist, ein SS-Peiniger, der in der polnischen Armee untergetaucht und dann entlarvt worden war. So wird Frieda zum Symbol der guten Deutschen, die unglücklicherweise mit einem Monster, dem SS-Bruder, verwandt ist. Genau diesem Thema begegnet man auch in dem französischen Roman *Un amour allemand* (Georges Auclair), in dem die junge Angelica ebenfalls die gute Deutsche symbolisiert, die auf fürchterliche Weise mit dem Henker eines Konzentrationslagers, ihrem Bruder, verbunden ist. Ebenso das Kind in Rossellinis *GERMANIA ANNO ZERO* (I 1948)... In diesen drei Fällen wird von der «guten» Deutschen ein Opfer erwartet, in dem sie ihr Leben riskiert, um sich vollends von der Kollektivschuld zu reinigen.

Ganz anders als diese Filme, die sich in einem bestimmten situierten und datierten Kontext verorten, gibt es solche, die sich jeglicher historischer Beeinflussung zu entziehen scheinen. Ebenso wie die faden Liebesromane, die unverändert Zeiten des Friedens, der Krisen und der Kriege durchqueren, wiederholen sich «Romanzen», Tarzan- und vor allem Western-Filme während ganzer Dekaden gemäß dem immer gleichen Schema und ohne dass dieses strukturell verändert würde. Diese und andere, mitunter sehr bedeutende Filme scheinen sich der streng historischen Analysen und manchmal gar der soziologischen Analyse zu widersetzen. Zwar stehen beispielsweise die Tarzan-Filme in Wirklichkeit in engem Zusammenhang mit den Wunschträumen einer mechanisierten Gesellschaft, die den Naturzustand herbeisehnt, und die Western-Filme bringen die Sehnsüchte eben dieser Gesellschaft nach einem freien Leben voller Ausritte und Abenteuer zum Ausdruck... Aber sie erfordern schließlich auch eine dritte Analyseebene, jene der psychologischen oder anthropologischen Inhalte.

C) Anthropologische Inhalte

Nur diese Analyseebene kann der Universalität und dem dauerhaften Wert von Filmen gerecht werden. Die psychologischen, oder besser noch, anthropologischen Inhalte sind allen Menschen gemeinsam. Sie erlauben uns, zu verstehen, dass der *homo cinematographicus* nicht nur eine Abstraktion der «Box-Offices» ist, sondern eine grundlegende Realität.

Derselbe Western oder derselbe Tarzan-Film findet sein Publikum in Europa, Japan, Schwarzafrika. Seine Form ist universell, das heißt bis zum Äußersten vereinfacht. Vor allem seine Inhalte sind universell. Sie verhandeln die tiefen Gefühle kindlicher oder archaischer Vertrautheit mit Tieren (das treue Pferd, der hilfsbereite Hund Rin Tin Tin, die Affen, der Elefant, allesamt anthropomorphisiert), die brutalen Eingriffe des Menschen in die Natur, die elementaren Themen des Angriffs und der Verteidigung, jene nicht weniger elementaren Themen des Kampfes zwischen Gut und Böse...

Andere Filme haben einen «höheren» anthropologischen Charakter, wie wenn sie in gewisser Weise das menschliche Abenteuer selbst zur Anschauung bringen: so *NANOOK OF THE NORTH* (USA 1922) von Robert Flaherty und *MAN OF ARAN* (GB 1934) desselben Autors, wo wir den Mann, seine Frau und seine Kinder, seine Tiere, seine Waffen, alleine, im Kampf mit der erbarmungslosen Natur sehen.

An dieser Stelle sei vermerkt, dass die anthropologischen Inhalte in allen Filmen, von denen bisher die Sprache war, gegenwärtig sind: *MORNING DEPARTURE*, wo die Themen des Abenteuers auf hoher See, des menschlichen Kampfes gegen den Tod selbst schon ausreichen, um dem Film Leben einzuhauchen – und das selbst Tausende von topometrischen, soziologischen und psychologischen Seemeilen vom Vereinten Königreich entfernt; die Spionagefilme, in denen das anthropologische Thema vom Geschlechterkampf, vom Kampf zwischen Gut und Böse zirkuliert; *FRIEDA*, in dem das universelle Thema der *Fremden* auftaucht, die immer zugleich Aufgenommene und Feindin ist.

Kurzum, jeder Film kann nacheinander aus soziologischer, psychologischer und anthropologischer Perspektive analysiert werden. Eine dreifache Dialektik verbindet diese drei Inhalte. Es liegt auf der Hand, dass sich in einem einflussreichen Film wie *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* (Lewis Milestone, USA 1930) eine Vielzahl sowohl historischer und soziologischer wie auch anthropologischer Inhalte verbirgt. Dies wird auch durch die Tatsache nicht in Abrede gestellt, dass gewisse Filme eine stärker entwickelte, historische, soziologische oder

anthropologische Polarität aufweisen, ohne dabei die anderen Aspekte zu übergehen. Sie betreffen allesamt Bereiche des Menschlichen, aber jeweils mehr oder weniger stark.

Wenn sich das Publikum eines Films verändert, verändert sich auch die Gewichtung der Inhalte. Die Dreiheit von historischen, sozialen und anthropologischen Inhalten ermöglicht dem Film, sich neuen Publikula anzupassen, die für einen gewissen dieser Aspekte mehr oder weniger empfänglich sind. Eroberten die Filme über die Hardy-Familie, *YOU'RE ONLY YOUNG ONCE* (George B. Seitz, USA 1937) und seine diversen Fortsetzungen, die Vereinigten Staaten, weil sie einen Prototypen der amerikanischen Familie repräsentieren, gefielen (oder missfielen) sie in Frankreich als Filme über jugendliche Abenteuer. *MIRACOLO A MILANO* (Vittorio De Sica, I 1951) wird von den einen als anthropologischer Film geschätzt, der sich für menschliche Güte ausspricht, von den anderen als soziologischer Film; wieder andere sehen in der Taube, die aus der Romanvorlage *Totò il buono* von Cesare Zavattini stammt, ein präzises historisches und politisches Symbol. Für uns steht fest, dass dieser Film zugleich sozial, historisch, anthropologisch ist und das genau diese Vielseitigkeit seinen Reichtum ausmacht.

Filme, die die nationale Prägung des Landes, aus dem sie hervorgegangen sind, oder bestimmte Merkmale eines bestimmten historischen Kontextes überzeichnen, laufen Gefahr, den psychologischen Kontakt mit den universellen Zuschauerkreisen zu verlieren. Ein «typisch» hinduistischer, amerikanischer, sowjetischer Film kann als solcher außerhalb des Gebietes, in dem er konzipiert wurde, verwirrend wirken. Dies kann Lachen oder Langeweile hervorrufen, insbesondere dann, wenn er mit leidenschaftlichem Gefühl oder Pathos daherkommt.

Diese Ausführungen bedürfen wohl kaum einer organischen Schlussfolgerung. Die Soziologie des Kinos ist gerade erst im Entstehen begriffen, noch auf der Suche nach ihren Methoden und vermag mehr schlecht als recht, ihre Themenschwerpunkte miteinander zu verknüpfen. Erinnern wir uns nichtsdestotrotz daran, dass die kinematografische Tatsache, die sich in Gesellschaften unterschiedlichster Entwicklungsgrade und Organisationsstrukturen beobachten lässt, heutzutage eine soziale Tatsache der Zivilisation ist, typisch für die zeitgenössische technische Zivilisation, und zugleich eine totale soziale Tatsache darstellt. Aus diesem Blickwinkel betrachtet liefert das Kino hinsichtlich seiner verschiedenen Aspekte (filmische Inhalte, Zusammensetzung des Publikums, Motivationen und Frequenz der Rezeption, Reaktionen und Verhaltensweisen, Bedürfnisse und Mythen, Werte und Vorurteile etc.) eine Menge wertvoller Daten für die Un-

tersuchung von Gemeinschaften, die sich an den unscharfen Grenzen und im engen Zusammenspiel von sozialer Psychologie und Soziologie ansiedelt. Industrie-, Wirtschafts- und Kunst-Soziologie, die Soziologie des Wissens und der Moral finden im Kino ein unvergleichliches Material vor, das umso hilfreicher ist, als es soziale «Verdichtungen» aufweist, die häufig relativ leicht aufzuspüren und zu erfassen sind.

Umgekehrt muss die Filmologie, um sich wissenschaftlich zu konstituieren und weiter zu entwickeln, neben ihren grundlegenden, psychologischen, physiologischen und ästhetischen Fragestellungen auch den Problemen und Techniken der Soziologie des Kinos einen Platz einräumen. Ohne eine solche Grundlage wäre sie dazu verdammt, sich im Leeren fortzubewegen, ganz so wie jene chinesischen Malereien, die Michelet in einer vielzitierten Aussage zur Geschichte erwähnt.* Im Rahmen dieses ersten Entwurfs konnten wir nicht näher auf methodologische Fragen eingehen. Dafür haben wir wohl deutlich genug unterstrichen, dass die kinematografische Tatsache in unseren Augen eine komplexe Tatsache mit vielschichtigen Facetten, Zusammenhängen und Auswirkungen darstellt. Auf der anderen Seite ist sie wiederum *eine* menschliche Tatsache, deren Einheit und deren Gegebenheiten sich nur dann ausreichend erfassen und erklären lassen, wenn alle Disziplinen, die den Menschen zu ihrem Gegenstand haben, mit vereinten Kräften zusammenarbeiten. Diese allzu flüchtigen Notizen, über deren Unzulänglichkeiten wir uns sehr wohl bewusst sind, werden nicht fruchtlos gewesen sein, wenn sie einigen in Erinnerung zu rufen vermochten, welch wichtiges Reflexions- und Forschungsfeld hier verborgen liegt und sie vielleicht sogar dazu anregen konnten, gemeinsam und jenseits unserer mehr oder weniger künstlichen Spezialisierungen, die Ärmel hochzukrempeln und sich an die Arbeit zu machen.

Aus dem Französischen von Kristina Köhler

* [Anm.d.Ü.:] Gemeint ist hier vermutlich der fast schon sprichwörtlich gewordene Verweis auf die chinesischen Malereien, denen an räumlicher Verortung und «Bodenhaftung» mangle, so Michelet im Vorwort zur Ausgabe seiner *Histoire de France* von 1869.

Literatur

- Asheim, Lester (1951) From Book to Film: Simplification. In: *Hollywood Quarterly* 5,3–6.
- Bächlin, Peter (1945) *Der Film als Ware*. Basel: BurgVerlag.
- Balázs, Béla (1930) *Der Geist des Films*. Halle: Wilhelm Knapp.
- Blumer, Herbert (1933) *Movies and Conduct*. New York: Macmillan. (Payne Fund Studien)
- Buchanan, Andrew (1951) *Film-Making, from script to screen [1937]*. London: Phoenix House.
- Drinkwater, John (1931) *The Life and Adventures of Carl Laemmle*. London: G.P. Putnam's Sons.
- Huettig, Mae D. (1944) *Economic control of the motion picture industry. A study in industrial organization*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press/London: Oxford University Press.
- Kracauer, Siegfried (1948) Cinéma et sociologie (Sur l'exemple du Cinéma de l'Allemagne préhitlerienne). In: *Revue internationale de filmologie*, 1,3–4, S. 311–318.
- Mauss, Marcel (1930) *La civilisation, le mot et l'idée*. Paris: La Renaissance du livre.
- Mayer, Jacob P. (1948) *Sociology of Film. Studies and Documents*. London: Faber and Faber.



Edgar Morin
zur Zeit der
Dreharbeiten von
CHRONIQUE D'UN ÉTÉ,
im Hintergrund:
Picassos *Guernica*.

Forschungen zum Kinopublikum*

Edgar Morin

Hollywoods Sorge um seinen Markt, die Kontroversen und Ängste bezüglich des Einflusses des Kinos und die Untersuchungen zur «Massenkommunikation» haben vor allem in den USA zur Erforschung des Kinopublikums geführt. Diese Forschungen haben ihre Grenzen in sich selbst: Sie erfassen nicht das Publikum [le public], sondern bestimmte Zuschauergruppen [des publics], überdies nur bestimmte psychosozialologische Schichten dieser jeweils spezifischen Zuschauergruppen. Sie betreffen Stichproben, keine Gesamtheiten. Sie betreffen Meinungen, keine Fakten. Gewiss ist methodisch nichts dagegen einzuwenden, auf der Basis von Stichproben Gesamtheiten zu rekonstruieren, von Meinungen auf Fakten zu schließen und auch die Meinungen als Fakten zu betrachten. Doch Stichproben der Kinopopulation können uns zwar über den Zustand eines Gesamtpublikums zu einem bestimmten Zeitpunkt informieren, aber sie ermöglichen es uns nicht, zu den Gesamtbewegungen vorzudringen, die das Publikum steuern, und ebenso wenig, das Phänomen «Publikum» in die soziologische – historische, demografische, ökonomische – Gesamtwirklichkeit einzuordnen. Es liegt ein Graben zwischen den «ZuschauerInnen» [les «audiences»] und dem gesellschaftlichen Substrat, den zwar ein paar schwankende deduktive und induktive Stege zu überbrücken vermögen; aber der gemeinsame Boden fehlt.

Mit ihrem psychologischen Forschungsansatz scheinen sich die Publikumsuntersuchungen auf dem spezifischen Terrain des Kinokonsums zu revanchieren, der an sich psychologisch ist. Doch so wert-

* Dieser Artikel erschien erstmals 1953 als «Recherches sur le public cinématographique» in der *Revue internationale de filmologie* (4,12, S. 3-19). Wir danken dem Autor für die Erlaubnis zur Übersetzung.

voll diese Untersuchungen sein mögen, scheint mir doch, dass sich gerade auf dem Feld der Psychologie ihre größten Unzulänglichkeiten und Grenzen zeigen. Ein Fragebogen für eine Bevölkerungsstichprobe kann uns beispielsweise Elemente zur Einschätzung ihrer Struktur verschaffen (Gesellschaftsschicht, ökonomisches Niveau, Alter, Geschlecht), die gültig sind, weil sie objektive, überprüfbare Fakten erfassen. Aber sobald er nach Geschmäckern, Motiven, sogar nach Häufigkeit des Kinobesuchs fragt, stößt er auf das Problem der Aufrichtigkeit und des klaren (Selbst-)Bewusstseins. Mithilfe verschiedener Techniken (Test-Retest etc.) kann man wohl die Unaufrichtigkeit der Antworten beseitigen, aber sich keinerlei Gewissheit über das klare Bewusstsein der Befragten über sich selbst verschaffen. Ich glaube dreimal pro Woche ins Kino zu gehen: tatsächlich gehe ich aber vielleicht nur einmal; ich glaube höchstens einmal im Monat zu gehen, aber ich gehe vielleicht dreimal monatlich. Ich glaube Gangsterfilme zu mögen, tatsächlich mag ich genauso gerne Liebesfilme usw. Ein unbekannter, aber mit Sicherheit vorhandener Teil der Zuschauer ist unsicher und eklektisch in Geschmack und Motiven und sich seiner Praxis oft nur halb bewusst.

Diese Unsicherheiten mögen sich statistisch gegenseitig aufheben. Doch die Probleme gehen noch weiter: In Wirklichkeit sind psychologische Zuschaueruntersuchungen mithilfe des Fragebogens ganz und gar nicht psychologisch. Sie können uns wohl lehren, dass die Kinogänger beispielsweise auch große Zeitschriftenleser und Radiohörer sind (vgl. Lazarsfeld 1947), aber sie sagen uns nichts über das Kino-bedürfnis. Um den tiefsten Kern dieses Bedürfnisses zu erfassen, muss der formelle Fragebogen beiseite gelassen und mit Interviews, «focussed interview», rückblickender Introspektion,¹ Beichte (vgl. Mayer 1948), Selbstanalyse usw. gearbeitet werden. Das ist eine Rückkehr zur vorwissenschaftlichen oder a-wissenschaftlichen Psychologie, zum menschlichen Kontakt, zu Intuition und Takt, und es ist amüsant zu sehen, dass der Geist der Geometrie in seinem Bedürfnis nach Strenge schließlich im Geist des Feingefühls gipfelt und der hypertechnische Test in einem gewöhnlichen Tête-à-Tête endet.

Da ich nicht von der Zuschaueranalyse ausgehe, ist das bei mir nicht der Fall. Mein Ausgangspunkt ist der Begriff des Publikums, nicht die konkreten ZuschauerInnen. «Was ist das Publikum» ist eine Frage, die der nach den ZuschauerInnen vorausgeht und sie zugleich einschließt.

1 Diese Technik wird vom Bureau of Applied Social-Research (Columbia University) verwendet.

Was ist das Publikum? Wie groß ist die Zahl der Leute, die ins Kino gehen? Ist diese Zahl veränderlich, nimmt sie zu, nimmt sie ab oder bleibt sie stabil? Wie groß ist der Anteil der Bevölkerung, den das Kino berührt? Wie hoch liegt dieser Anteil in den verschiedenen Ländern? In den verschiedenen Gesellschaftsschichten?

Manche Antworten auf diese ersten Fragen können sicher nur Umfragen liefern, aber diese Umfragen gehen weit über Zuschauerbefragungen hinaus, denn sie müssen bei einer repräsentativen Auswahl nicht einer Zuschauerbevölkerung, sondern einer nationalen Bevölkerung angewendet werden. Andere machen den Rückgriff auf Zuschauerzahlen nötig.

Diese Zahlen sind noch nie soziologisch ausgewertet worden, auch psychologisch natürlich nicht. Doch sie bringen uns ganz von selbst zur Soziologie und Psychologie.

Zur Psychologie – warum denn nicht? –: Die ökonomischen Charakteristika des Kinobedürfnisses, seine Reaktionen auf gesellschaftliche und finanzielle Krisen im Vergleich zu den Reaktionen nicht nur anderer Freizeitbedürfnisse (Theater, Sport), sondern der Gesamtheit der ökonomischen Bedürfnisse können uns wenn nicht über den Gehalt, so doch zumindest über die Tiefe dieses Bedürfnisses Aufschluss geben.

Zur Soziologie: Sofern solche Zahlen existieren – und leider tun sie das nur beschränkt –, können sie natürlich innerhalb der Geschichte einer Gesellschaft, deren Entwicklung, Rückschritten, Krisen und Kriegen betrachtet werden. Natürlich können sie zu den Ereignissen in dieser Gesellschaft in Beziehung gesetzt werden. Natürlich können sie zu den demografischen, ökonomischen, sozialen, religiösen Strukturen in Beziehung gesetzt werden. Und natürlich kann die Häufigkeit des Kinobesuchs zur Häufigkeit von Sportveranstaltungs- und Theaterbesuchen in Beziehung gesetzt werden. Zwischen den soziologischen Gesamtphänomenen und den Gesamtphänomenen des Kinos gibt es einen gemeinsamen statistischen Nenner. Aber natürlich gibt es auch tausend Schwierigkeiten, nicht nur wegen des ungenügend vorhandenen statistischen Materials, sondern weil in manchen Fällen angemessene Vergleichsbedingungen schwer zu bestimmen sind.

Doch man muss es versuchen: Die Nutzlosigkeit der Anstrengungen auf diesem Gebiet – und die nüchterne Forschung ist ja das Reich der nutzlosen Anstrengungen – wird nie die der kafkaesken, aufwendigen Formen so mancher Fragebogenforschungen erreichen. Und die Ergebnisse werden umso trivialer sein – die Wissenschaft ist ja das Reich trivialer Wahrheiten –, desto bescheidener die Anstrengung ausfällt.

Ich gehe also von den Besucherzahlen des Kinos aus, ohne freilich die Ergebnisse der Zuschauerforschungen auszuschließen – *von vornherein* schließe ich übrigens gar nichts aus. Diese Zahlen führen uns in zwei Richtungen:

Die historische: Die Geschichte des Kinos ist bis heute die Geschichte der «guten» Filme und kümmert sich weder um die «schlechten» Filme noch um das Kinopublikum.

Die experimentelle: Die historischen Bedingungen, in denen das Publikum sich bildet, entwickelt und schrumpft, sind zugleich experimentelle Bedingungen. Die Geschichte ist das natürliche Laboratorium der Soziologie. Vor allem diese letztere Perspektive hat meine – noch sehr unvollständige – Untersuchung über das Publikum geleitet. Aber zunächst ein historischer Abriss, der sich aufdrängt.

Die allgemeinen Tendenzen

Die Geschichte des Kinopublikums von den Anfängen bis heute bleibt die Geschichte der Ausweitung dieses Publikums. Mit dem Auftauchen der Stars (ab 1914) bildet sich ein Basispublikum, ein Publikum von «Fans». Das Aufkommen der Filmkritik und ihre Ausbreitung in der gesamten Presse (in Frankreich zwischen 1918 und 1925) zeugt von der Ausweitung des Publikums auf sämtliche Gesellschaftsschichten. Die Untersuchung der «Payne Fund Studies» (1928) ist eine Nachwirkung des kontinuierlichen, massiven Vordringens von Kindern und Jugendlichen ins Kinopublikum. Nach dem zweiten Weltkrieg gewinnt der Fortschritt bei der nicht standardmäßigen Verwertung der außerstädtischen Bevölkerung für das Kino und die Verbreitung der Filmclubs ein Publikum neuen Typs. Aber wenn man die Zahlen dieses wachsenden Besucherstroms näher betrachtet, wird deutlich, dass die Bewegung zeitlich diskontinuierlich, je nach Land anders und Krisen unterworfen ist (vgl. Tab. 1).

★ ★ ★

Das Wachstum der Zuschauerzahlen ist Krisen unterworfen, zumindest in den hochentwickelten kapitalistischen Ländern: USA, England, Deutschland, Frankreich, Holland, Norwegen; und es ist diskontinuierlich in der Gesamtheit der Nationen. Im ersten Fall zeigen sich zwei schwere Krisen bei den Besucherzahlen, die eine im Gefolge der Weltwirtschaftskrise 1929, die andere in denselben Ländern – außer Italien und wohl auch Deutschland – ab 1947. (Halten wir hier schon die be-

Tab. 1 Kinobesuchszahlen von 1927 bis 1950 (in Millionen)

	USA	Frankr.	Großbrit.	Deutschl.	Italien	Kanada	Niederl.	UdSSR	Norwegen	Brasilien
1927	2.695			337,3						
1928	3.380			352,5						
1929	4.160	150		328,3						
1930	4.680	200		290,3						
1931	3.900	234		273,1						
1932	3.120	233		238,4						
1933	3.120	219		246,9						
1934	3.640	208		280						
1935	4.160	231		317				625		
1936	4.576		917		253,2					
1937	4.576		946		301,6					25,8
1938	4.420	220	987		335		35,1	870		26,4
1939	4.420		990	(441)	345,7		59	950		
1940	4.160		1.027		355,6	151,5	33,6	1.200	9	
1941	4.420	224,8	1.309		408,8					
1942	4.420	281	1.494		459,1			2.700		
1943	4.420	304	1.541							
1944	4.420	245	1.575						13,2	
1945	4.420	402	1.585			215,5	51,7		23,7	
1946	4.680	420	1.635		411,2	227,5	88,7		30,0	138,8
1947	4.680	411	1.462		525,3	220,8	78,7		28,5	
1948	4.420	387	1.514		579,5	222,4	75		28,7	
1949		366	1.430		607,5		64,1			138,5
1950		367	1.396		653,8					178,0

Benutzte Quellen: USA: *Film Daily Year Book*; Großbritannien: *Board of Trade Journal* (1-9-51), *Statistics of British Film Industry*; Italien: *Lo Spettacolo in Italia (Annuario Statistico, 1950)*; Brasilien: *Annuario estatístico do Brasil*; Kanda: *Motion picture theaters, exhibitors and distributors 1948-1950*; Frankreich: Rapport «de Carmoy» au Conseil national économique (*Journal officiel*, 1936); Pierre Cheret (*Cinématographie française* n° 1052, 1938); *Bulletin d'Information du C.N.C.* (1945-1952). Deutschland: Peter Bächlin, *Histoire économique du Cinéma* (1947); UdSSR: *Documentary News* I,9, S. 11.

merkenswerte Synchronität dieser letzten Krise fest). Im zweiten Fall ist in denselben Ländern plus der Sowjetunion eine starke Zunahme im Gefolge des Tonfilms zu beobachten, und eine zweite starke Zunahme, die mit dem Krieg und der unmittelbaren Nachkriegszeit bis 1946 zusammenfällt. Nach jüngsten Hinweisen, die aber leider keine Zahlen nennen, erlebte die Sowjetunion, wiederholen wir es, 1947 keine Krise der Besucherzahlen, aber wir wissen nicht, ob die Zuwachsrate dort konstant blieb oder nicht.

Diese Diskontinuitäten oder Krisen des Wachstums will ich hier nicht unter historischen Gesichtspunkten betrachten, sondern zur Charakterisierung des *Kinobedürfnisses* nutzen.

Wieweit ökonomische, politische, soziale Unruhen (Krisen, Kriege) die Kino-Nachfrage stören; wieweit andere ökonomische, politische, soziale Unruhen diese Nachfrage nicht stören; wieweit schließlich Störungen der Kino-Nachfrage jenseits der augenfälligen ökonomischen, politischen, sozialen Unruhen auftreten; all das ist geeignet, uns über den Charakter dieser Nachfrage aufzuklären, also über die Bedürfnisse, die sich in ihr ausdrücken.

Die zweite Bemerkung, die sich bei der Lektüre von Tabelle 1 aufdrängt, ist die Ungleichheit der Besucherzahlen in den einzelnen Ländern. Der Durchschnitt der Kinobesuche pro Einwohner, einerseits in Bezug auf die Bevölkerung zwischen 10 und 59 Jahren (Ma), die ich summarisch die potenzielle Kinobevölkerung nennen will, und andererseits in Bezug auf die Gesamtbevölkerung (Mb), führt uns zu folgenden Feststellungen (vgl. Tab. 2):

Es ist frappierend, dass

- a) der Durchschnitt der Besuche in England mindestens genauso hoch liegt wie in den USA, und wenn ich sage mindestens, dann weil die amerikanischen Statistiken des *Film Daily Year Book* im Vergleich etwa zu denen des Audience Research Institute ab 1947 als optimistisch gelten können.
- b) man die Länder in Gruppen hoher Besuchshäufigkeit (über Ma 20), durchschnittlicher Besuchshäufigkeit (Ma zwischen 10 und 20), niedriger (Ma zwischen 5 und 10) und sehr niedriger Besuchshäufigkeit einteilen kann.
- c) die Unterschiede, die Länder wie Frankreich oder Deutschland (wo die Quote der Kinobesuche vor dem Krieg unter 10 lag) auf der einen von England und den USA auf der anderen Seite trennen, beträchtlich sind.

Land	Bevölkerung 10-59 Jahre	Ma	gesamte Bevölkerung	Mb	
USA	1945	99.679.000	44	139.585.510	31,66
	1947	101.001.000	40	144.034.000	32,5
Großbritannien	1945	34.746.818	45,6	49.150.286	32,3
	1947	34.548.974	42,3	49.538.652	29,5
Kanada	1945	8.511.800	25,3	12.102.000	17,8
	1947	8.691.100	25,4	12.558.000	17,5
Italien	1947	32.166.673	16,3	45.539.801	11,5
Frankreich	1945	26.189.000	15,3	37.386.000	10,7
	1948	28.110.000	13,7	40.420.000	9,6
Holland	1945	6.482.144	8	9.262.298	5,7
	1949	6.770.287	9,4	10.026.773	6,4

Es ist also wichtig, nach den Gründen dieser Ungleichheit zu suchen, und ich werde später auf dieses Problem zurückkommen, das nicht so einfach ist, wie es auf den ersten Blick scheint.

Tab. 2

Zur Ungleichheit der Situation kommt noch die Ungleichheit bei der Entwicklung der Kinobesucherzahlen hinzu. In den USA haben sich diese Zahlen von 1922 bis 1929 verdoppelt (von 2.080 Mio. auf 4.160 Mio.), aber seitdem haben sie nur zweimal 4.680 Mio. erreicht. In England haben sich die Besucherzahlen von 1936 bis 1946 fast verdoppelt (von 917 auf 1.635 Mio.). In Frankreich haben sie sich von 1936 bis 1945 verdoppelt (von 200 auf 402 Mio.). In der Sowjetunion haben sie sich von 1935 bis 1942 vervierfacht (von 625 auf 2.700 Mio.) und zwischen 1929 und 1942 mehr als verachtacht. In Brasilien haben sich die Zahlen von 1938 bis 1960 versiebenfacht (von 25 auf 178 Mio.).

Außer in den USA sind also die Besucherzahlen in allen Ländern beträchtlich, aber mit deutlichen Unterschieden gestiegen. Diese Ungleichheit der Entwicklung entspricht unterschiedlichen Situationen und Veränderungen, die ich mangels ausreichender Daten hier nicht näher untersuchen will. Doch in dieser Ungleichheit drückt sich eine wichtige Tatsache aus, dass sich nämlich das Publikum zur *Universalität* hin entwickelt: Der große Aufschwung der Besucherzahlen in den

letzten Jahren betrifft vor allem die sogenannten «unterentwickelten» Länder, die wirtschaftlich schwachen oder politisch neuen Länder und die ländlichen Schichten der entwickelten Länder.² Der grundlegende Trend zur Universalisierung des Kinopublikums, der die ganze Gesellschaft dieses Publikums regiert, hält an.

Während der Kinobesuch zur Universalität tendiert, scheint er in den USA seit 1930 und in den «westlichen» Ländern (außer in Italien und in Deutschland) seit 1947 zugleich zur Stagnation zu tendieren. Die Entwicklung der Besucherzahlen zeigt also drei grundlegende Charakteristika, in deren Licht die soziologische Forschung begonnen werden kann:

- Die Tendenz zur Universalität. Sie veranlasst mich dazu, das Publikum nicht nur in seiner Unterschiedlichkeit, sondern als Einheit zu untersuchen.
- Die Tendenz zur Stagnation, die uns vor das theoretische und praktische Problem der Kinosättigung, der Grenzen der Universalität, der Kino-«Unlust» stellt.
- Die Tendenz zu Ungleichheiten, Diskontinuitäten und Krisen. Sie veranlasst mich zur Untersuchung der Autonomie und der Abhängigkeit des Kinobedürfnisses innerhalb der historisch-soziologischen Bedingungen, die es umgeben, nähren oder beeinträchtigen.

Universalität: Die Gesellschaftsschichten

Das Kino tendiert zur Universalität... Aber vielleicht hat es in manchen Fällen die Universalität schon erreicht, und manche Fragen nach Unterschieden sind kaum noch von Belang. Das ist vielleicht bei der Frage der Fall, ob die Gesellschaftsschicht, das «sozioökonomische» oder das «Bildungsniveau» für die Häufigkeit des Kinobesuchs entscheidend sind. Statt Umfragen durchzuführen, habe ich die durchschnittlichen Kinobesuche pro Einwohner in Frankreich a) in Städten mit 20.000 bis 30.000 Einwohnern, b) in Städten mit 30.000 bis 50.000 Einwohnern, c) in Städten mit über 50.000 Einwohnern dem Prozentsatz verschiedener sozioprofessioneller Gruppen in diesen Städten³ gegenübergestellt. Das heißt:

2 Während sich die Krise der Besucherzahlen in Frankreich in den Städten seit 1947 zeigt (beim Standardkino), setzt sich der Aufschwung in den ländlichen Gebieten (Substandardkino) fort.

3 In Bezug auf die aktive Bevölkerung insgesamt berechnet.

- Arbeiter und Hilfsarbeiter
- Handwerker und Händler
- Führungskräfte (Chefs und leitende Angestellte, Freiberufler und Intellektuelle, Ingenieure)

Das Ergebnis dieser Gegenüberstellung – das ich im Einzelnen erst bei einer anderen Gelegenheit erörtern will – zeigte keinerlei Korrelation zwischen dem Phänomen der Kinobesuchshäufigkeit und den sozio-professionellen Kategorien, außer einer sehr leichten bei den Handwerkern und Händlern.

Wenn man diese Angaben mit den Daten vergleicht, die vor allem in den USA und England auf diesem Gebiet gesammelt wurden, aber mittels Umfragen und Fragebögen, kommen wir zu derselben Feststellung, trotz der jeweils unterschiedlichen Momente und Situationen in den Ländern, wo diese Erhebungen durchgeführt worden sind. Der Widerspruch zwischen den Schlüssen, die Leo Handel (1941) einerseits und Moss/Box (1943) andererseits ziehen, betrifft nur extreme und leichte Differenzen. Ersterem zufolge gehen die Reichsten und Gebildetsten öfter ins Kino als die weniger Reichen und Gebildeten, und den beiden anderen zufolge ist es genau umgekehrt. Diese Widersprüche heben sich gegenseitig auf und betreffen, um es noch einmal zu sagen, nur kleine Prozentsätze. Wie auch immer, bei Leo Handel liegt die durchschnittliche Häufigkeit des Kinobesuchs in der «high class» bei 3,7 monatlich, in der «middle class» bei 4, und in der «lower class» bei 3,3. Öfter als viermal pro Monat ins Kino gehen: 30,2 % der «high class», 36,8 % der «middle class» und 27,1 % der «lower class». Nach der Untersuchung von Lazarsfeld (1947) ist bei den unter 45-Jährigen in der Regelmäßigkeit des Kinobesuchs kein vom Bildungsniveau abhängiger Unterschied festzustellen.

	Hohe Bildung	Geringe Bildung
Unter 25-Jährige	69	69
25- bis 44-Jährige	40	42

Man kann also annehmen, dass der Kinobesuch ein gesellschaftlich universelles Phänomen ist, das alle Bildungs- und Gesellschaftsniveaus gleichermaßen und in annähernd gleichem Grad betrifft. Allerdings scheint sich eine leichte Dominanz der Mittelschicht zu zeigen, präziser vielleicht noch an der Grenze zur Unterschicht, die im angelsäch-

sischen Raum «lower-middle class» und «upper-lower class» heißt (für nähere Angaben verweise ich auf die betreffenden Untersuchungen).

Auch wenn der Reiz des Kinos sich auf bestimmte Mittelschichten stärker auszuwirken scheint (was gründlicher zu untersuchen bleibt, vor allem in Bezug auf die Berufe), sind die gesellschaftlichen Strukturen bei der Häufigkeit des Kinobesuchs keine Scheidelinien. Doch sie verwischen sich auch nicht. Sie spielen eine Rolle innerhalb dieser Häufigkeit, im Innersten des Kinouniversums: Sie entscheiden über die Haltung zu Filmen, über den Einfluss des Films, die Vorliebe für «populärere» oder andere Filme, für spezialisierte Kinos usw. Aber diese Probleme will ich hier nicht behandeln.

Das Geschlecht

Ebenso wenig ist das Geschlecht ein Kriterium beim Kinobesuch, außer in den Ländern, wo die Frau noch einen soziologischen Sonderstatus hat: in Indien,⁴ in den arabischen Ländern, im Vorkriegsitalien. In diesen Fällen drückt sich in der unterschiedlichen Besuchshäufigkeit nicht die Einstellung des jeweiligen Geschlechts zum Kino aus, sondern die Haltung der Gesellschaft gegenüber dem weiblichen Geschlecht.

In den USA hingegen, dem Reich der «Mom», dem Land der «Middletown», wo das Kino für die Frauen eine so große Rolle spielt (vgl. Lynd/Lynd 1936; Thorp 1939), zeigt die Untersuchung von Leo Handel (1941), durch zahlreiche Gallup-Umfragen erhärtet, folgende durchschnittliche Besuchshäufigkeit: Frauen 3,75 pro Monat; Männer 3,70 pro Monat. Es wäre verführerisch, über diese winzige Differenz von 0,05 nachzudenken, aber es genügt, sie starr anzuschauen, um jeder schönen Weiblichkeitspsychologie die Flügel zu stutzen. Doch auch hier kann sich die Psychologie oder Psychosozilogie der Weiblichkeit innerhalb der Besuchshäufigkeit schadlos halten (Stärke und Unterschiede der Kino-«Motivation» bei Männern und Frauen usw.).

Das Klima

Bestimmt das Klima – so wie Montesquieu es verstand – die Häufigkeit des Kinobesuchs? Wenn man die Zahlen in den nordischen Ländern betrachtet, könnte man das annehmen: USA, England, Kanada (siehe die Zahlen oben), Norwegen (1946: *Ma* 13,5, *Mb* 9,6). Dann würde das Kino seinen stärksten Reiz in Nebel, Schnee und Regen

4 Von den 68 % der Erwachsenen in Bombay, die ins Kino gehen, sind 10 % Frauen.

ausüben, die Sonne hingegen die Fantasmen auflösen... Doch das sehr mediterrane Italien hatte schon vor dem Krieg sehr viel höhere Besucherzahlen als Deutschland. In Frankreich sind Lille wie Nizza Städte mit sehr hohen Besucherzahlen. Es gibt keine aussagekräftige Differenz zwischen den Städten an der Côte d'Azur und denen im Norden. Die Städte mit niedrigen Besucherzahlen sind vielmehr Toulouse, Nantes, Saint-Étienne, Rennes, Reims, Limoges, Rouen, Le Mans.

Fassen wir zusammen: Es ist möglich, dass das Klima ursprünglich eine beschleunigende oder bremsende Rolle bei der Entwicklung des Kinobesuchs gespielt hat, aber es ist bemerkenswert, dass in einem Land wie Frankreich, einem echten klimatischen «Mikrokosmos», diese Einflüsse für den Kinobesuch keine Bedeutung haben; und erst recht bemerkenswert ist, dass die Sonnenscheindauer in den südlichen Gegenden und die Nutzung der entsprechenden Freizeitbeschäftigungsmöglichkeiten die durchschnittliche Kinobesuchshäufigkeit nicht im geringsten beeinträchtigen.

Das städtische Leben. Die städtischen Milieus

Das Klima bestimmt also die Häufigkeit des Kinobesuchs nicht, doch scheint es kein Zufall zu sein, dass die beiden Länder mit den höchsten durchschnittlichen Besucherzahlen diejenigen sind, wo, wie in England, die Stadtbevölkerung größer ist als die auf dem Land, oder, wie in den USA, das Leben auf dem Land am stärksten von städtischen Einflüssen und Techniken geprägt ist.

Allerdings sollte man näher hinschauen. Auch wenn meine Untersuchung in diesem Bereich noch nicht abgeschlossen ist, kann man doch folgende Punkte festhalten:

1. Es steht fest, dass in Frankreich die Kinobesuchszahlen bei der Stadtbevölkerung weit höher liegen als bei der Landbevölkerung. 1938 wurden in jeder Kinoregion 80 % der Rendite eines Films durch Exklusivvorstellungen in der Hauptstadt der Region, Vorstellungen in den Quartierkinos dieser Stadt, in den Schlüsselorten und in den 20 bis 25 zweitrangigen Städten eingespielt (vgl. Cheret 1938). Seither ist das Land zwar «kinematografiert» und wird weiter «kinematografiert», aber der Graben bleibt und wird wohl auch nicht gefüllt werden.

Meines Erachtens sind es allerdings *geografische*, keine *soziologischen* Gründe, die den ländlichen Kinobesuch dauerhaft daran hindern, den städtischen einzuholen. Es ist eine Tatsache, dass das Kino

Regionen	Stadtbevölkerung (1951) (in Millionen)	Kinobesuche 1950-1951 (in Millionen)	Durchschnitt der Kinobesuche pro Einwohner
Paris	2,8	76,46	27,3
Banlieue	3,3	38,25	11,6
Paris + Banlieue	6,1	114,7	18,8
Paris + Banlieue (mit Landbevölkerung)	6,9	114,7	17,1
Provinz	15,5	252,59	16,3

Tab. 3

vor allem städtisch ist, aber es wäre ein Irrtum, das Kino nur oder vor allem als ein Bedürfnis des städtischen Lebens zu betrachten (das hektische Leben der Städte versus die «Gesundheit» des Landlebens). Dort, wo es Kommunikationsmittel gibt, existieren keine Unterschiede in der Kinobesuchshäufigkeit zwischen Stadt und Land (vgl. Lazarsfeld 1947). Das Kino ist ein universelles Bedürfnis, wie seine Verpflanzung nach Afrika und Asien, in noch archaische Bevölkerungen zeigt. Es kann sich überall verwurzeln, wo es *Gruppen* gibt, so entwickelt oder rückständig sie sein mögen. Warum es sich in den Städten stärker verbreitet hat, hat technische und ökonomische Gründe (Bevölkerungskonzentration). Trotzdem bleibt das Kino vor allem städtisch, zwar nicht im Prinzip, aber doch in der Praxis, und diese Tatsache ist maßgebend bei allen Problemen, die mit seinem Einfluss zusammenhängen.

2. Da die durchschnittliche Besuchszahl von Stadt zu Stadt variiert: Gibt es städtische Milieus, die dem Kinobesuch günstiger oder ungünstiger sind?

a) Man könnte zwischen «lebendigen» und «toten» Städten unterscheiden. Die lebendigen Städte wären in diesem Fall die betriebsamen Handels- oder Industriezentren, die toten eher Städte mit Vorherrschaft von Verwaltung oder Kirche. Allerdings fehlt es dieser Typologie an Präzision. Daher wollte ich anhand des Prozentsatzes der von der Industrie lebenden Bevölkerung nur den Industrialisierungskoeffizienten von Städten mit mehr als 20.000 Einwohnern in Betracht ziehen, der den Grad der Implantation des «technischen Milieus» – so wie Georges Friedmann diesen Begriff versteht – anzeigt.

Die Resultate dieser Gegenüberstellung zeigen das Fehlen einer Korrelation zwischen Industrialisierung und Kinobesuch.

franz. Städte (mit)	Prozentanteil an der gesamten städtischen Bevölkerung	Prozentanteil an allen Kino- besuchen	Index der Besuchs häufigkeit
> 100.000 Einw.	30,5	41	1.34
50–100.000 Einw.	11	8,5	0.74
20–50.000 Einw.	19,5	14,8	0.75
2–20.000 Einw.	39	36	0.92

Tab. 4

- Das weist übrigens in dieselbe Richtung wie die Ergebnisse zum Einfluss der «sozioprofessionellen Niveaus» auf den Kinobesuch.
- b) Man kann annehmen, dass die durchschnittliche Besuchshäufigkeit eng mit der Bevölkerungsmenge zusammenhängt. Allerdings ist festzuhalten, dass diese Beziehung weder direkt noch kontinuierlich noch entscheidend ist.

Wenn man die durchschnittliche Besuchshäufigkeit für die städtischen Bevölkerungen in Paris und in der Provinz vergleicht (Tab. 3), springt es ins Auge, dass da ein großer Abstand besteht (27,3 gegenüber 16,3). Aber wenn wir nicht den Verwaltungsbezirk Paris, sondern den Großraum Paris berücksichtigen, einschließlich der Banlieue, und wenn wir in die Banlieue-Bevölkerung die «ländliche» einbeziehen, die nur dem Etikett (Siedlung mit weniger als 2.000 Einwohnern) nach ländlich ist, nähern sich die durchschnittlichen Besuchshäufigkeiten eigentümlich an.

Dies zeigt, dass der Abstand in der Besuchshäufigkeit zwischen Paris und den Provinzstädten weniger groß ist, als man annehmen könnte. Um die Eigenheiten dieses Abstands genau einzuschätzen, müssten wir Stichproben der Banlieue-Bevölkerung untersuchen, um herauszufinden, inwieweit sie die Pariser Kinos besucht oder vielleicht weniger empfänglich für den Reiz des Kinos ist als die Bevölkerung in den städtischen Zentren.

Andererseits ist es interessant, die Besuchszahlen für die Städte mit über 100.000 Einwohnern, die Städte mit 50.000 bis 100.000 Einwohnern und die Städte mit 20.000 bis 50.000 Einwohnern zu vergleichen (Tab. 4).

Es wird deutlich, dass der Index der Besuchshäufigkeit (das Verhältnis vom Kinobesuchsanteil zum Bevölkerungsanteil) in Städten mit mehr als 100.000 Einwohnern höher liegt (man müsste allerdings noch die Banlieue-Phänomene und den Besuch der «schönen» Kinos in der «großen» Stadt durch durchreisende Besucher berücksichtigen). Aber es wird auch deutlich, dass diese Ziffer in den Städten unter

50.000 Einwohnern nicht ab-, sondern sogar leicht zunimmt. Man kann also die Hypothese aufstellen, dass die großen städtischen Zentren den Kinobesuch stimulieren. Aber auch die enge Atmosphäre der Kleinstädte stimuliert ihn, wenn auch in geringerem Maße.

Trotzdem dürfen wir nicht vergessen, dass der Kinobesuch von noch unbekanntem, vielleicht aber spezifischen Faktoren gefördert oder behindert wird, sei es durch die Verwertung (Modernisierung, Komfort der Kinos, intelligente oder im Gegenteil dumme Politik der Kinobetreiber in bestimmten Städten etc.), sei es durch bestimmte Bräuche bei der Nutzung von Freizeitbeschäftigungen. Es bleibt die Frage zu klären, warum Vichy und Metz die französischen Städte mit dem höchsten durchschnittlichen Kinobesuch sind, warum Toulouse eine der Städte mit dem niedrigsten Durchschnitt ist, warum Nizza, Lille und Nancy Städte mit häufigem Kinobesuch und Nantes, Sainte-Étienne, Rennes, Rouen und Le Mans Städte mit wenig Kinobesuch sind. Dies, um herauszufinden, welche psychosozioökonomischen Faktoren den Kinobesuch fördern oder behindern.

Sicher bleibt die Universalität, um es noch einmal zu sagen, der Hintergrund dieser Untersuchung. Das Kinobedürfnis ist ein allgemeines Bedürfnis; es ist heute ein Grundelement städtischen Lebens, unabhängig vom mehr oder weniger industriellen, mechanistischen, kommerziellen, administrativen und morphologischen Charakter dieser Stadt. Trotzdem ist die Bevölkerungskonzentration, die in den großen Zentren und regionalen Hauptstädten vorherrscht, der entscheidende Faktor für die statistisch größte Zahl von Kinobesuchen. Aber dieser Faktor wirkt sich in Städten mit weniger als 100.000 Einwohnern nicht oder anders aus (vielleicht ist das Leben in Kleinstädten zentralisierter als in mittelgroßen Städten). *Noch unbekannt*e Faktoren haben starken Einfluss auf den Kinobesuch. In dieser Richtung wäre die Forschung meines Erachtens am fruchtbarsten.⁵

Alter

Meine Forschungsmethode macht mir jeden Versuch unmöglich, den Einfluss des Alters auf die Besuchshäufigkeit zu bestimmen. Auf der *allgemeinen* Ebene erscheint mir diese Arbeit freilich unnütz: Es ist – durch schlichte empirische Beobachtung – schon festgestellt und

5 Ich beabsichtige, die Häufigkeit des Kinobesuchs in Städten je nach Grad des dort herrschenden religiösen Eifers (Religionsausübung), sportlichen Eifers, Häufigkeit der Cafésbesuche, Delinquenz usw. zu untersuchen.

durch alle Forschungen in den kinematografisch entwickelten Ländern breit bestätigt worden, dass das Alter *der* bestimmende Faktor für einen hohen Kinobesuch ist. Das Alter des häufigsten Kinobesuchs liegt bei ungefähr 20 Jahren.⁶ Sehr grob gesagt, steigt der Kinobesuch bis zum Alter von 20 Jahren regelmäßig, sinkt vor allem nach dem 25. Lebensjahr ab und lässt nach dem 30. und 40. Lebensjahr beträchtlich nach. Das *Film Daily Year Book* beziffert den Prozentsatz der Kinobevölkerung im Alter zwischen 15 und 24 Jahren auf 41 % und den der Kinobevölkerung unter 35 Jahren auf 66,75 %. In England gehen 2 % der 16- bis 24-Jährigen, 10 % der 25- bis 34-Jährigen, 16 % der 35- bis 44-Jährigen und 72 % der über 45-Jährigen nicht ins Kino. Der Rückgang des Kinobesuchs ist bei den «weniger gebildeten» Schichten, etwa bei den Handlangern, deutlicher als bei den anderen «Bildungs-» und «sozioökonomischen» Niveaus (Lazarsfeld 1947). Da diese Untersuchungen nicht Frankreich betreffen, wäre es freilich interessant zu sehen, ob die Intensität des Kinobesuchs der Jugendlichen und das Sinken des Kinobesuchs nach dem 30. und 40. Lebensjahr hier im selben Verhältnis stehen wie in den USA.

Unter allen Kriterien, die ich untersucht habe, ist das Alter also das einzige, das die Häufigkeit des Kinobesuchs entscheidend bestimmt. Allerdings sollte man sich daran erinnern, dass die Jugend kein Monopol auf häufige Kinobesuche hat. Für England zeigt die oben zitierte Erhebung, dass 50 % der regelmäßigen Kinobesucher über 35 sind, gegenüber 50 % der zwischen 16- und 35-Jährigen, und der Stichprobe von Lazarsfeld zufolge (vgl. *ibid.*) liegt das Verhältnis zwischen den regelmäßigen Kinobesuchern über und unter 25 Jahren für das «hohe» Bildungsniveau bei 71 zu 69, für das «niedrige» Bildungsniveau bei 53 zu 69. Auch drückt die hohe Besucherzahl von Jugendlichen dem Kino nicht ihr Siegel auf. Es ist richtig, dass Filme ständig um die Themen Liebe und Sex, Verbrechen und Gewalt kreisen und so auf die Probleme der Adoleszenz antworten oder, besser gesagt, auf die Probleme des Erwachsenwerdens junger Menschen. Aber ist es nicht genauso richtig, dass die ganze Literatur und das Theater um dieselben Themen (Gewalt und Liebe, Mord und Sexualität) kreisen? Ist es nicht genauso richtig, dass die Adoleszenz nicht nur eine bestimmte Altersstufe ist, sondern das Alter, in dem sich die universellen Probleme des Menschen mit der stärksten, vitalsten Macht stellen? Die Dominanz von Heranwachsenden und Jugendlichen im Publikum ist gewiss bezeichnend dafür, wie

6 Vgl. Dale 1933 (Erhebung bei 55.000 Kindern in Ohio und Iowa); Alicoat et al. 1915-1970; Moss/Box 1943; Lazarsfeld 1947; Handel 1941 etc.

kindlich und vereinfachend Filme ihre Inhalte darstellen. Aber sie ist auch bezeichnend für die Universalität dieser Inhalte.

Erste Schlussfolgerungen

In diesem Artikel habe ich zwei Schlüsselprobleme meiner Forschungen zum Publikum beiseite gelassen, auf die ich in einem späteren Artikel zurückkommen möchte:

- a) die Grenze des Kinobedürfnisses (Sättigung, Kinounlust);
- b) die soziologischen Charakteristika des Kinobedürfnisses (seine Rhythmen, seine Inelastizität, seine Stimuli, seine ursprünglichen Züge).

Fassen wir vorläufig zusammen: Viele Unterscheidungskriterien der Besuchshäufigkeit haben sich *beim gegenwärtigen Entwicklungsstand* von Ländern wie Frankreich, England, USA als gegenstandslos oder wenig bezeichnend erwiesen (Gesellschaftsschicht, Geschlecht, Klima, Industrialisierung der Städte); genauso wichtig und oft wichtiger als diese Unterscheidungskriterien erscheint der Begriff Universalität. Er verweist uns auf eine «Anthropologie des Kinos», einen der Hauptbegriffe, den schon zu Beginn der Filmologie M. Cohen Seat geprägt hat.

Aber der Begriff «Anthropologie» beseitigt die soziologischen Probleme nicht. (Im Übrigen gibt es keine stichhaltige Anthropologie ohne Soziologie und umgekehrt.) Zum einen ist das Kino potentiell universell, faktisch jedoch nicht: Beim gegenwärtigen Stand der Dinge ist die Entwicklung der Besuchszahlen nicht gleich. Erinnern wir uns, unter den Populationen, die für den Reiz des Kinos empfänglicher sind als andere, befinden sich:

- a) unter dem Gesichtspunkt der gesellschaftlichen Struktur: die Schichten innerhalb und an der unteren Gehaltsgrenze der «Mittelschicht»;
- b) unter dem Gesichtspunkt der menschlichen Geografie oder der gesellschaftlichen Morphologie: die städtische Bevölkerung und innerhalb der städtischen Bevölkerung: die Bevölkerung der großen Zentren und paradoxerweise die der Kleinstädte;
- c) unter dem Gesichtspunkt des Alters: die Adoleszenz.

Diese Determinanten sind nicht alle gleich stark. Das Alter stellt alle anderen in den Schatten. Außerdem gibt es wichtige soziologische Determinanten, die noch nicht bestimmt werden konnten. Weiterhin

ist es wichtig, die festgehaltenen Ergebnisse erneut zu überprüfen und über diese Arbeiten hinauszugehen, die, weil sie nur der Vorbereitung dienen, zugleich unerlässlich und noch grob sind.⁷

Aus dem Französischen von Barbara Heber-Schärer

Literatur

- Alicoate, Jack (Hg.) (1915–1971) *Film Daily Yearbook of Motion Pictures*. New York: Film Daily.
- Cheret, Pierre (1938) Premier bilan financier du cinéma français. In: *Cinématographie française*, Nr. 1052 v. 30.12.1938.
- Dale, Edgar (1933) *Children's attendance at Motion Picture*. New York: Macmillan.
- Handel, Leo (1941) *Studies of the Motion Picture Audience*. New York: Motion Picture Research Bureau.
- Lazarsfeld, Paul F. (1947) Audiences research in the movie field. In: *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Nr. 254, S. 160–168.
- Lynd, Robert S. / Lynd, Helen M. (1937) *Middletown in transition. A Study in Cultural Conflicts*. New York: Harcourt, Brace and Company.
- Mayer, Jacob P. (1948) *British Cinemas and their Audiences. Sociological Studies*. London: Dobson.
- Moss, Louis / Box, Kathleen (1943) *The Cinema Audience*. London: Ministry of Information.
- Thorp, Margaret (1939) *America at the movies*. New Haven: Yale University Press.

7 Die Daten über die Besucherzahlen in Frankreich sind den *Bulletins du Centre national de la Cinématographie* entnommen, einer unerschöpflichen Quelle für die Forschung. Kündigen wir auch an, dass der Generaldirektor J. Flaud das Dokumentationszentrum des C.N.C. vor kurzem so umorganisiert hat, dass es für die soziologische Arbeit fruchtbar zu machen ist. Mit der Leitung dieses Zentrums wurde M. Degand betraut.



Kino in Toronto,
das für den Film
So Young So Bad
(Bernard Vorhaus,
USA 1950) wirbt

Das Problem der gefährlichen Auswirkungen des Kinos*

Edgar Morin

Am 10. Januar 1909 bezichtigte die *Chicago Tribune* die 150 *Nickelodeons* der Stadt, in denen Filme wie *LE BAROMÈTRE DE LA FIDÉLITÉ* (Georges Monca, F 1909), *LA CHÉRIE DU VIEILLARD*, *MODERNE BRIGANDAGE* (Ferdinand Zecca, F 1905), *LES BAS-FONDS DE PARIS*, *BIGAME* und *RAFFLE GENTLEMAN CAMBRIOLEUR* liefen, eines verderblichen Einflusses auf die Jugend. Zur gleichen Zeit wurde in einem Kino auf der New Yorker First Avenue *THE UNWRITTEN LAW* (USA 1907) gezeigt, wo man sah, wie ein Mann seine Frau ermordete. Die *Children's Society* erhob vor Gericht Klage gegen den Film. Nach einer heftigen Kampagne erhielt der Polizeichef Sondervollmachten, jede Filmvorführung zu verbieten, die als unmoralisch galt.

Nach ähnlichen Kampagnen führte 1912 in England die Filmindustrie die Selbstzensur ein. Ebenfalls 1912 warf in Paris Téraumont in einem Artikel in *La Presse* dem Kino seinen verderblichen Einfluss vor. Vier Jahre später führte eine Parlamentsdebatte zur Entstehung der ersten Zensurkommission im französischen Erziehungsministerium. In einer Broschüre von Édouard Poulain (1917) sind alle Anklagepunkte gegen das Kino versammelt: Jugendliche Delinquenten gestehen, den Helden der *MYSTÈRES DE NEW YORK* (*THE EXPLOITS OF ELAINE*, Louis J. Gasnier, George B. Seitz & Leopold Wharton, USA 1914) nachgeheifert zu haben; ein Jugendlicher überfällt eine Schauspielerin mit dem Ruf: «Kohle oder Vitriol»; zwölf junge Einbrecher in Albi geben zu, vom Kino beeinflusst gewesen zu sein.

* Erstmals erschienen unter dem Titel «Le problème des effets dangereux du cinéma» in der *Revue internationale de filmologie* 14-15 (1954), S. 217–231. Wir danken dem Autor für die freundliche Erlaubnis zur Übersetzung.

Manche Gerichte verurteilen das «unmoralische Schauspiel ohnegleichen [...] [für die Jugendlichen,] die sich, wenn sie aus dem Theater kommen, beeilen, selbst Helden so abscheulicher Dramen zu werden» (Urteilsbegründung eines Gerichts in Châlons-sur-Marne nach einer Straßenschlacht). Das Berufungsgericht in Dijon schließt sich der Einschätzung der Richter aus Châlons an und brandmarkt das Kino als «Schule des Lasters und Verbrechens».

Vor Journalisten beklagt Polizeipräfekt Laurent den «gefährlichen Einfluss der schlechten Filme auf die jungen Gehirne, die verheerenden Auswirkungen auf ihren noch ungeformten Geist», und der Präsident des Jugendgerichts, Rollet, erklärt: «Es ist an der Zeit, der Ausschweifung der Kriminalfilme Einhalt zu gebieten». In *La Croix* vom 5. November 1916 bitten bedeutende Persönlichkeiten von der Académie Française (Henry Joly, René Bazin) die Familien, ihre Wachsamkeit zu verdoppeln, um «die Fantasie, die Sinne und die Seele ihrer Kinder zu beschützen». Auch Édouard Poulain (1917) ruft am Ende seines Pamphlets «mit der ganzen Glut [s]eines Herzens» aus:

*Nieder mit dem Kino, der Schule des Lasters und Verbrechens!
Nieder mit den Übeltätern, die es verbreiten!
Zurück mit den Vergiftern der Öffentlichkeit!
Nehmt die Geschäftemacher auf die Hörner!
Schande über die Gehirnwäscher!*

Der extrem kriegerische Ton dieser Kampagne rührt nicht nur von der Kriegspsychose oder besser der übersteigerten Wut jener Leute her, die im Hinterland an der Front der Moral kämpfen. In dieser Übersteigerung zeigt sich auch die Selbstgewissheit und Heftigkeit einer Meinung, die sich freilich auf sehr wenige konkrete Beispiele stützt: Die Fälle, in denen das Kino im Lauf eines Kriegsjahrs¹ tatsächlich zu verbrecherischen Taten inspiriert hat, ließen sich an einer Hand abzählen. Es handelt sich also auch um eine Antikino-«Psychose», deren Kennzeichen sich leicht beschreiben lassen.

In erster Linie ist da der magische Gedanke, Vorstellungen führten zwangsläufig zur Tat. Den Shakespeare'schen Hekatomben, den

¹ Es ist übrigens bemerkenswert, dass man in einer Periode, in der die jugendliche Delinquenz wieder anzusteigen schien, nicht versucht hat, die Rolle aufzudecken, die der Krieg selbst dabei spielte.

Verbrechen und Morden in der Literatur und den Wettkämpfen im Kampfsport wird allgemein eine kathartische Wirkung zugebilligt. Mit Poulain hingegen behauptet man, dass «Kriminalfilme künftige Einbrecher, Strolche und Banditen heranbilden» (ibid.), wobei man sich zugleich weigert, an die Möglichkeit zu denken, dass sie auch künftige Polizisten heranbilden könnten.

Aus dieser Perspektive könnte man meinen, nur schlechte Beispiele seien instande, Schule zu machen. Als hätte das Kino nur eine unheilvolle hypnotische Kraft. Damit kommen wir zu einem zweiten magischen Element: die hypnotische Macht des Kinoschauspiels. Édouard Poulain ruft aus: «Das Fließen, das hypnotisierende Fließen... Bei Robespierre fielen die Köpfe: im Kino drehen sie sich... das Bild bewegt sich... das Bild stiehlt... das Bild tötet...» (ibid.). In dieser Übersteigerung zeigt sich der Aspekt des latenten *Diabolismus*, den viele, vor allem fromme Geister im Kino zu erkennen glaubten. Dieselben Leute, die ihre Kinder auf der Schulbank dem Wüten der Leidenschaften Othellos anvertrauten, konnten es nicht ertragen, sie dasselbe Verbrechen in *THE UNWRITTEN LAW* betrachten zu lassen. Das Kino, vermeintlich im Besitz einer Art schwarzer Magie, zog noch weitere diffuse Ängste auf sich. So konnten sich die täglichen Sorgen der Eltern, die ihre Kinder den «schädlichen Einflüssen» der Außenwelt ausgesetzt sahen, und ihre ebenso tägliche Besorgnis, sie könnten «auf die schiefe Bahn geraten», das heißt aufhören, Kinder zu sein, oft im Kino kristallisieren, das zum Sündenbock für die Qualen, Gewissensbisse und die Ohnmacht der Erwachsenen wurde.

Noch vor und außerhalb jeder empirischen Gewissheit, jeder effektiven Prüfung wird so der gefährliche Einfluss des Kinos zu einem institutionalisierten Dogma. Einem Dogma, denn die reale oder potentielle Schädlichkeit des Kinos steht außer Zweifel. Und institutionalisiert, weil dieses Dogma von selbst das gesellschaftliche Verteidigungsorgan hervorgebracht hat: die Zensur.

Auch wenn die tiefsten Grundlagen der Kinozensur sich nicht auf den Mythos vom gefährlichen Einfluss des Kinos beschränken lassen, hat dieser Mythos ihr doch ihr erstes Gepräge gegeben. Bei der Literatur kam in Grenzfällen, die noch nicht als Pornografie definiert werden konnten, und beim Theater in den Grenzfällen, wo Publikums tumulte die «öffentliche Ordnung» störten, eine bedingte Zensur *im nachhinein* ins Spiel. In der Welt des Kinos hingegen ist die Zensur zu einer Schlüsselinstitution geworden. Als wäre es nicht die szenische, nicht die visuelle, sondern die spezifisch kinematografische Darstellung, die zur gefährlichen Tat aufruft.

Drei Jahrzehnte lang schien die Frage so klar, dass die Filmproduzenten nur die ökonomischen Segnungen des Kinos zu nennen wagten – oder es höchstens als Charybdis priesen, die vor den Übeln der Skylla bewahre: «Das Kino entreißt allabendlich Tausende von Arbeitern der Betäubung mit Alkohol», schrieb Gaël Fain (1928), gestützt auf einen «Rückgang der Trunksucht in den Großstädten», den er freilich nicht bezifferte.

Bis 1930 stellt sich also das Problem des Einflusses des Kinos unter mythischen Vorzeichen. Das heißt aber nicht, dass dieser Einfluss a priori ein Mythos ist. Ich wollte den magischen Komplex an der Wurzel der Antikino-Psychose nicht aufzeigen, um die Frage beiseite zu schieben, sondern um sie zu stellen. Auch wenn wir glauben, dass die Handlung jedes Schauspiels durch psychische Mimesis kathartisch wirkt, wissen wir doch auch, dass es Extremfälle wie die Spiele im Hippodrom von Byzanz gibt, wo diese Handlung in «Praxis» umschlägt. Man kann sich also fragen, ob die der filmischen Darstellung eigene Suggestion, der häufige Besuch dieses Schauspiels nicht solcherart sind, dass sie eine praktische Mimesis bis hin zur Delinquenz provozieren.

Eine Antwort auf diese Frage, wenn sie überhaupt möglich ist, kann meines Erachtens nur soziologisch sein. Sie kann nur auf dem Feld der gesellschaftlichen und kinematografischen Gesamtheiten liegen, nicht auf dem Feld von Einzelfällen. Damit will ich sagen, dass die klinische Methode, so nützlich sie sein mag, um den Anteil des Kinos in Fällen von Delinquenz oder Neurosen zu untersuchen, uns keinesfalls Elemente zur Einschätzung der tatsächlichen gesellschaftlichen Rolle liefern kann, die das Kino als Einflussfaktor von Delinquenz oder Sozialpathologie spielt. So kann man, etwa wenn man Verrückte untersucht, die sich einbilden, durchs Telefon mit dem Jenseits zu kommunizieren, oder wenn man zufällig eine gewisse Zahl von Wahnvorstellungen über das Telefon entdeckt, daraus keineswegs auf eine gefährliche Wirkung des Telefons schließen. Es geht darum, herauszufinden, ob das Kino normalerweise eine pathologische Wirkung hat, nicht einzelne Fälle anzuzeigen, die, bis weitere Informationen vorliegen, teratologisch bleiben.

Die klinischen Untersuchungen halten sich entweder auf der Ebene der reinen Pathologie oder auf der Ebene einer Dialektik, wo die Pathologie ein Licht auf den Normalfall wirft und umgekehrt, wie zum Beispiel die tatsächlichen Morde die Todeswünsche erhellen, die jeden normalen Menschen umtreiben, und umgekehrt. Aber für das Problem, das uns hier beschäftigt, ist die Tat wesentlich, das Verhalten, das den Delinquenten oder Mörder vom «Gesunden» unterscheidet. Man kann den Einfluss des Kinos auf solche Taten nur erfassen, wenn

man einerseits die statistische Bedeutsamkeit solcher vom Kino geprägten Taten und Verhalten und andererseits die Tiefe dieser Prägung untersucht.

Verbrechen, Gesetzesverstöße

Forschungen in dieser Richtung begannen erst in den 1930er Jahren. Die umfangreichste psychologische und soziologische Untersuchung über das Kino ist zugleich die erste. Und ihre Hauptfragestellung, muss auch zugleich gesagt werden, ist die gefährliche Wirkung des Kinos. Es geht um die elf «Payne Fund Studies», die zwischen 1929 und 1932 in den USA an Kindern im Schulalter durchgeführt wurden und deren Resultate in neun Bänden unter dem allgemeinen Titel *Motion Picture and Youth*² veröffentlicht wurden. In *Movies, Delinquency and Crime* haben Herbert Blumer und Philip M. Hauser mithilfe von Fragebögen herauszufinden versucht, welche Rolle Filme im Leben jugendlicher Straftäter und Krimineller spielten, die im Gefängnis oder in Besserungsanstalten inhaftiert waren. Obwohl die Mehrheit der Befragten zugab, dass Filme in ihren Wachträumen und Fantasien sehr häufig vorkamen, erklärten nur 10 %, dass Filme über ihre Laufbahn entschieden hätten. Aus diesen und anderen Antworten schlossen die Autoren, dass das Kino bei den jugendlichen Delinquenten eine große Rolle spielte, ihnen sogar «technische» Modelle für ihre Missetaten lieferte, aber nur selten für ihre Berufung verantwortlich war.

Diese mehrdeutigen Ergebnisse konnten in gegensätzlichen Richtungen interpretiert werden. Die Gegner des Kinos sahen darin mit Forman den Beweis, dass Filme Kinder verderben. Mortimer Adler (1937) hingegen zerpfückt diese These durch eine kritische Untersuchung der Ergebnisse.³ Zum einen, so Adler, sei es unmöglich, den Sprung von Träumereien zur Praxis, von der Rolle von Filmen in Wachträumen zu ihrer Rolle im realen Verhalten zu machen. Zum anderen verliere der erstaunlich niedrige Prozentsatz positiver Antworten auf die Frage «Haben Filme eine direkte Auswirkung auf eure Laufbahn gehabt?» nicht nur jede Bedeutung, sondern nehme genau die gegenteilige Bedeutung einer fehlenden Korrelation zwischen Delinquenz und häufigem Kinobesuch an.

2 Die für mein Vorhaben besonders interessanten Bände sind: Blumer 1933, Cressey/Trasher 1933 und May/Shuttleworth 1933.

3 Adler bemängelt die Methode der Stichprobenauswahl und das Fehlen einer Kontrollgruppe in der Untersuchung von Blumer und Hauser.

Das ist die Klippe aller derartigen Untersuchungen. Man findet einen leichten Prozentsatz von Resultaten zugunsten der These, dass der Film eine Rolle für die Delinquenz spielt. Aber die Art, wie die Frage gestellt ist, befördert dieses Resultat – erlaubt daher umgekehrt aber auch, es zu bestreiten.

Die Untersuchung von Paul G. Cressey und Frederic M. Trasher (1933), in einem New Yorker Vorort an 1.356 Kindern und 109 jugendlichen Delinquenten durchgeführt, ergab, dass: 22 % der Delinquenten und 14 % der Nichtdelinquenten mehr als dreimal wöchentlich oder öfter ins Kino gehen, während 6 % der Delinquenten und 16 % der Nichtdelinquenten weniger als einmal wöchentlich ins Kino gehen. Aus all ihren Beobachtungen schließen diese Autoren, dass der Beitrag des Kinos zur Delinquenz weder primär noch entscheidend ist. Das Kino lehrt Techniken und kann so Jugendlichen *dienen*, die zuvor schon motiviert waren, Delikte zu begehen. Ein Satz von Cressey in einem späteren Artikel (1938) fasst das Ergebnis der Payne Fund Studies in diesem Bereich gut zusammen:

Unverkennbar ist, dass Kinder und Jugendliche, wenn sie entsprechend prädisponiert sind, zuweilen die Techniken von im Kino gesehenen Verbrechen verwenden, Gangsterfilme benutzen, um beeinflussbare Dritte zu Verbrechen aufzustacheln, und sich gelegentlich bei ihren kriminellen Taten selbst zu der anziehenden Persönlichkeit und den romantischen Taten der Gangsterfiguren auf der Leinwand idealisieren (ibid., 517).

Es bliebe herauszufinden, inwieweit die kriminellen Techniken auf der Leinwand dem wirklichen Leben abgeschaut sind (den «Gangster» gab es schon vor den Gangsterfilmen) und inwieweit die reale Gangsterromantik die der Gangsterfilme geprägt hat. Solche Fragen zu stellen zieht uns natürlich in einen *circulus vitiosus*, aber verpflichtet uns auch, das Reich der eindeutigen Kausalitäten zu verlassen. Cressey vertieft die Frage selbst in dem schon zitierten Artikel, den er sechs oder sieben Jahre nach seiner Payne Fund Studies-Untersuchung schrieb:

Man muss die Frage nach dem Verhältnis zwischen Film und Delinquenz im Zusammenhang mit dem sozialen Umfeld, den persönlichen Werten, den Charakteren, den Interessen betrachten, [sämtlich Dinge, um die sich die Payne Fund Studies nicht gekümmert haben; E.M.] sehen, dass Filme über Gangster und Verbrechen *gelegentlich* «Modelle» für Verbrechen waren, *manchmal* kriminelle Haltungen und Reaktionen provoziert oder *gelegentlich* zur romantischen Idealisierung des Kriminellen geführt haben; wenn

man das alles sieht, zeigt sich auch, dass in den meisten Fällen, wenn nicht in allen, die individuellen Werte und vorgefassten Meinungen, persönlichen Probleme und individuellen Interessen diese Reaktion auf den Film [*screen response*] zu einem gewissen Grad konditioniert haben (ibid., 522f).

Man sieht, wie Cressey in diesem Text zwischen der Payne Fund Studies-Interpretation, die dem Kino einen gewissen, begrenzten Einfluss zuerkennt, und der Interpretation von Mortimer Adler schwankt, die diesen Einfluss bestreitet, die Delinquenz auf ihre tiefen psychologischen und soziologischen Ursachen zurückführt und den Film auf seine im Wesentlichen ästhetische Ebene beschränkt.

Dasselbe Schwanken werden wir beim *Report of the Departmental Committee on Children and the Cinema* wiederfinden, der dem britischen Parlament im Mai 1950 vorgelegt wurde. Es handelt sich um eine sehr breit angelegte Untersuchung, die in England, Schottland und Wales über Probleme des Kinobesuchs von Kindern unter sechzehn Jahren durchgeführt wurde. Eines dieser Probleme war «*Juvenile Delinquency and Moral Laxity in relation to Attendance to the Cinema*». 1.344 Fachleute für die Probleme der Kindheit – Lehrer, Leiter von Kinderkliniken, Polizeipräsidenten, Spezialisten der Jugendgerichtsbarkeit – wurden befragt, ob nach ihrer Meinung ein Zusammenhang zwischen der Häufigkeit des Kinobesuchs und jugendlicher Delinquenz bzw. *moral laxity* bestünde. Für die Delinquenz finden sich 600 bejahende gegenüber 618 verneinenden Antworten, für die *moral laxity* 500 bejahende gegenüber 714 verneinenden.

	Delinquenz		«moral laxity»	
	schwache Korrelation	starke Korrelation	schwache Korrelation	starke Korrelation
Kinder unter 12 Jahren:				
Jungen	352	74	246	28
Mädchen	269	38	200	20
12–16 Jahren:				
Jungen	280	208	202	174
Mädchen	213	148	133	200

Tab. 1

Diese Fachleute wurden auch gefragt, ob sie einen schwachen oder starken Zusammenhang zwischen Häufigkeit des Kinobesuchs und Delinquenz bzw. *moral laxity* je nach Alter und Geschlecht erkennen könnten. Viele von ihnen enthielten sich der Antwort, selbst unter den Leitern von *approved schools* und *remand homes*. Die Ergebnisse zeigen uns die Unsicherheit, die Unklarheit der Meinungen selbst bei den Fachleuten für Jugendliche und Delinquenz. Sie zeigen auch, dass nur eine kleine Minderheit der Fachleute einen deutlich gefährlichen Einfluss von Filmen einräumt. Diese Minderheit erreicht nie 20 % aller Befragten. Über die Hälfte hingegen verneint jeden Einfluss dieser Art.

Zum anderen bemühte sich die Untersuchung, in den ersten sechs Monaten des Jahres 1948 vor das Jugendgericht gelangte Fälle von Delinquenz oder *moral laxity* aufzufindig zu machen, bei denen irgendeine Beziehung zu einer Filmepisode festzustellen war. Sie kam auf 141 Fälle von Delinquenz und 112 Fälle von *moral laxity*, das sind insgesamt 253. Im Jahr 1948 wurden 39.259 Kinder zwischen acht und fünfzehn Jahren vor Gericht gestellt, für den Untersuchungszeitraum entsprechend etwa halb so viele. Dem stehen 3 von 4,5 Millionen Kinder gegenüber, die regelmäßig ins Kino gehen. Die Untersuchungskommission schloss also, «wenn das Kino eine regelmäßige Ursache jugendlicher Delinquenz wäre, hätte man eine weit größere Zahl von Delinquenten finden müssen».

Doch ein Mitglied der Kommission, Henrietta Bower, legte in einem eigenen Memorandum dar, dass sie diese Interpretation nicht teile, und nannte folgende Gründe dafür: «In England wurden ungefähr 70.000 Jugendliche aller Art von Gesetzesverstößen (*all kinds of offenses*) für schuldig befunden» (diese Zahl ist größer als die oben genannte von 39.000, die nur die *strafbaren Verstöße* betrifft, während Mrs. Bower von sämtlichen Verstößen ausgeht). Das sind 2,15 % der 3 Mio. Kinder, die regelmäßig ins Kino gehen.

In Schottland, wo im Gegensatz zu England kein Gesetz Kindern den Besuch von Filmen der Kategorie A und H verbietet,⁴ machen die 18.600 Jugendlichen, gegen die Anklage erhoben wurde, 3,92 % der 425.000 regelmäßigen jugendlichen Kinozuschauer aus. Der regelmäßige Kinobesuch von Kindern und Jugendlichen zwischen zehn und fünfzehn Jahren liegt in Schottland höher als in England (36 % zu 29 %). Auf dieser Grundlage meint Henrietta Bower, eine deutliche Korrelation zwischen Kinobesuch, Delinquenz und *moral laxity* feststellen zu können.

4 A: nur für Erwachsene; H: «horrifics».

Wir sehen also auch hier, wie bei den Payne Fund Studies, dass dieselben Ergebnisse unterschiedlich interpretiert werden.

«Gefährdungszustand»

Die Argumentation von Mrs. Bower erscheint nicht überzeugend, was die Delinquenz im strengen Sinn angeht, denn die von ihr angeführten Zahlen umfassen verschiedene *offenses*, die keine Delikte sind, sondern, wie es im Bericht heißt, «*offenses of trivial nature*». Vielleicht würde sie gewichtiger, wenn man den Bereich des «Gefährdungszustands» betrachtet.

Dazu ist es sinnvoll, eine Untersuchung der Payne Fund Studies (May/Shuttleworth 1933) heranzuziehen, die sich mit den Unterschieden beschäftigt, die möglicherweise in Charakter, Verhalten und Einstellungen von kinobesuchenden und nicht kinobesuchenden Kindern bestehen, und die an einer Auswahl von Schülern in Connecticut und Ohio (USA) durchgeführt wurde. Der Durchschnitt der Kinobesuche für die Gruppe der Nichtkinogänger liegt bei einigen Filmen pro Jahr, bei der Gruppe von Kinogängern bei 2,8 Filmen pro Woche.

Auf beide Gruppen wurde zunächst die Testreihe der klassischen «Character Education Inquiry» angewendet, bei der es um den Ruf des Schülers, sein Verhalten, seine moralischen und sozialen Einstellungen, sein gesellschaftliches «Milieu», die Intelligenz usw. ging. Die Resultate erbrachten keine bedeutsamen Unterschiede, nur einen leichten Vorteil für die *non-movie goers* in Betragen und Schulnoten, Selbstkontrolle, Kooperation und schulischer Korrektheit. Bei letzterem Punkt gab es einen großen Unterschied in der *school honesty*, gar keinen jedoch in der *out of school honesty*. Hingegen wurden die *movie goers* in dem Test *Guess Who* öfter genannt und galten als «bessere Kameraden».

Die zweite Testreihe wurde speziell im Hinblick auf das Kino ausgearbeitet. Die meisten Hypothesen zuungunsten der *movie-goers* wurden von den Ergebnissen widerlegt. Zwischen den *movie-goers* und den *non-movie goers* gab es keinen Unterschied in der Haltung zu in zeitgenössischen Filmen lächerlich gemachten Pastoren oder Sozialarbeitern oder zu als Idioten dargestellten Ausländern und Übeltätern oder zu auf der Leinwand idealisierten Gangstern. Überdies schienen die *movie-goers* sensibler für die Billigung oder Missbilligung der Eltern. Außerdem wurde deutlich, dass der Kinobesuch die anderen Freizeitbeschäftigungen nicht beeinträchtigte.

Kurz, denn es kommt leider nicht in Frage, diese Untersuchung (die meines Erachtens interessanteste der Payne Fund Studies) eingehender

darzustellen, bei den Verhaltens-Tests gab es in 90 % der Fälle keine bedeutsamen Unterschiede, in 2 % bedeutsame Unterschiede zugunsten der *movie-goers* und in 8 % zugunsten der *non-movie goers*. Den Autoren zufolge kann das Kino nicht als primäre Ursache der wenigen Einstellungsunterschiede betrachtet werden, die festgestellt wurden: Es sind schon früher vorhandene Interessen, die zum häufigeren Kinobesuch führen, der wiederum diese Interessen fördert. May und Shuttleworth erkennen einen spezifischen Einfluss nur *für bestimmte Kinder und bestimmte Filme*. Sie stellen die These auf, dass dieselben Filme verschiedene Kinder in entgegengesetzten Richtungen beeinflussen können.

Allgemeine Bemerkungen

Der Nutzen all dieser Untersuchungen liegt darin, die mehr oder weniger bewussten Dogmen in Frage zu stellen, die aus der «Antikino-Psychose» hervorgegangen sind. Aber sie gehen das Problem auf eine allzu naiv unmittelbare Art und Weise an. Man kann sie nur interpretieren, wenn man sie in einen Rahmen stellt, der über sie hinausgeht.

1. Mit Ausnahme von Mortimer Adler hat man vergessen, dass die Situation des Zuschauers ihrem Wesen nach ästhetisch ist. So sehr er von der Filmhandlung in Bann geschlagen sein mag, ist es doch klar, dass er an sie glaubt, ohne an sie zu glauben, sonst würde er auf die Leinwand springen, um dem Verräter in den Arm zu fallen oder den Kuss von den Lippen der Heldin zu pflücken. Die Phänomene, die die kinematografische Darstellung hervorbringt, sind also, mit einem Wort von Etienne Souriau, *spektatorielle Phänomene* [*phénomènes spectatoriels*].* Daher sollte man mit gutem Grund auf die alten aristotelischen Begriffe Katharsis und Mimesis zurückgreifen, vorausgesetzt allerdings, dass man sie voneinander trennt und sie vervollständigt. Der Zuschauer glaubt an den Film, ohne an ihn zu glauben. Soweit er an ihn glaubt, nimmt er, einem vielschichtigen Prozess von Projektion und Identifikation gemäß, teil an der Filmrealität. Er projiziert seine eigene Persönlichkeit auf die Leinwandfiguren und identifiziert sich zugleich mit ihnen. Ich läutere mich durch andere – die als Sündenbock oder Opfer fungieren –, aber ich läutere mich, indem ich mimetisch das dargestellte Opfer selbst empfinde, das heißt mich mit ihm identifiziere. Man kann diesen zweifachen, komplementären Prozess nicht trennen, der

* [Anm.d.Hg.:] Vgl. Souriau, Etienne (1997) Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. In: *Montage AV* 6,2, S. 140-157 (hier: 152ff).

überdies nicht nur bei *einem*, sondern bei mehreren Helden zur Wirkung kommt. Man kann annehmen, dass die *mimetischen* Phänomene besonders eng mit der Identifikation zusammenhängen und die *kathartischen* insbesondere aus der Projektion resultieren.

Alle Untersuchungen über den Einfluss des Kinos zeigen uns, dass die mimetischen, post-spektatoriellen Einflüsse sich in nebensächlichen Verhaltensweisen auswirken – nebensächlichen sozialen und sexuellen Verhaltensweisen, wobei es schwierig ist, die Grenze zwischen beiden zu ziehen –, im Benehmen, in der Sprechweise, der Frisur oder Kleidung. Das führt zu der Annahme, dass das Wesentliche, das heißt das auf der Leinwand dargestellte Drama – Verbrechen, Mord und Gewalt – sich kathartisch gelöst hat.

Das ist der Grund, warum der Film, wie wir oben gesehen haben, als Faktor von Kriminalität oder Delinquenz keine Rolle spielt, während er andererseits das nebensächliche Verhalten, die benutzten *Techniken* beeinflussen kann. Wie Kesterton (1945) sagt: «Ein Film kann eher das Mittel suggerieren, eine antisoziale Tat zu begehen, als diese Tat auslösen». Außer in Grenzfällen, die der Pathologie angehören, verursacht das Kino Aggressionen nicht mehr als der Revolver, der im Schaufenster des Waffenhändlers glänzt.

Wenn man diese Hypothese weiterdenkt, kann man sich sogar fragen, ob der Film nicht in Wahrheit sogar eine segensreiche Rolle spielt, als Sicherheitsventil für den Aggressionstrieb. Das wäre einleuchtend, wenn man sich an das Paar Katharsis und Mimesis hält, wo sich alles, was sich nicht in der Mimesis fixiert, in der Katharsis löst und umgekehrt. Allerdings muss man hier einen dritten Begriff einführen, der zwischen Katharsis und Mimesis liegt und den man grob «Psychosis» nennen kann.

Denn wie der Traum uns nicht wirklich von unseren Fantasmen läutert, sondern im Gegenteil ihre nicht ablassende Gegenwart bezeugt, kann auch die filmische Darstellung genauso gut, ja sogar eher dem Traumschauspiel nahekomen als der idealen aristotelischen Tragödie, die als kaum säkularisiertes sakrales Mysterium ihrem rituellen Wesen nach Läuterung ist. Es ist also möglich, dass der Film, wie der Traum, nach der Katharsis ruft, ohne sie zu verwirklichen, und sich so dem Zuschauer als neurotische Wiederholung von Fantasmen darstellt, die sich nicht in Handlungen freisetzen können. In dieser Richtung muss man suchen, um herauszufinden, ob eine bestimmte Art von Besuchshäufigkeit zu Kino-«Psychosen» führt oder sie nährt.

Man muss die Frage nach dem guten oder schlechten Einfluss des Kinos also *a priori* mit Rücksicht auf drei mögliche – und miteinander

der vermengte – Richtungen ins Auge fassen: Katharsis, Mimesis und Psychosis, und die «schlechten» Einflüsse sind meines Erachtens nur in letzterer anzutreffen.

2. Das Problem des Einflusses kann nicht von der spektatoriellen Situation gelöst werden. Und es muss in seinem gesellschaftlichen Kontext betrachtet werden. Es gibt nicht ein Kino, sondern viele konkrete Kinos. Der Inhalt der Filme und die kollektive Psychologie variieren je nach Zeit und Ort. Das Kino von 1950 ist nicht mehr das von 1930. Der amerikanische Film ist nicht der sowjetische Film, und man muss auch an die indischen, japanischen, ägyptischen, englischen und französischen Filme denken. Auch die Krisenzeiten, Entwicklungsmomente, Unruhen oder Friedenszeiten, die eine Gesellschaft durchmacht, müssen in Betracht gezogen werden.

3. Wenn man all diese Faktoren berücksichtigt, scheint es mir indessen falsch zu glauben, dass der Film imstande ist, einem «Gefährdungszustand» von Jugendlichen Vorschub zu leisten. Nehmen wir wiederum die 1930er Jahre in den USA, in denen die Filme voller Gewalt waren und die größte Menge jugendlicher Zuschauer anzogen, also besonders schädlich scheinen.

Wie wir gesehen haben, handelt es sich um einen fließenden Bereich, in dem gegensätzliche Interpretationen möglich sind. Man kann *Unterschiede* in Einstellungen und Verhalten zwischen kinobesuchenden und nicht-kinobesuchenden Kindern feststellen, aber diese Unterschiede sind nie bedeutsam, das heißt Hinweise auf *Gegensätze* in Moral, Einstellung und Verhalten. Doch so geringfügig sie sein mögen, sie sind vorhanden.

Ich erlaube mir, sie in einem Sinn zu interpretieren, den May und Shuttleworth übersehen haben.

Nach den Ergebnissen ihrer Untersuchung (*The Social Conduct and Attitudes of Movie Fans*) scheint es in der Tat, als unterschieden sich die Kinofans *wesentlich* durch schwächere Beteiligung am Schulleben mit den Lehrern und gute Noten und durch stärkere Anteilnahme an den «Freunden» (sie werden, erinnern wir uns, als «bessere Kameraden» bezeichnet). Korrelativ dazu behaupten sie deutlicher ihre Individualität, sowohl innerhalb ihrer Altersgruppe als auch gegenüber der Autorität der Schule. Sie scheinen aufgrund ihrer Lebhaftigkeit und Umtriebigkeit mehr zu «existieren».

Hier die dafür bezeichnenden Antworten:

Auf die Frage nach den «unangenehmsten Dingen» nannten die *movie goers* der Rangfolge nach:

- einem zurückgebliebenen Schüler bei den Hausaufgaben helfen;
- Gesetze, die die individuelle Freiheit einschränken;
- seinen besten Freund verlieren.

Die *non-movie goers* hingegen wählten:

- Hungersnot in Indien;
- Lektüre eines Berichts über eine schreckliche Hungersnot in China;
- «drinking parties».

Die Antworten der einen zeigen vielleicht das, was man «ein gutes Herz» nennt, vielleicht aber auch einen gewissen Konformismus zur religiösen Erziehung. Die anderen, die die individuelle Freiheit und die Freundschaft als höchstes Gut bezeichnen, scheinen intensiver in aktiver Teilhabe an der Gruppe und in der Selbstbehauptung zu leben.⁵ Das bedeutet vielleicht nur, dass die *movie-goers* als Gruppe lebhafter und weniger brav sind als die *non-movie-goers*. Aber wenn man bedenkt, dass Intensität der Selbstbehauptung und Teilhabe jede Persönlichkeitsentwicklung kennzeichnet, vor allem in diesem Stadium des Erwachsenwerdens, der Krise in der langwierigen Entwicklung vom Kind zum Volljährigen, kann man auch zu dem Schluss kommen, dass die jugendlichen *movie-goers* früher in dieses Stadium gelangen. Das Kino würde in diesem Fall eine beschleunigende Rolle spielen, man könnte sagen: eine para-initiatorische Rolle.

Hier sind wir auf einem Feld, über das die Untersuchungen sich ausschweigen. Die meisten machen bei den Sechzehnjährigen Halt. Vor allem aber sind sie nicht in der Lage, über den Einfluss des Kinos während der Persönlichkeitsentwicklung der Jugendlichen Aufschluss zu geben. Eine riesige Lücke, die uns auf Hypothesen beschränkt.

Da die Hypothese vom «Gefährdungszustand» trotz angestrebter Bemühungen keine empirische Bestätigung hat finden können, scheint es mir plausibel, sie umzukehren: Hilft das Kino nicht im Gegenteil vielleicht, jenes große Problem aller menschlichen Gesellschaften

5 Einem zurückgebliebenen Schüler bei den Hausaufgaben zu helfen, missfällt ihnen nur, weil sie die Arbeit in der Schule und alles, was damit zusammenhängt, verachten, nicht weil sie generell, auch außerhalb der Schule, Solidarität ablehnten.

ten zu lösen: die Initiation. Sind die leichten Unruhen, die das Kino ins Leben der 11- bis 16-Jährigen bringt, nicht in den meisten Fällen «gesund», da die dort gesehenen Verhaltensmodelle Schüchternheit und Hemmungen überwinden helfen, gesellschaftlich und im Liebesleben die Anpassung fördern können?

Und wenn die menschlichen Neurosen sich vor allem bei jenen finden, deren Initiation «misslungen» ist – Erwachsene, die nie eine Kindheit hatten, ewige Kinder, die es nicht schaffen, erwachsen zu werden –, kann man dann nicht untersuchen, ob sie nicht zumeist unter jenen zu finden sind, die in ihrer Jugend nicht ins Kino gegangen sind?

Auch hier müssen wir, um unseren Standpunkt zu bestimmen, auf die drei möglichen Fortführungen der «spektatoriellen» Phänomene Katharsis, Mimesis, Psychosis zurückgreifen. In der Kindheit liegen die Wirkungen des Kinos im Zusammenspiel von Katharsis und Mimesis. Sie drücken sich in Spielen aus, in spielerischer Mimesis, und durch diese Spiele löst sich die Mimesis in einer Katharsis. In der Adoleszenz taucht eine sozialisierende Mimesis auf, die positive Verhaltensweisen bei der Selbstbehauptung innerhalb der Erwachsenenwelt fördern kann.

Dann würden sich die schlechten – psychotischen – Einflüsse des Kinos womöglich nur im Erwachsenenalter auswirken.

4. In der «westlichen» Zivilisation zumindest – in Asien, Afrika und der Sowjetunion mögen sich die Phänomene anders darstellen – kann man die frappierende Feststellung machen, dass Kinder von einem Film hauptsächlich seinen Gehalt an Abenteuer, Aggressionen, Verfolgungsjagden und Raufereien in Erinnerung behalten, während für Jugendliche und Erwachsene die selben Inhalte, mit anderen vermischt, stark gesellschaftlich, von Ideologien und Bedeutungen geprägt sind, sie hören auf, kindlich zu sein, und werden kindisch.

Diese Verschiebung beginnt, wenn die Archetypen zu Stereotypen ausarten, wenn die Verklärung des Realen als dessen Entstellung und der fast biologische, animalische Reiz des Abenteurers nur noch als Verblödung empfunden werden kann. Manche Mitglieder der Kommission des R.C.C. haben darauf hingewiesen, dass ihres Erachtens die Gefahr nicht in der Gewalt oder der Sexualität liegt, die im Film gezeigt wird, sondern in einer Darstellung des Lebens, die vom wirklichen Leben abweicht; wenn man nach etwas Gefährlichem suchen wolle, so liege es im Stumpsinn der Motive, die die Helden antreiben. Wie Margaret Thorp (1939) sagt: «Schlecht im Universum des Films ist nicht Immaterialität, sondern Engstirnigkeit».

Die Filme sind dieselben. Ihre Bedeutung hat sich geändert. Das Kindliche ist zum Kindischen geworden, der mangelnde Realismus zur Idealisierung. Doch einen schlechten Einfluss übt nicht das Kindliche aus, sondern das Kindische, nicht der mangelnde Realismus, sondern die Idealisierung. Folgerichtig wäre es also, das Verbotssystem umzudrehen und Erwachsenen jene Filme zu verbieten, die dann «nur unter 16 Jahren erlaubt» wären.

Wenn ein solches Verbot überhaupt einen Sinn haben kann. Denn die Psychosen bzw. Neurosen, die ein Film nähren kann, sind an sich schon jene, die ein bestimmter Zivilisationstyp hervorbringt. Der Film erfindet die Konflikte und Mythen nicht, die die «Neurotiker unserer Zeit» hervorbringen; er verlängert sie höchstens.

Außerdem ist es gewiss nicht meine Absicht, für irgendeine Art von Verboten zu werben. Die Prüfung der Frage nach dem schädlichen Einfluss des Kinos bestärkt mich darin, der Zensur in diesem Bereich jede Rechtfertigung abzusprechen. Die wahren soziologischen Grundlagen der Zensur reichen viel tiefer als alle nachträglichen Rechtfertigungen und Vorwände. Ihr Reich sind die politischen Tabus der bestehenden Ordnung und die magischen Tabus, die den Schrecken der Verwesung und den Rausch des Liebesakts, die Blöße von Tod und Sexualität in die Nacht des Unberührbaren verbannen.⁶

Aus dem Französischen von Barbara Heber-Schärer

6 Die oben genannten Hypothesen verlangen nach neuen Untersuchungen. Sie müssen die Individuen, die Prozesse der Persönlichkeitsentwicklung, die soziologische Situation, den geschichtlichen, gesellschaftlichen und kinematographischen Moment berücksichtigen; und die gegensätzlichen und eng zusammenhängenden drei Richtungen des möglichen Einflusses von Filmen. Sie würden eine totale Revision der Methoden, die Zusammenarbeit verschiedener Disziplinen und vor allem die Anwendung im internationalen Maßstab erforderlich machen, um einer sehr einfachen und dennoch grundlegenden Erkenntnis Rechnung zu tragen, die von der empirischen Forschung allzu sehr vernachlässigt wird: dass nämlich ein Phänomen nicht nur unterschiedliche, sondern gegensätzliche Wirkungen ausüben kann.

Literatur

- Adler, Mortimer (1937) *Art and Prudence. A Study in Practical Philosophy*. New York/Toronto: Longmans, Green and Co.
- Blumer, Herbert (1933) *Movies, Delinquency and Crime*. New York: Macmillan.
- Cressey, Paul G. (1938) The Motion Picture Experience as Modified by Social Background and Personality. In: *American Sociological Review* 3,4, S. 516–525.
- / Trasher, Frederic M. (1933) *Boys, Movies and City Streets*. New York: Macmillan.
- Fain, Gaël (1928) *Pour une politique française du cinéma. Une industrie-clé intellectuelle*. Paris: Chambre Syndicale Française de la Cinématographie.
- Kesterton (1945) *The recreational Cinema and the Adolescents* (Diss. University of Birmingham).
- May, Mark A. / Shuttleworth, Frank K. (1933) *The Social Conducts and Attitudes of Movie Fans*. New York: Macmillan.
- Poulain, Édouard (1917) *Contre le cinéma école de vice et de crime, pour le cinéma école d'éducation moralisatrice et vulgarisatrice*. Besançon: Imprimeries de l'Est.
- Thorp, Margaret (1939) *America at the movies*. New Haven: Yale University Press.

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 tieferschürfende 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* auslebt 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 tief sinnig: *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 einweiht, 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.
- Schlit, 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)

Nationalcharaktere – wie Hollywood sie zeigt*

Siegfried Kracauer

Die UNESCO hat damit begonnen, näher zu erforschen, welche Spannungen einem wechselseitigen Verständnis zwischen den Völkern der Welt entgegenstehen. Zum UNESCO «Tensions Project» gehört auch die Untersuchung der Vorstellungen, «die Menschen einer Nation von ihrer eigenen und von anderen Nationen hegen».

Es liegt in der Tat nahe, dass internationale Verständigung in gewissem Umfang von der Art solcher Vorstellungen abhängig ist – vor allem dann, wenn sich diese in den Medien der Massenkommunikation durchsetzen. Unter diesen Medien ist der Film möglicherweise das prägendste.

Wenn wir die Bilder typischer Vertreter anderer Nationen, wie sie in Filmen gezeigt werden, untersuchen wollen, ergeben sich direkt zwei große Forschungsbereiche. Wie repräsentieren Filme irgendeiner Nation die jeweils eigene? Und: Wie stellen sie andere Nationen dar? Die erste dieser beiden Fragen, mit der sich gegenwärtig immer mehr Veröffentlichungen beschäftigen, kann hier zu Gunsten der zweiten übergangen werden, die für das UNESCO-Projekt bedeutender scheint. Es ist dies eine neue Frage, die in dieser allgemeinen

* Dieser Text wurde erstmals im Frühjahr 1949 unter dem Titel «National Types as Hollywood Presents Them» im *Public Opinion Quarterly* veröffentlicht. Eine französische Übersetzung erschien ein Jahr später als «Les types nationaux vus par Hollywood» in der *Revue internationale de filmologie* 6; auf Deutsch wurde der Text erstmals 1967 zugänglich. Die Auszüge, die wir hier präsentieren, stammen aus einer neuen Übersetzung, die vollständig im Band 2.2 (*Studien zu Massenmedien und Propaganda*) der Kracauer-Werke-Ausgabe im Suhrkamp Verlag erscheinen wird. Für die Erlaubnis zum Vorabdruck danken wir den HerausgeberInnen dieses Bandes, Christian Fleck, Inka Mülder-Bach und Bernd Stiegler, sowie den Verantwortlichen des Verlags ganz herzlich.

Form bislang nicht gestellt wurde. Sie geriet, mit einer ganzen Menge verwandter Fragen, erst jetzt in den Blick: in einer Zeit, in der eine Weltregierung möglich scheint und Weltbeherrschung eine reale Gefahr ist. Erst damit wurde das Ziel wechselseitiger Verständigung durch Wissen, bislang eher ein intellektuelles Vergnügen, zu einer für Demokratien lebenswichtigen Frage.

Die folgende Studie beabsichtigt keineswegs, eine umfassende Analyse der diversen Filmbilder zu geben, die die Völker weltweit voneinander gebildet haben und weiterhin bilden. Beabsichtigt ist eine Pilotstudie, also der Versuch, den Boden für eine solche Gesamtuntersuchung zu bereiten. Geschehen soll dies durch Untersuchung eines schmalen Ausschnitts aus dem Gesamtfeld: Es geht um Erscheinung und Auftreten englischer und russischer Charaktere in amerikanischen Spielfilmen seit etwa 1933.

[...]

Objektive und subjektive Faktoren im Bild anderer Völker

Ob es um Individuen oder Völker geht, das Wissen voneinander wird sich von einem Zustand der Unkenntnis hin zu einem partnerschaftlichen Verständnis entwickeln. Was durchschnittliche Amerikaner etwa von Japanern wissen, ist weit entfernt von den Motiven, die, wie Ruth Benedict jüngst herausgearbeitet hat, Haltungen und Verhaltensweisen von Japanern bestimmen. Ihre Studie (2006 [1946]) markiert einen Fortschritt an Objektivität und stellt uns vor die Forderung, die bekannten Vorstellungen und verbreiteten Vorurteile abzulegen, die in unsere standardisierten Bilder von diesem Volk eingegangen sind. Allgemein gesprochen: Jeder Wissenszuwachs dieser Art ist gleichbedeutend mit einer dichteren Annäherung an das Objekt, das wir durchdringen wollen.

Diese Annäherung jedoch wird aus zwei Gründen stets asymptotisch bleiben. Der eine Grund liegt im Objekt selbst begründet. Ein Individuum oder ein Volk ist kein fixiertes Wesen, sondern ein lebender Organismus, der sich entlang nicht vorhersagbarer Linien entwickelt – daher die Schwierigkeiten der Selbsterkenntnis. Wahr ist, dass die einander ablösenden Bilder, die ein Volk von seinem eigenen Charakter schafft, in der Regel verlässlicher sind als solche, die es von fremden Völkern prägt. Doch sind auch jene weder vollständig noch definitiv.

Ein zweites Hindernis, dieses Wissen zu vervollkommen, das auf dem Weg dorthin von Bedeutung ist, liegt in uns selbst. Wir nehmen

alle Objekte in einer Perspektive wahr, die uns von unserer Umgebung ebenso aufgeprägt wird wie von unverlierbaren Traditionen. Unsere Vorstellungen von einem Fremden reflektieren notwendig heimische Denkgewohnheiten. So sehr wir auch versuchen, diesen subjektiven Faktor einzudämmen – was wir im Interesse größerer Objektivität auch unbedingt tun müssen –, wir nehmen Andere von einer Position aus wahr, die ein für alle Mal die unsere ist. Jeder Versuch, mit dem Anderen zu verschmelzen, wäre für uns ebenso aussichtslos wie der, uns in einem Vakuum anzusiedeln.

Jedes Bild, das wir uns von einem Individuum oder einem Volk machen, ist das Resultat eines objektiven und eines subjektiven Faktors. Der erste kann nicht ins Unendliche wachsen, ebenso wenig lässt sich letzterer vollständig ausschalten. Worauf es also ankommt, ist das Verhältnis zwischen beiden Faktoren. Ob unser Bild eines fremden Volkes sich wirklicher Ähnlichkeit nähert oder nur als Vehikel unseres Selbstausdrucks dient; ob es eher ein Porträt ist als eine Projektion, hängt davon ab, inwieweit wir in unserer Suche nach Objektivität unsere naive Subjektivität überwinden.

Medieneinflüsse auf das Verhältnis Subjektivität-Objektivität

Das Verhältnis von subjektivem und objektivem Faktor variiert je nach dem jeweiligen Medium der Kommunikation. Es liegt auf der Hand, dass Objektivität im Medium des gedruckten Worts am größten sein kann. Auch im Radio spielt objektive Information eine beträchtliche Rolle, selbst wenn dies durch verschiedene Restriktionen beeinträchtigt sein kann, die zumeist in der Natur dieses Massenmediums liegen. Doch trotz all seiner Begrenzungen registriert das Radio jeden bedeutsamen Zuwachs an Wissen. So bezweifele ich nicht, dass die Entwicklung der modernen (Sozial-)Anthropologie – wie sie sich aus den Notwendigkeiten psychologischer Kriegsführung und dem Engagement dieses Landes in internationalen Angelegenheiten ergibt – mit ein Grund dafür ist, dass in jüngster Zeit Radiosendungen entwickelt wurden, die von den Lebensverhältnissen in anderen Ländern berichten und sich dabei insbesondere auf «Charakter und Ideale des russischen Volkes» konzentriert haben.¹

1 *You and the Russians: A series of five Programs presented on the Columbia Radio System.* Eine Broschüre des CBS. Die Sendungen liefen im November 1947.

Wie aber verhält es sich mit dem Film? Hollywoods Spielfilme sind kommerzielle Produkte, die für den Massenkonsum im Inland und, wenn möglich, auch im Ausland geschaffen werden. Welche Folgen dieses alles regierende Prinzip hat, ist offensichtlich: Hollywood muss versuchen, die Massen zu faszinieren, ohne dabei seine Verbindungen zur Finanzwelt und zu maßgeblichen Interessengruppen zu gefährden. Es muss, mit Blick auf die hohen Produktionskosten, strittige Gegenstände meiden, wenn der Kassenerfolg nicht ausbleiben soll. Dafür, was dieses «Muss» für die Darstellung von Ausländern bedeutet, liefert der Misserfolg, den *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* (*IM WESTEN NICHTS NEUES*, Lewis Mileston, USA 1930), der Film nach Remarques Roman, erlitt, ein klassisches Beispiel: Nach nur wenigen Vorstellungen in Berlin im Dezember 1930 musste er abgesetzt werden. Der Film, der die Anti-Kriegs-Stimmung deutscher Soldaten im jahrelangen Grabenkrieg zum Gegenstand hat, reizte die Nationalsozialisten zu gewalttätigen Demonstrationen, woraufhin die deutsche Regierung weitere Vorstellungen verboten hat (vgl. Kracauer 1984 [1947]). Ähnliche Erfahrungen, die kurz vor dem Zweiten Weltkrieg mit gemäßigt antifaschistischen Filmen in neutralen Ländern gemacht wurden, haben die traurige Wahrheit bestätigt, dass ausländische Völker ebenso empfindlich sind wie inländische Gruppen in der Geschäftswelt und anderswo. Die Filmindustrie schreckt darum davor zurück, «Charaktere oder Situationen in einer Weise zu zeigen, die in ihren aktuellen Auslandsmärkten verletzend wirken können: Warum eine Quelle des Profits aufs Spiel setzen?» (Dobb 1948, 507).

So steht Hollywood vor der Aufgabe, Filme zu produzieren, die für die Massen attraktiv sind, insbesondere für amerikanische Massen. Wie es sich dieser Aufgabe stellt, ist eine schon seit langem kontrovers diskutierte Frage. Viele behaupten, Hollywood sei, gestützt auf die den Studios angeschlossenen Kinoketten, in der Lage, Filme zu verkaufen, die den Massen das nicht gäben, was diese wirklich wollten. Aus diesem Blickwinkel betrachtet, sieht es so aus, als verkauften Hollywoodfilme das Publikum in der Regel für dumm und verführten es. Die eigene Indolenz und ein riesiger Werbeaufwand bringe es dazu, solche Filme zu akzeptieren. Ich glaube nicht, dass sich ein solcher Standpunkt halten lässt. Die Erfahrung hat uns gelehrt, dass nicht einmal totalitäre Regimes die öffentliche Meinung unendlich manipulieren können. Und was für diese gilt, gilt umso mehr für eine Industrie, die trotz monopolistischer Tendenzen immer noch in einer durch Wettbewerb bestimmten Gesellschaft operieren muss. Ihr Profitinteresse zwingt die Filmindustrie, die aktuellen Trends im Massengeschmack aufzuspü-

ren und ihre Produkte diesen anzupassen. Dass diese Notwendigkeit der Industrie Raum für kulturelle Initiativen lässt, ändert die Situation nicht. Natürlich bekommt das amerikanische Publikum das, was Hollywood wünscht, dass es sich wünschen soll. Auf lange Sicht jedoch bestimmen Publikumswünsche, ob sie nun ausdrücklich sind oder im Untergrund schlummern, den Charakter der Hollywoodfilme (vgl. Kracauer 1984 [1947], 9-18).

Das Publikum bestimmt auch, auf welche Weise diese Filme Ausländer zeichnen. In jedem dieser Bilder ist der subjektive Faktor mehr oder weniger identisch mit den Vorstellungen, die in der öffentlichen Meinung in Amerika über das dargestellte Volk vorhanden sind. Insofern wäre es ziemlich ungeschickt, eine Nation, die bei Durchschnittsamerikanern beliebt ist, unvorteilhaft zu zeigen; ebenso wenig ist wohl zu erwarten, dass aktuell unbeliebte Nationen mit billiger Nachsicht behandelt würden. Entsprechend werden Filmkampagnen für oder gegen eine Nation wahrscheinlich nur dann gestartet, wenn sie bereits vorhandene, starke Stimmungen nutzen können.

Dass es solchen Stimmungen nachgibt, muss Hollywood jedoch nicht daran hindern, Informationen über fremde Völker anzubieten. Es ist sicher richtig, dass wir andere Völker normalerweise deshalb verstehen wollen, weil wir ein Interesse an wechselseitigem Verständnis haben. Doch können auch Angst oder Misstrauen, die wir einem Volk entgegenbringen, starke Gründe dafür sein, die Motive hinter dessen Zielen verstehen zu wollen. Der Wunsch nach Wissen, ein wesentlich unabhängiger innerer Antrieb, lebt aus Sympathie und Antipathie. In welchem Maß nun befriedigen Hollywood-Filme diesen Wunsch? Oder, genauer gefragt: In welchem Verhältnis stehen subjektive und objektive Faktoren in amerikanischen Filmbildern von Ausländern? Und weiter: Ist dieses Verhältnis bislang konstant oder können wir mit Gründen annehmen, dass, zum Beispiel, die Bilder aus dem Jahr 1948 jene von 1933 an Objektivität übertreffen?

Hollywoods Einschätzung seines Publikums

Ohne damit Antworten vorwegzunehmen, möchte ich ein Prinzip formulieren, das ich aus dem übermächtigen Profitmotiv ableite. Ob und wie Hollywood diese oder jene Informationen präsentiert oder nicht, hängt davon ab, wie man die Reaktion der großen Masse der Kinogänger auf deren Verbreitung durch einen Spielfilm einschätzt. In diesem Zusammenhang scheint mir bedeutsam, dass die Filmindustrie von sich selbst als einer Unterhaltungsindustrie spricht – ein Begriff,

der, was immer sonst er an Konnotationen mit sich führt, an Filme bestimmt nicht zuerst in ihrer Funktion als Träger von Wissen denken lässt. Weit verbreitet ist die Tendenz, filmische Unterhaltung nicht nur mit Entspannung gleichzusetzen, sondern auch alles Informativ als unerwünschtes Beiwerk zu begreifen. Das Unterhaltungsrezept, dem Preston Sturges schon 1941 in seinem ambitionierten Film SULLIVAN'S TRAVELS folgte, beruht auf der Überzeugung, dass Menschen, die ins Kino gehen, Entspannung suchen; und das wiederum unterstellt, dass das Bedürfnis nach Entspannung und die Suche nach Wissen einander eher widersprechen, als dass sie sich beförderten. Für alle solche Rezepte gilt, dass sie das geistige Klima charakterisieren, ohne jedoch wirklich verbindlich zu sein. Viele Vorkriegsfilme haben sich über das übliche Hollywoodmuster hinweggesetzt und unser Verständnis der Welt vertieft.

Erst seit Ende des Kriegs haben die ideologischen Konventionen eine Veränderung durchlaufen, und auch dieser Wandel muss zurückverfolgt werden auf die Stimmung der Massen. Offensichtlich angeregt durch das allgemeine Bedürfnis nach Aufklärung, das sich infolge des Kriegs entwickelte, befürworteten Sprecher der Branche Filme, die Unterhaltung und Information verbinden. Filme, sagt etwa Jack L. Warner (1946), «sind Unterhaltung – aber sie sind auch mehr als das». Und er prägt den Terminus «ehrliche Unterhaltung», um den Eindruck zu vermitteln, Hollywood kämpfe für die Wahrheit, für Demokratie, für internationale Verständigung und so weiter. Diese Auffassung vertritt auch Eric Johnston, der Präsident der Motion Picture Association, mit seiner ganzen Autorität. Unter der Überschrift *Das Recht auf Wissen* erklärt er, und bezieht sich dabei auf Spielfilme ebenso wie auf Dokumentarfilme: «Als Mittel zur Beförderung des Wissens und des Verständnisses unter den Völkern steht der Film an der Schwelle seiner epochalen Verbreitung».²

Ob der amerikanische Film diese Schwelle bereits passiert hat oder nicht, wird man sehen. In der inneramerikanischen Szene ist das wohl geschehen – zumindest bis zu einem bestimmten Punkt und zeitweilig. Filme wie *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* (William Wyler, USA 1946), *BOOMERANG* (Elia Kazan, USA 1947) und *GENTLEMAN'S AGREEMENTS* (Elia Kazan, USA 1947) klagen soziale Missstände an und zeigen dabei eine progressive Haltung, die den Kriegserfahrungen zweifellos eine Menge verdankt (vgl. Kracauer 2004 [1948]). Sie laufen noch immer

2 *Motion Picture Letter* 5,6 (Juni 1946), hg. v. *Public Information Committee of the Motion Picture Industry*.

vor vollen Häusern, allerdings hat politischer Druck die Branche in-
zwischen dazu gebracht, diesen Weg wieder zu verlassen. Wird Holly-
wood zu seinen alten Rezepten zurückkehren? Derzeit können wir
das nur gespannt abwarten.

Das Element der Zeit

Die ausländischen Völker, die in amerikanischen Filmen zu sehen sind,
erscheinen dort nicht kontinuierlich in Filmen über deren jeweils ak-
tuelles Alltagsleben.

Engländer wurden in einer ganzen Anzahl von Vorkriegsfilmen
vorgestellt, die dicht aufeinander folgten – darunter der bereits er-
wähnte *CAVALCADE* (Frank Lloyd, USA 1933), *OF HUMAN BONDAGE*
(John Cromwell, USA 1934), *RUGGLES OF RED GAP* (Leo McCarey,
USA 1935), *ANGEL* (Ernst Lubitsch, USA 1937), *LOST HORIZON* (Frank
Capra, USA 1937), *A YANK AT OXFORD* (Jack Conway, GB 1938), *THE*
CITADEL (King Vidor, GB 1938), *THE SUN NEVER SETS* (Rowland V.
Lee, USA 1939), *WE ARE NOT ALONE* (Edmund Goulding, USA 1939),
REBECCA (Alfred Hitchcock, USA 1940), *FOREIGN CORRESPONDENT*
(Alfred Hitchcock, USA 1940) und *HOW GREEN WAS MY VALLEY*
(John Ford, USA 1941). Und kaum waren die Vereinigten Staaten in
den Krieg eingetreten, wurden Filme häufiger, die sich mit England
und den Engländern beschäftigten, wie sich an *MRS. MINIVER* (Wil-
liam Wyler, USA 1942), *THE PIED PIPER* (Irving Pichel, USA 1942),
JOURNEY FOR MARGRET (W.S. Van Dyke, USA 1942), *THE WHITE CLIFFS*
OF DOVER (Clarence Brown 1944) und anderen zeigt.

Direkt nach dem Krieg verebbte diese Welle. So weit ich sehe, ist
die englische Nachkriegsgeneration in den Filmen nicht präsent, mit
Ausnahme von *THE PARADINE CASE* (Alfred Hitchcock, USA 1948),
einer Mordgeschichte, die sich allerdings überhaupt nicht auf Aktu-
elles bezieht, und des international ausgerichteten Melodrams *BERLIN*
EXPRESS (Jacques Tourneur, USA), der erst 1948 in die Kinos kam.
Zwischen 1945 und 1948 tat sich eine Lücke auf, in der ausschließlich
Filme zu sehen waren, die in der Vergangenheit spielen – Lubitschs
CLUNY BROWN (Ernst Lubitsch, USA 1946), der vornehme und we-
niger vornehme Sitten der Vorkriegszeit ironisierte; *SO WELL REMEM-
BERED* (Edward Dmytryk, GB 1947), eine sozialkritische Chronik des
Kleinstadtlebens zwischen den Kriegen; *IVY* (Sam Wood, USA 1947);
MOSS ROSE (Gregory Ratoff, USA 1947) und *SO EVIL MY LOVE* (Le-
wis Allen USA/GB 1948). Die drei letztgenannten waren Kriminal-
thriller, die im England der Jahrhundertwende oder noch früher spie-

len. Nun mögen drei Jahre keine lange Zeit sein, dennoch erscheint das fortgesetzte Desinteresse an der Gegenwart ein wenig seltsam.

Während der 1930er Jahre waren weniger Zeitgenossen aus Russland zu sehen als solche aus England, sie wurden allerdings auch nicht völlig vernachlässigt. *NINOTCHKA* (Ernst Lubitsch, USA 1939) habe ich bereits erwähnt, andere Filme aus dieser Zeit sind *TOVARICH* (Anatole Litvak, USA 1937) und *COMRADE X* (King Vidor, USA 1940). Während des Krieges, nachdem Stalin sich den Alliierten angeschlossen hatte, erlaubte Hollywood niemandem, seine Studios mit enthusiastischen Geschichten von russischem Heldentum zu übertreffen. Zwischen 1943 und 1944, mit Filmen wie *MISSION TO MOSCOW* (Michael Curtiz, USA 1943), *MISS V. FROM MOSCOW* (Albert Herman, USA 1942), *THE NORTH STAR* (Lewis Milestone, USA 1943), *THREE RUSSIAN GIRLS* (Henry S. Kesler & Fyodor Otsep, USA 1943), *SONGS OF RUSSIA* (Gregory Ratoff, USA 1944), erreichte eine regelrechte Welle pro-russischer Filme die Kinos.

Dann, und nicht anders als im Falle Englands, verschwanden die Russen für drei Jahre. Ihr Verschwinden war sogar noch vollständiger als das der Engländer, denn ich weiß von nicht einem halbwegs bedeutenden Film, der nach *A ROYAL SCANDAL* (USA 1945) gezeigt wurde, allerdings befasst sich diese von Lubitsch inszenierte Wiederbelebung von Katharina der Großen mit der russischen Vergangenheit. Natürlich übergehe ich damit das Motiv des «verrückten Russen», der in *THE SPECTER OF THE ROSE* (Ben Hecht, USA 1946) wieder auferstand und der ein vom amerikanischen Kinopublikum favorisiertes Stereotyp darstellt – in der Regel handelt es sich um einen in Russland geborenen Künstler, der im Westen Schutz gesucht hat. Allerdings sind diese Figuren ihrer Heimat bereits so entfremdet, dass sie nicht als Sowjetbürger wahrzunehmen waren. Keine Frage, auch in der Vorkriegszeit waren Russen selten auf der Leinwand zu sehen, damals allerdings tauchten sie auch in anderen Medien nicht auf. Denn das eigentlich Erstaunliche daran, dass Sowjetrussland in Filmen der unmittelbaren Nachkriegszeit nicht vorkommt, ist, dass es in Reden und Printmedien nahezu allgegenwärtig ist. Dieser verbreiteten Obsession schenkte zwischen 1945 und 1948 offenbar nur der Film keine Aufmerksamkeit.

Doch auch darin, dass es die Russen ignorierte, verhielt sich Hollywood seinen Mustern entsprechend. Das belegt sein ebenso verdächtiges Schweigen über den Nationalsozialismus in den Jahren nach 1939. Zwar hatte Deutschland auch vor 1933 in amerikanischen Filmen keine bemerkenswerte Rolle gespielt. Doch genau in den kritischen Jahren von 1930 bis 1934 richteten zwei A-Filme den Scheinwerfer dort-

hin: *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* und *LITTLE MAN, WHAT NOW?* (Frank Borzage, USA 1934), die Adaption von Hans Falladas Roman *Kleiner Mann – was nun?* (1932), der von der Arbeitslosigkeit in den Jahren vor Hitler handelt. Hollywood wurde, so scheint es, nun doch ein wenig aufmerksamer für die deutschen Verhältnisse. Und was folgte darauf? In den folgenden Jahren war Hitler überall Thema, nur nicht auf der Leinwand. Wenn ich mich nicht irre, erschienen in dieser Zeit nur zwei Filme, in denen Deutsche auftauchen: *THE ROAD BACK* (James Whale, USA 1937) und *THREE COMRADES* (Frank Borzage, USA 1938), beide nach Romanen von Remarque, dessen Name Geschäfte versprach; beide Filme spielten in der frühen Weimarer Republik, wobei diese, als die Filme in den Kinos liefen, längst tot und begraben war.

Zeiten, in denen Schweigen klug erscheint

Dieser zeitweise Rückzug von bestimmten Völkern lässt sich nur durch Faktoren erklären, die mit der Kommerzialität der Filmproduktion zusammenhängen. Bezeichnenderweise provozierten Vorkriegsdeutschland und Nachkriegsrußland in den Vereinigten Staaten leidenschaftliche Kontroversen. Vor dem Krieg war das Land gespalten in Isolationisten und Interventionalisten; direkt nach dem Krieg entbrannten heiße Debatten darüber, ob die Vereinigten Staaten dem Kreml gegenüber eine harte oder eher eine nachgiebige Linie verfolgen sollten. Ich glaube, diese Spaltung der öffentlichen Meinung ist der Grund für das ausweichende Verhalten Hollywoods. Die Filmindustrie ist, wie ich bereits gesagt habe, hinsichtlich ökonomischer Risiken derart sensibel, dass sie geradezu automatisch vor allem zurückschreckt, was kontrovers ist. Deutschland und Rußland waren als «heißer Stoff» tabuisiert; und heiße Themen blieben sie solange, wie sich jedermann an den Debatten beteiligte und eine definitive Beilegung dieses landesweiten Meinungskampfs nicht in Sicht war. Nicht obwohl sie die Geister beschäftigten, sondern genau deswegen verschwanden die beiden Länder aus den Filmen.

Eine damit vergleichbare Kontroverse über die angloamerikanischen Beziehungen hat es nicht gegeben. Warum aber sind dann in Hollywoodfilmen nur so wenige Nachkriegs-Engländer zu sehen? Bedenkt man, welchen Einfluss die Massen mit ihren Ansichten und Einstellungen ausüben, könnte diese Seltenheit damit zusammenhängen, dass unter Amerikanern ein gewisses Unbehagen gegenüber der Labour-Regierung in London herrscht. Diese Unruhe ist verständlich, denn was derzeit in England vorgeht, stellt eine Herausforderung des

amerikanischen Glaubens an freies Unternehmertum und seine besonderen Vorzüge dar. Jede Debatte über englische Angelegenheiten könnte sehr leicht einen Streit über Vorzüge und Nachteile des *american way of life* auslösen. Und wenn es zu einer solchen Kontroverse kommt, kann man nie wissen, wohin sie führen wird. Das Thema ist ziemlich heikel und verwickelt, und ich unterstelle, dass Hollywoods Produzenten derzeit die lebenden Engländer aus eben diesen Gründen, vielleicht sogar ohne bewusste Entscheidungen, zugunsten ihrer weniger problematischen Vorgänger vernachlässigen.³

... und Zeiten, seine Meinung zu sagen

Ganz unvermittelt können solche Zeiten des Schweigens enden, und aus mimosenhafter Scheu wird ungenierte Deutlichkeit. In der Vorkriegszeit haben die Jahre 1938/39 eine solche Wende gebracht. In dem Augenblick, in dem die Krise in Europa ihren Höhepunkt erreichte, nahm der amerikanische Film die Achsenmächte und deren Überzeugungen zum ersten Mal zur Kenntnis. *BLOCKADE* (William Dieterle, USA 1938), eine Produktion von Walter Wanger, löste den Trend aus. Der Film prangerte das mitleidlose Bombardement spanischer Städte während des Bürgerkriegs an, sympathisierte dabei mit den Loyalisten, was allerdings nicht ausdrücklich geschah; auch der Name Francos als der des eigentlichen Schurken wurde nicht genannt. Bald jedoch gab Hollywood dieses Zögern auf. Offen brandmarkte *THE CONFESSIONS OF A NAZI SPY* (Anatole Litvak, USA 1939), eine realistische Darstellung von nationalsozialistischen Aktivitäten in den Vereinigten Staaten, Hitlerdeutschland und alles, wofür es stand. Dann begann der Krieg, und Anti-Nazifilme, meist weniger realistisch als gut gemeint, wucherten üppig.

Während der schicksalhaften Jahre 1938/39 meldeten sich auch Filmindustrien anderer Länder. In Frankreich entstand *LA GRANDE ILLUSION* (Jean Renoir, F 1937; 1938 als *GRAND ILLUSION* in amerikanischen Kinos), eine im Geist des Pazifismus erzählte Geschichte aus dem Ersten Weltkrieg, und *DOUBLE CRIME SUR LA LIGNE MAGINOT* (Félix Gandéra, F 1937; 1939 als *DOUBLE CRIME IN THE MAGINOT LINE* in amerikanischen Kinos), in dem die deutschen Charaktere nicht eindeutig

3 Direktere Gründe für dieses Verhalten Hollywoods könnten auch im «kalten Krieg» zwischen der amerikanischen und der britischen Filmindustrie zu finden sein, ebenso in den derzeit düsteren Aspekten des Lebens in England, das wenig attraktiv ist für Filme, die vom Glamour leben. Doch welches Gewicht solche Gründe haben, ist auch abhängig vom atmosphärischen Druck der politischen Szene.

gezeichnet sind. Auch wenn beide Filme davor zurückschreckten, NS-Deutschland beim Namen zu nennen, beschworen sie doch dessen riesigen Schatten herauf. Ein ähnliches Mittel nutzte Eisenstein: in seinem Film ALEKSANDR NEVSKIY (Sergei Eisenstein, UdSSR 1938, der 1939 als ALEXANDER NEVSKI in amerikanischen Kinos lief). Die Darstellung, die er der Niederlage der Deutscher gegen das Russland des dreizehnten Jahrhunderts gibt, ist Eisensteins – und mit ihm Stalins – Warnung an Hitler, das alte Spiel nicht noch einmal zu spielen.

Kurz nach dem Kinostart von BLOCKADE unterstrich John C. Flinn, ein Korrespondent von *Variety*, wie aufmerksam Hollywood die Entwicklung verfolgte, die dieser Film nach sich zog: «Angesichts des finanziellen Erfolgs gaben einige der großen Studios ihre bis dahin zögernde Haltung zu Storys auf, die sich mit Themen befassen, die international, ökonomisch wie politisch, kontrovers waren» (1938). Mit seiner Feststellung beleuchtet der Kenner der Szene die Motive, die die Filmindustrie zum Handeln trieben. Trotz der Proteste gewisser katholischer Gruppen war BLOCKADE ein Kassenerfolg. Selbst wenn Hollywood auch schon vor diesem Film geneigt gewesen sein mochte, Anti-NS-Filme zu produzieren, realisiert wurden sie erst, als man sich sicher sein konnte, dass sie auch landesweit akzeptiert würden. Das Auftreten von Nationalsozialisten auf der Leinwand war verknüpft mit einer Veränderung in der öffentlichen Meinung in den Vereinigten Staaten. Solche Filme erschienen nach den Debakeln in Spanien und Österreich, als die Zeit schwankender Debatten praktisch vorüber war. Weiterhin gab es natürlich isolationistische Tendenzen, doch das ganze Land kochte vor Empörung über die Nationalsozialisten, und eigentlich zweifelte niemand mehr daran, dass die Welt Hitler und seine Verbündeten eines Tages würde stoppen müssen. Weil diese Überzeugung auch in England, Frankreich und anderswo vorherrschte, ging Hollywood kein großes Risiko ein: Es gab Gefühlen Ausdruck, die universell verbreitet waren.

Was 1939 geschah, wiederholte sich 1948. Drei, vier Jahre war es still um die Russen gewesen. Und nun beginnen sie – ebenso unvermittelt wie die Deutschen zuvor – wieder in amerikanischen Filme zurückzukehren. Die Parallelen zwischen THE IRON CURTAIN (William A. Wellman, USA), der ab Mai 1948 in den Vereinigten Staaten lief, und THE CONFESSIONS OF A NAZI SPY sind nicht zu übersehen. Wie dieser ist auch der neue Film ein Spionagethriller – eine Filmerzählung der Ereignisse, die 1946 zur Enttarnung eines von Russland gelenkten Spionagerings in Kanada führten. Beide Filme basieren auf Drehbüchern des gleichen Autors (Milton Krims), beide sind sie im Do-

kumentarstil erzählt. Sollten diese Ähnlichkeiten, wie ich glaube, ein Zeichen analoger Zeitumstände sein, dann wäre THE IRON CURTAIN mit seiner ausgesprochenen Feindseligkeit gegen das Sowjetregime ein Symptom dafür, dass die öffentliche Meinung in den Vereinigten Staaten das Stadium der Kontroverse verlassen hat und nun zu einer unterschiedenen Haltung gegen Russland neigt.

[...]

Aus dem Englischen von Klaus Binder

Literatur

- Benedict, Ruth (2006) *Chrysantheme und Schwert. Formen der japanischen Kultur* [engl. 1946]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dobb, Leonard W. (1948) *Public Opinion and Propaganda*. New York: Henry Holt.
- Flinn, John C. (1938) Film Industry Watching *Blockade* as B.O. Cue on provocative Themes. In: *Variety*, v. 22. Juni 1938.
- Kracauer, Siegfried (1984) *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [engl. 1947]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2004) Filme mit einer Botschaft [engl. 1948]. In: Ders.: *Kleine Schriften zum Filme* (Werke Bd. 6.3). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 405–418.
- Warner, Jack L. (1946) What Hollywood Isn't [Reklame-Blatt]. Hg. v. *Hollywood Citizen News and Advertiser*.

Falsche Freunde: Kracauer und die Filmologie*

Leonardo Quaresima

1.

Es steht außer Zweifel, dass sich die Kracauer-Forschung in Frankreich heute in voller Blüte befindet. Hier erschien 1994 eine der wichtigsten Monografien über den Autor, von der mittlerweile bereits eine Neuauflage auf dem Markt ist (Traverso 2006). Zahlreiche, für französischsprachige Leser zuvor unzugängliche Texte liegen inzwischen in Übersetzung vor, und eine Reihe wichtiger Kongresse (mit den daraus hervorgegangenen Veröffentlichungen) haben eine Debatte angestoßen, die breiten Widerhall fand.¹ Die Beziehung Kracauers zu Frankreich – wo er nach seiner Flucht aus Deutschland die wichtige Lebensphase von März 1933 bis Februar 1941 (mit dramatischen Entwicklungen während der letzten Monate) verbrachte – wird in einer Studie der Germanistin Claudia Krebs (1998) zum Gegenstand einer sorgfältigen Analyse. Dieses seither anhaltende Interesse entwickelte sich allerdings mit einiger Verspätung, im Vergleich zur Wiederentdeckung Kracauers in anderen Ländern, die sich vor allem der großen Ausstellung im Deutschen Literaturarchiv Marbach anlässlich seines hundertsten Geburtstags verdankte. Die Hinwendung zu Kracauer vollzog sich in Frankreich langsam, und unabhängig davon har-

* Ursprünglich «De faux amis: Kracauer et la filmologie» in *Cinémas* 19, 2-3 (2009), S. 333-358.

1 Vgl. Perivolaropoulou/Despoix 2001; Despoix/Schöttler 2006. Nia Perivolaropoulou und Philippe Despoix haben für die Wiederentdeckung Kracauers in Frankreich eine zentrale Rolle gespielt. [Seit der Erstveröffentlichung dieses Artikels erschien eine weitere wichtige Monografie: Olivier Agard, *Kracauer: Le chiffonnier mélancolique* (Paris: CNRS Éditions, 2010); Anm.d.Ü.]

ren noch immer einige Werke der Übersetzung. Dessen ungeachtet ist Kracauer inzwischen in der französischen Kultur zu einem Bezugspunkt geworden.²

Paradoxerweise bleibt trotz der eifrigen Übersetzungstätigkeit und der vielen Untersuchungen gerade der Filmtheoretiker Kracauer weitgehend unbeachtet; so gab es bis 2009 keine französische Ausgabe seiner *Theory of Film* (1960).^{*} Auch ist nur ein geringer Teil seiner Aktivität als Filmkritiker in den Jahren zwischen 1921 und 1933, dem «goldenen Zeitalter» des Kinos der Weimarer Republik, bekannt. In der kritischen Auseinandersetzung mit seinem Werk sind Beiträge, die sich mit dem Denken Kracaues auf diesem Feld beschäftigen, in der Minderzahl. Sein 1947 veröffentlichtes Buch *From Caligari to Hitler* wurde in nahezu totales Schweigen gehüllt.³ Verweise auf Kracauer in filmwissenschaftlichen Debatten sind überaus selten. Dies alles erscheint umso widersprüchlicher angesichts der Tatsache, dass Kracaues Beschäftigung mit dem Film auch nach seinem Exil in Frankreich nicht nur unvermindert anhält, sondern der Keim späterer Arbeiten gerade aus jener Zeit stammt (so die Projekte zu *From Caligari to Hitler* und *Theory of Film*). Seine Tätigkeit als Kritiker dehnt sich auch auf den französischen Film aus, mit Beiträgen zu zeitgenössischen Filmen von Marcel Carné, Jean Renoir, Sacha Guitry, Marcel Pagnol, Marcel L'Herbier oder Marc Allégret.⁴ Doch all dies bleibt selbst im Buch von Claudia Krebs ungesagt.

Damit erschöpft sich die Beziehung zwischen dem Filmtheoretiker und -historiker und Frankreich jedoch nicht, denn andererseits wurde gerade dort sehr früh ein erster Auszug aus *From Caligari to Hitler* in Europa zugänglich gemacht, dem Werk, das die ersten Jahre seiner Forschungen in Amerika zusammenfasst und das den Ruf sowie das Bild der Persönlichkeit des Autors in der Nachkriegszeit begründete. Die Einleitung des Buchs, also dessen wohl wichtigster, aber in theoretischer wie methodologischer Hinsicht auch umstrittenster Teil – der, wie wir sehen werden, von den Ausführungen in den Analysen abweicht und sie verformt – erscheint 1948, nur wenige Monate nach der amerikanischen Erstveröffentlichung, in der gerade gegründeten *Revue internationale de filmologie (RIF)* (Kracauer 1948). Die Zeitschrift

2 Vgl. z. B. Füzessey und Simay 2008.

* [Anm.d.Ü.:] Erst im Januar 2010 ist die Übersetzung bei Flammarion erschienen.

3 Die französische Übersetzung *De Caligari à Hitler* erschien 1973 im Verlag L'Âge de l'Homme, Lausanne.

4 Diese Texte erschienen vor allem in der *Neuen Zürcher Zeitung* sowie der *Basler National-Zeitung*.

wird von dem ein Jahr zuvor eingerichteten *Centre de filmologie* herausgegeben, das die Entwicklung der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Film in Frankreich nachhaltig prägt und zur Entstehung einer autonomen Disziplin führt, der Filmologie, die 1948 mit der Errichtung des *Institut de filmologie* auch an der Universität Einzug hält.

Die Grundlagen von Kracauers Untersuchung sind somit sehr schnell der filmwissenschaftlichen und kulturellen Diskussion in Frankreich zugänglich, auch wenn dies auf den ersten Blick eher zufällig erscheinen mag und auf einem Wege stattfindet, der die Wirkung seiner Überlegungen in der Folge beeinflusst. Dennoch handelt es sich hier um das nahezu logische Aufeinandertreffen der «Methode» des Forschers mit den Zielen der Filmologie. Ihre weitere Verbreitung ist damit zunächst an die Fähigkeit der neuen Bewegung gebunden, eine entscheidende Rolle für die Entwicklung der Reflexion über das Kino sowie die Entstehung neuer theoretischer und methodologischer Modelle zu spielen, von der unmittelbaren Nachkriegszeit bis weit in die 1950er Jahre. Diese Geschichte ist sowohl bei jenen, die sich mit der Filmologie beschäftigen, als auch in der Kracauer-Forschung weitgehend unbekannt. Es lohnt indes, sich mit ihr zu befassen.

2.

Beginnen wir mit den Tatsachen. Die *RIF* veröffentlicht die Einleitung zu *From Caligari to Hitler* und später den Aufsatz «National Types as Hollywood Presents Them» («Les types nationaux vus par Hollywood», Kracauer 1950). Dieser Aufsatz ist das Resultat einer im Auftrag der UNESCO ausgeführten Untersuchung und erscheint zunächst als Sonderdruck, dann in der Zeitschrift *Public Opinion Quarterly* (Kracauer 1949; Kracauer 2010 [1949]). Die Einleitung zu *From Caligari to Hitler* ist Teil des Hefts der *RIF*, das im Anschluss an den ersten filmologischen Kongress herauskommt; sie spielt eine paradigmatische und richtunggebende Rolle im Zusammenhang der soziologischen Orientierung der neuen Disziplin. Der Artikel zu den Nationalcharakteren eröffnet die Nummer 6 der *RIF*. So nehmen Kracauers Beiträge in beiden Fällen eine herausgehobene Stellung in der Zeitschrift ein.

In der Folge wird Kracauer eingeladen, am zweiten internationalen filmologischen Kongress, der 1955 stattfindet, teilzunehmen,⁵ und 1961 hält er im Rahmen des ersten internationalen Kongresses zur vi-

5 Vgl. den Brief Kracauers an Mario Roques vom 27. November 1954 im Nachlass (Deutsches Literaturarchiv, Marbach a. N., Dok. Nr. 72.1731).

suellen Information in Mailand einen Vortrag. Sein Beitrag trägt den Titel seines neuen Buchs, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Das einleitende Kapitel dieser Studie hat er bereits 1952 bei der RIF eingereicht, allerdings ohne Erfolg.⁶ Schließlich erhält er noch eine Einladung von Edgar Morin, auf dem 5. Weltkongress der Soziologie in Washington 1962 einen Rapport zu präsentieren.⁷ Doch obwohl die «Begegnung» Kracauers mit Morin einen der wichtigsten Momente in seiner Beziehung zum *Institut de filmologie* darstellt (wir kommen hierauf noch zurück), ergeht diese Einladung unabhängig vom Institut.

In der Tat sind Kracauers Beziehungen zur Filmologie eher problematisch und widersprüchlich. Sein Interesse an der Unternehmung Cohen-Séats belegen die Beiträge in der Institutszeitschrift – auch wenn nicht bekannt ist, von wem die Initiative ursprünglich ausging: Später wurde er jedenfalls selbst aktiv, wie sein oben erwähnter erfolgloser Versuch zeigt. Kracauers Interesse wird bestätigt durch seine Wertschätzung für die RIF und vor allem durch die zahlreichen Hinweise auf dort erschienene Artikel sowie auf Cohen-Séats grundlegendes Werk *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* (1946) in seiner *Theory of Film*.⁸ Kracauer interessiert sich für Cohen-Séat, weil der dem Film eine besondere Beziehung zu den Dingen zuschreibt (Kracauer 1964, 76); auch setzt er sich ausführlich (und kritisch) mit der Überzeugung Souriaus (1952) auseinander, derzufolge dem Kino die expressiven Möglichkeiten der Literatur nicht zugänglich seien (Kracauer 1964, 309–312). Große Bedeutung hat für ihn auch ein Aufsatz von Gabriel Marcel (1954), dessen Idee er teilt, dass der Film auf besondere Weise eine Verbindung zur Wirklichkeit knüpfe, zu unserer Welt, «dieser Erde, die unsere Wohnstätte ist», eine Formulierung, die er gleich zweimal zitiert (Kracauer 1964, 22 und 394). Wie Marcel glaubt auch er an die Dimension der Erscheinung (Kracauer 1964, 346), und bei beiden findet sich der Begriff der «Erlösung» oder der «Errettung». So zitiert er eine Bemerkung des französischen Autors, um den Gedanken zu untermauern, der Film verfüge über die Fähig-

6 In dem oben genannten Brief an Mario Roques beklagt er sich über diesen Umstand. Der Text trägt den Titel «The Photographic Approach» (in der Buchausgabe wird daraus «Photography»).

7 Vgl. den Brief Morins an Kracauer vom 28. Dezember 1961 (Nachlass Kracauer, Dok. Nr. 72.2742/2).

8 Alle Verweise im Folgenden beziehen sich auf die deutsche Übersetzung (Kracauer 1964).

keit eine intime Beziehung zur Materialität der Dinge und zum Alltagsdasein herzustellen:

[...] daß mir, der ich dazu neige, dessen müde zu werden, was ich gewohnheitsmäßig sehe – das heißt, was ich in Wirklichkeit gar nicht mehr sehe – diese dem Kino eigene Kraft buchstäblich erlösend (*salvatrice*) erscheint (Marcel 1954, 164; Kracauer 1964, 394).

Lucien Sève (den er als «brillanten jungen französischen Kritiker» vorstellt) wird als Beleg für die Idee herangezogen, der Film sei in der Lage, die Unbestimmbarkeit und Vieldeutigkeit der Wirklichkeit wiederzugeben (Kracauer 1964, 106).⁹ Auf Roland Caillois bezieht Kracauer sich, um noch einmal den Materialismus des Kinos zu unterstreichen: «Auf der Leinwand gibt es keinen Kosmos, nur Erde, Bäume, Himmel, Straßen und Eisenbahnen: kurz: Materie» (Caillois 1949, 91; Kracauer 1964, 348). Vor allem aber stützt Kracauer sich auf die *RIF* dort, wo es um die Beziehung zwischen Film und Zuschauer geht, und er die Analogie zwischen Filmerfahrung und Traumerfahrung hervorhebt (vgl. Kracauer 1964, 222; referierend auf Lebovici 1949, 54) oder den Gedanken aufgreift, dass man im Kino sein «Ich vergesse, über dem, was auf der Leinwand vor sich geht» (Wallon 1953, 110; Kracauer 1964, 217).

Die ersten Reaktionen Kracauers auf das filmologische Projekt waren allerdings freilich völlig anderer Art, nämlich rundheraus negativ: «gewisse Strömungen, die, nach deutscher Gewohnheit bis zu Adam und Eva zurückgehen um nirgendwo anzukommen (zum Beispiel eine neue Wissenschaft des Films, eine so genannte «Filmologie») müsse man den «bedauerlichen Symptomen» der gegenwärtigen Situation in Frankreich zurechnen, hieß es noch in einem Brief von 1947.¹⁰ Umgekehrt interessiert die *RIF* sich nach Kracauers direkter Mitarbeit an den ersten Ausgaben später offenbar kaum mehr für seine Arbeit und lässt, wie erwähnt, den der *Theory of Film* entnommenen Beitrag unveröffentlicht.

⁹ Kracauer bezieht sich auf Sève 1947, 45. Lucien Sève ist zu diesem Zeitpunkt Schüler der École Normale Supérieure und erwirbt 1949 die Aggrégation de Philosophie. Später ist er Teil der von Georges Politzer geprägten Denkströmung des französischen Marxismus.

¹⁰ Brief an Friedrich T. Gubler vom 27. Juli 1947, zitiert in Krebs 1998, 259.

3.

Die Einleitung zu *From Caligari to Hitler* ist weithin bekannt (vielleicht sogar zu weit – so hat Karsten Witte schon vor Jahren angemerkt [1977, 39], dass viele Leser oft nicht darüber hinauskommen...). Die Gleichsetzung der Einleitung mit der «psychologischen Geschichte des deutschen Films» verzerrt letztlich die Wahrnehmung der Studie selbst – und das ganz gegen die Intention Kracauers, der lange und nahezu verbissen an diesem Text gearbeitet hat, um die methodologischen Grundlagen seines Werks deutlich zu machen.¹¹ Sowohl die Grundlagen der psychologischen Methode als auch verwendete Begriffe wie «Mentalität», «Disposition» (oder «deutsche Seele») sowie die Bezeichnungen für das Kollektivsubjekt («Nation», «Volk» oder – genauer – «Mittelschicht») können zu tiefgreifenden Missverständnissen führen, wenn man sie nicht im Zusammenhang mit Kracauers weiteren Ausführungen sieht. Die Einleitung skizziert eine von Panofsky inspirierte ikonografische Perspektive, doch nur deren Umsetzung in der Analyse macht sie zu einem zentralen und innovativen Aspekt des Werks. Und jenseits der Unschärfe oder Mehrdeutigkeit des Begriffs «Mittelschicht» knüpft die Auseinandersetzung mit dieser sozialen Gruppe bei früheren Studien aus den 1920er Jahren an, etwa an die 1930 erschienene Untersuchung *Die Angestellten* (1971) oder an «Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino» von 1927 (1977).

Dieser Punkt verdient es, betont zu werden, denn nur die Lektüre des gesamten Buchs vermag den Eindruck zu widerlegen (den das einleitende Kapitel in der Tat vermitteln kann), die Untersuchung richte sich auf eine *inhaltliche* Analyse der Filme. Dieses Missverständnis hat die Bewertung der Studie bis heute nachhaltig geprägt. In Frankreich hat die Tatsache, dass von *From Caligari to Hitler* lange nur die Einleitung bekannt war, das Urteil über die Arbeiten Kracauers negativ beeinflusst. In einem Brief rechtfertigt sich Edgar Morin gegenüber Kracauer dafür, dessen Forschung zum Film der Weimarer Republik (die er als «kapital» bezeichnet) in seinem *Le Cinéma, ou l'homme imaginaire* nicht zitiert zu haben, so: Er plane in einem zweiten Band, der dann der «Analyse der Filminhalte, der Strukturen des Imaginären im Film» gewidmet sein solle, darauf einzugehen.¹² Und mithin erscheint eine französische Ausgabe von *From Caligari to Hitler* erst 1973 (in ei-

¹¹ Zur Genealogie der Einleitung zu *From Caligari to Hitler* vgl. auch Quaresima 2009.

¹² Brief Edgar Morins an Kracauer vom 23. März 1957 (Nachlass Kracauer, Dok. Nr. 22.2742/1).

nem Schweizer Verlag), trotz eines bereits sehr frühzeitigen Interesses der *Cinémathèque française*¹³ sowie Daniel Halévys (einem alten Freund Kracauers)¹⁴ und trotz des Widerhalls, den der in der *RIF* veröffentlichte Auszug findet.

4.

Der Text über die Darstellung nationaler Charaktere im amerikanischen Film ist weit weniger bekannt. Im Sommer 1948 verfasst, handelt es sich um eine – wie Kracauer schreibt, schlecht bezahlte¹⁵ – Auftragsarbeit für die UNESCO, die im Frühjahr 1949 in *Public Opinion Quarterly* erscheint. In der *RIF* wird der Text also nur wenige Monate später veröffentlicht als in den USA. Die Studie bewegt sich innerhalb genau abgesteckter Grenzen: Sie behandelt die Darstellung englischer und russischer Figuren in amerikanischen Spielfilmen zwischen 1933 und dem Zeitpunkt ihrer Abfassung, also 1948, wobei nur zeitgenössische Sujets Berücksichtigung finden, also weder historische Filme noch Literaturverfilmungen. In methodologischer Hinsicht geht Kracauer von einem Modell des Individuums wie auch des Volks als «lebende[r] Organismus, der sich entlang nicht vorhersagbarer Linien entwickelt» (Kracauer 2010 [1949], 92) aus. Dazu postuliert er die Existenz subjektiver wie objektiver Faktoren, welche die Vorstellung, die wir uns vom jeweiligen Anderen machen, bestimmen, wobei zudem noch die Ausdrucksmöglichkeiten des Darstellungsmediums eine entscheidende Rolle spielen. Kracauer stützt sich hier auf die Überzeugung, dass «auf lange Sicht jedoch [...] Publikumswünsche, ob sie nun ausdrücklich sind oder im Untergrund schlummern, den Charakter der Hollywoodfilme [bestimmen]», was für die expressiven und narrativen Entscheidungen der Filmindustrie ausschlaggebend sei (ibid., 95), da «Unterhaltungsfilme ihrerseits stark von den jeweils vorherrschenden Tendenzen der öffentlichen Meinung beeinflusst werden» (Kracauer 1950, 132).

Da nun, so argumentiert Kracauer, die Reaktion der Zuschauer einen tief greifenden Einfluss auf das Hollywood-Kino hat, wird die Filmindustrie danach streben, die Empfindlichkeiten des Publikums so weit es geht zu schonen und «kontroverse Themen auszuspüren» (2010

¹³ Am 8. Januar 1947 schreibt Kracauer an Halévy, die *Cinémathèque française* wolle sich eine Option sichern. Vgl. Levin 1990, 394.

¹⁴ Vgl. den Brief Kracauers an Halévy vom 21. September 1947 in Levin 1990, 399.

¹⁵ Vgl. den Brief an Halévy vom 12. Dezember 1948 in Levin 1990. Zur Entstehungsgeschichte des Texts vgl. Perivolaropoulou 2007.

[1949], 117). Das erkläre dann auch, warum die Engländer zwischen 1945 und 1948 (die Periode, in denen Labour die Macht übernimmt und eine Wirtschafts- und Sozialpolitik verfolgt, die den Prinzipien des *American way* entgegensteht) ausgespart bleiben und warum die Russen dasselbe Los trifft (aufgrund des in der amerikanischen Gesellschaft dominanten Antikommunismus).

Die Analyse hebt einige Züge der amerikanischen Filme hervor: den «Snobismus» der englischen Figuren z. B., trotz der «Demokratisierung» zu dem Zeitpunkt, als der Krieg ausbricht. Wenn nun die britischen Charaktere Kracauer zufolge meist die «Realität getreu [wiedergeben]» und in einer «objektiven Darstellung» erscheinen (1950, 123), folgen die russischen Figuren weit stärker den existierenden Klischees und Vorurteilen, ob es sich nun um die «unerschrockene russische Kämpferin» oder um die «finsternen Bürokraten» der Nachkriegszeit handelt. «Verglichen mit englischen Filmgestalten sind die von Hollywood fabrizierten Russen pure Abstraktionen. [...] [Sie] sind weniger Porträts als Projektionen» (ibid., 127–130).

Davon überzeugt, dass die Nachkriegszeit vom Streben nach internationaler Zusammenarbeit und gegenseitiger Hilfe geprägt ist, hofft Kracauer, die Filmindustrie könne diesen Elan aufgreifen und die im Publikum herrschenden widersprüchlichen oder unklaren Vorstellungen kanalisieren, insbesondere durch «dokumentarfilmische Techniken», die vor allem die objektiven Züge in der Darstellung des Anderen herausarbeiten (ibid., 132f).

Kracauers Aufsatz weist evidente Schwächen auf. Außer den (sehr allgemein gehaltenen) Bemerkungen zu den objektiven und subjektiven Faktoren der Darstellung definiert er keines der Kriterien, aufgrund derer sich so etwas wie ein *Nationalcharakter* herausarbeiten ließe. Obwohl er von einer Untersuchung der Prozesse der Darstellung und der Selbstdarstellung des Anderen ausgeht, bleiben die Prozesse der Identitätskonstruktion ausgespart. Die Studie analysiert eine Reihe von Elementen, die als «national» spezifisch betrachtet werden (um zu zeigen, wie sie durch Hollywood gefiltert werden), doch Kracauer hinterfragt nirgends die Kriterien für deren Gültigkeit. Zudem handelt es sich im vorliegenden Fall nun tatsächlich um eine reine Inhaltsanalyse. An den Grad der Komplexität von *From Caligari to Hitler* (das zwar eine thematisch, gleichzeitig aber auch historische, ikonografische, phänomenologische, psychoanalytische und technikbezogene Untersuchung bietet) reicht diese Studie dann auch nicht annähernd heran.

5.

Um bewerten zu können, welche Rolle Kracauers Arbeiten für die Aktivitäten des filmologischen Instituts zu dieser Zeit spielten und welchen Einfluss sie ausübten, muss man sie im Zusammenhang mit den anderen dort ausgeführten soziologischen Untersuchungen betrachten. Dass die Soziologie für die Entwicklung einer «Wissenschaft vom Kino» einen Beitrag leisten kann, gehört zu den Prämissen von Cohen-Séats Überlegungen. Implizit schlägt sich dies in der Definition der «kinematografischen Tatsache» (im Unterschied zur «filmischen Tatsache») nieder sowie im Begriff der «Institution» (der dem Historiker Paul Lacombe entlehnt ist). Im ersten Heft der *RIF* erscheint ein Text des damals noch sehr jungen, vom Redaktionssekretär der Zeitschrift, Marc Soriano, hoch geschätzten Jean-Jacques Riniéri (Soriano 1947, 10), der in einer für die neue Disziplin autoritativen Synthese erklärt, das Kino stelle «ein außergewöhnliches Forschungsfeld für die Soziologie» dar (Riniéri 1947, 87). In derselben Ausgabe schreibt Raymond Bayer der soziologischen Erforschung des Films eine geradezu wissenschaftsstrategische Funktion zu: «In Bezug auf die Kunst erscheint die soziologische Methode als eine Neuerung: Wenn es jedoch ein Feld gibt, auf dem sie sogleich Anwendung gefunden hat, dann ist es das des Kinos» (Bayer 1947, 34).

Im Programm des ersten durch das Institut ausgerichteten Kongresses ist einer der fünf Arbeitsbereiche der «allgemeinen Ästhetik, Soziologie und Philosophie» gewidmet, und eine der Sektionen darin der «allgemeinen Soziologie» mit den folgenden vier Unterabteilungen:

1. Das Kino als Fakt der Zivilisation [...]
2. Universalität und Simultaneität des filmischen Faktus
3. Wechselwirkung zwischen dem Kino und sozialen Gruppen [...]
4. Gesellschaftliche Funktionen des Kinos¹⁶

Beim zweiten Kongress 1955 gibt es sieben Arbeitsbereiche, von denen einer sich mit «soziologischen Problemen des Kinos» beschäftigt und aus zwei Sektionen besteht: die von Georges Friedmann koordinierten «Soziologische Studien zu kinematographischen Aufführungen» sowie Arbeiten zu «Soziale Regelungen und Reaktionen, ausgelöst durch das Kino» unter Leitung von Otto Klineberg. In der ersten Sektion geht es unter anderem auch um «Methoden der Inhaltsanalyse von Filmen

¹⁶ Vgl. die Übersicht über das Kongressprogramm in *Revue de filmologie* 1,2, 1947.

(latente und manifeste Themen)», in der zweiten um die «Bedeutung des Films als bewusste und unbewusste Propaganda (Darstellung sozialer Probleme, Bilder von Fremden usw.)» sowie um die «Bedeutung des Films als Widerspiegelung nationaler Charaktere».¹⁷

Somit spielt der «soziologische Pol» nicht nur eine zentrale Rolle für die Forschungen des Instituts, auch der Einfluss der Arbeiten Kracauers ist offensichtlich, wie man vor allem anhand des Programms des zweiten Kongresses sehen kann.

6.

Welches sind nun die wichtigsten Beiträge der Filmologie im Bereich der soziologischen Untersuchungen? Im zweiten Heft der *RIF* erscheint ein Aufsatz von Didier Anzieu (1947), der von den Theorien Durkheims inspiriert ist und sich vor allem auf den Begriff des «kollektiven Bewusstseins» bezieht, den auch Cohen-Séat (1946, 33–34) verwendet. Doch anders als Edward Lowry (1985, 102) behauptet, steht dieser nicht in Zusammenhang mit den Arbeiten Kracauers. Wenn in *From Caligari to Hitler* die Rede ist von einer kollektiven Psyche, so verweist das auf die Sozialpsychologie Erich Fromms (1941) sowie auf Untersuchungen des Instituts für Sozialforschungen zum Thema «Autorität und Familie».¹⁸ Kracauer arbeitet den Begriff nicht weiter aus, auch nicht in Hinblick auf dessen Verwendung durch Freud. Die Motive, die er daran koppelt (die Spaltung der Persönlichkeit, die Unreife vieler Figuren), beziehen sich immer auf die Situation bestimmter sozialer Gruppen. Der Bezug auf den Marxismus bleibt im Hintergrund (selbst dort, wo er im Einleitungskapitel deutlicher zutage tritt als im weiteren Verlauf des Buchs). Am stärksten und produktivsten jedoch sind die Anleihen bei der Soziologie Georg Simmels (in Verbindung mit dem psychoanalytischen Modell), ob es nun um die unendlich kleinen Bewegungen und die Vielfalt transitorischer Handlungen geht, die das Kino zu zeigen im Stande ist, oder darum, dass es den gewissermaßen unwillkürlichen Charakter der Wirklichkeit enthüllen kann.¹⁹ Lowry behauptet dagegen: «Kracauers Methode, die Massenpsychologie im Vorkriegsdeutschland zu analysieren, gründet sich auf Durk-

¹⁷ Vgl. die Übersicht über das Kongressprogramm in *Revue internationale de filmologie* 6, 20–24, 1955.

¹⁸ Das Projekt wird erst im Exil in New York 1935 abgeschlossen und ein Jahr später in Paris mit Beiträgen von Horkheimer, Fromm und Marcuse veröffentlicht; Kracauer verweist explizit auf Horkheimers Aufsatz.

¹⁹ Vgl. dazu meine Ausführungen in Quaresima 2009.

heims Begriff der *conscience collective*» (Lowry 1985, 102), doch dem ist nicht so. Durkheim erscheint noch nicht einmal in der Bibliografie des Buchs.

Das Heft Nr. 11 der *RIF* präsentiert eine sehr kurze, aber aufschlussreiche Zusammenfassung eines Vortrags von Georges Friedmann (1952) am *Institut de filmologie* als Teil des Programms 1951-1952. Friedmann lässt verschiedene Perspektiven soziologischer Untersuchungen Revue passieren, darunter auch die der Inhaltsanalyse, welche «die in den Filmen enthaltenen kollektiven Wirklichkeiten zu verstehen versucht» (Friedmann 1952, 127), und stellt sie in ihrer historischen, anthropologischen und sozialen Ausrichtung dar. Dabei spricht er von der Möglichkeit einer Untersuchung, welche «anhand konkreter Beispiele erfassen könnte, wie Filme vermittels der dort aufzufindenden stereotypen *patterns* von Handlungen und Mythen den Ort und die Zeit ihres Entstehens mehr oder weniger deutlich widerspiegeln» (ibid.). Der Einfluss der Arbeitsweise in *From Caligari to Hitler* ist ganz offensichtlich, auch wenn Kracauer hier nirgends erwähnt wird. Doch in der im selben Heft veröffentlichten Bibliografie werden sowohl das Buch als auch der Aufsatz zu den Nationalcharakteren in der Abteilung «Inhaltsanalysen» aufgeführt.²⁰

In der Einleitung zur Doppelnummer 14-15 der *RIF*, die den «kontroversen Problemen, die den Begriff der Filmzensur betreffen» (Cohen-Séat 1953, 171) gewidmet ist, spricht Cohen-Séat von einer Äquivalenz der «individuellen Abwehrmechanismen» und der «von Gruppen ausgeübten Zensur» (1953, 172), ohne das jedoch zu vertiefen. Wie bei Kracauer wird die Analogie von individuellem und kollektivem Unbewussten nur gestreift. So dürfte letztlich der Aufsatz «Sociologie et cinéma» von Georges Friedmann und Edgar Morin in Heft 10 der *RIF* der entscheidende Beitrag in soziologischer Perspektive sein und gleichzeitig derjenige, in dem die Methode Kracaers am direktesten auf das Terrain der Filmologie geführt wird.

Der Artikel von Friedmann und Morin geht von der Spannung zwischen den Prozessen der Standardisierung und der Individualisierung aus, die als für die Filmindustrie typisch angesehen wird, die jedoch ihre Kraft eben gerade aus dem Spiel zwischen den Archetypen und den immer neuen Trägern des Mythos zieht (vgl. Friedmann/

²⁰ Vgl. «États-Unis. Recherches sur le cinéma. Enquête bibliographique», *Revue internationale de filmologie* 3,11, 1952. Die von Pater Franklin Fearing in Zusammenarbeit mit Geneviève Rogge zusammengestellte Bibliografie erscheint auch, allerdings in einer Auswahl, in *The Quarterly Review of Film, Radio and Television*, 3, 1952, 283-315.

Morin 2010 [1952], 24ff). Der Beitrag richtet sich dann im Folgenden auf eine Auffassung vom Kino als Ausdruck «kollektive[r] Vorstellungen», Mentalitäten oder Ideologien, die im Inneren einer Gesellschaft vorherrschen» (ibid., 30): «Der Film kann nicht nur wirtschaftliche und institutionelle Krisen widerspiegeln, sondern auch die kollektiven Bewusstseinskrisen» (ibid., 35). Kracauers *From Caligari to Hitler* ist hier ganz offensichtlich ein zentraler Bezugspunkt und wird auch explizit angeführt (wenn auch nur in der Form des in der *RIF* veröffentlichten Kapitels). Allerdings oszilliert der Aufsatz von Friedmann und Morin unausgesetzt zwischen einerseits einer Untersuchung auf der Grundlage von Kracauers Methode, die man vor allem versucht fortzuschreiben, und andererseits einem Rückzug auf eher konventionelle Positionen (die letztlich auf der marxistischen Widerspiegelungstheorie beruhen).

Statt nun die Klassengegensätze direkt auszudrücken, «wiederholt [der Film] bis zum Überdruß und in allen möglichen Varianten jeden Konflikt, der Individuum und Gesellschaft einander antagonistisch gegenüberstellt» (ibid., 32). Da die Zuschauer zu weiten Teilen dem Kleinbürgertum entstammen, wird das Kino zum Sprachrohr einer «Ideologie der Mittelschichten»: Der Film berührt den «Backfisch», der in jedem von uns schlummert» (ibid.). Daher muss er als ein Symptom behandelt werden: durch ihn kommt «die Autorität der etablierten Institutionen» zum Ausdruck; das scheinbar «Apolitische» ist die Form, in der sich die bestehenden sozialen Tabus manifestieren (ibid., 30). So ließe sich eine Art «sozial Psychoanalyse» auf das Kino anwenden, die versucht «die latenten Inhalte zutage zu fördern, die sich unter den manifesten Inhalten verbergen» (ibid., 35). Wie man sieht, werden hier die Modelle Kracauers nicht nur übernommen, sondern auch weiterentwickelt.

Gleichzeitig aber bewegen sich die Autoren aus dem Bezugsrahmen von Kracauers Ansatz heraus, wenn sie den Gedanken formulieren, das Kino sei der Ausdruck von «psychologischen, oder, genauer, anthropologischen Inhalte[n, die] allen Menschen gemeinsam» sind, dass Filme also auf Archetypen beruhen, wodurch sie «universelle» Inhalte erhalten (ibid., 38). Die soziologische Perspektive fließt hier in einen breiteren anthropologischen Rahmen ein, und die am Ende des Aufsatzes erhobene Forderung nach Analysemethoden, welche die «Vielzahl sowohl historischer und soziologischer wie auch anthropologischer Inhalte» (ibid.) zu beleuchten vermögen, relativiert den Ausgangspunkt noch mehr.

Friedmann leitet, wie erwähnt, die dritte Arbeitsgruppe des zweiten internationalen filmologischen Kongresses und er verfasst für die *RIF* einen zusammenfassenden Bericht über die Diskussionen (Friedmann 1955). Unter den behandelten Themen stechen vor allem die folgenden hervor: die «Darstellung des «Fremden»», die «Darstellung des Typus des «Bösen»» sowie die «Darstellung der Geschichte» im Film, dazu die «Romanadaptation aus psychologischem Gesichtspunkt» (ibid., 36). Auch hier ist die Verbindung zu der Methode und zum Ansatz Kracauers offensichtlich (selbst wenn dieser nicht erwähnt wird). In dem bereits zitierten Brief Edgar Morins an Kracauer vom März 1957 erklärt dieser, er arbeite «im Moment an einer Untersuchung über den Fremden in französischen, polnischen, englischen und amerikanischen Filmen der letzten fünf Jahre», wobei er «großen Gewinn aus Ihren eigenen Arbeiten» ziehe. Doch wenn Douglas Wall (ibid., 71–72) eine Gesamtbilanz des zweiten Kongresses der Filmologie zieht, so unterscheidet er drei Hauptlinien: «der *Film als solcher*», «der *Effekt eines Films* auf den individuellen Zuschauer» sowie «die Effekte von Film und Kino auf Gruppen oder auf die Gesellschaft». Wie man sieht, richtet sich das Hauptaugenmerk auf individuelle oder kollektive Adressaten und nicht auf die Untersuchung der Prozesse vermittels derer das Kino Tendenzen in einzelnen Subjekten oder in sozialen Gruppen zur Darstellung bringt. Die zweifache Umorientierung (von einer soziologischen Perspektive zu einer mehr anthropologischen und die Wendung hin zur Wirkung des Kinos auf den Zuschauer) lässt die Distanz ermessem, welche die Entwicklungen innerhalb der Filmologie von Kracauers Ansatz in *From Caligari to Hitler* trennt.

7.

Im ersten Band einer auf zwei Teile angelegten Arbeit mit dem Titel *Problèmes actuels du cinéma et de l'information visuelle* (Cohen-Séat 1959), der eine monografische Reihe (die *Cahiers de la filmologie*) eröffnen sollte, unterstreicht Gilbert Cohen-Séat noch einmal die interdisziplinäre Ausrichtung der Filmologie und er betont die Bedeutung empirischer Untersuchungen (die in der *RIF* und auf dem zweiten filmologischen Kongress einen zunehmend höheren Stellenwert haben). Gleichzeitig aber scheint er die Orientierung hin zu einer solchen auf theoretischer Ebene tatsächlich pluridisziplinären Struktur auch voran treiben zu wollen, denn er konstatiert, dass eine derartige Konvergenz «in der Praxis noch lange nicht verwirklicht ist» (ibid., 4). Er bringt erneut den Begriff der Institution ins Spiel, dem er eine Reihe sozio-

logischer und psychologischer Kategorien zugrunde legt, doch gerade da, wo er sich den Formulierungen Kracauers anzunähern scheint, zielen seine Überlegungen auf eine grundlegend andere gesellschaftliche Konzeption des Kinos ab. Der Film und die neuen Kommunikationstechnologien (auf denen das basiert, was Cohen-Séat als «Ikonosphäre» bezeichnet) gelten ihm als verantwortlich für eine Art «Mutation in der Natur des Menschen» (ibid., 7). «Der Film bewirkt eine Veränderung in der diskursiven Ordnung und gleichzeitig einen Umbruch [...] in den Prinzipien der Wahrnehmung und des Urteilens» (ibid., 9). Darüber hinaus «bewirkt der Film einen Bruch zwischen dem Ding und seinem herkömmlichen Darstellungszusammenhang, indem er es aus der Biosphäre herauslöst und es in eine neue Umgebung verpflanzt», nämlich in die Ikonosphäre (ibid., 10). Das Kino wird zu einem «Faktor der psychologischen Verstörung, des psychosozialen «Ungleichgewichts» und des kulturellen Chaos» (ibid., 11). Die aufkommende Informationsgesellschaft führt zu einer «prinzipiellen Einschränkung der Intelligenz», zu einer «Amputation», «Isolation» und «Entfremdung» (ibid., 17-18). Dennoch sind Kino und Fernsehen, die aus der neuen Massenkultur hervorgehen, im Hinblick auf diese nicht ausschließlich funktionell. Die «visuellen Techniken» haben eine «revolutionäre» Bestimmung: «die sie charakterisierenden Informationsformen weisen über ihre ökonomischen, sozialen und kulturellen Entstehungsbedingungen hinaus» (ibid., 26). Und dies gilt, obwohl in der Verwendung der neuen Kommunikationsmittel die Beziehung zwischen «der Masse» und der (auf einer im Wesentlichen verbalen Tradition beruhenden) humanistischen Kultur problematisch bleibt. Jedenfalls «wissen wir noch nicht genug über den neuartigen und spezifischen Sachverhalt, der sich aus der Beziehung zwischen den visuellen Techniken und den Massen ergibt. Deren gegenseitige Anziehung ereignet sich in einem Kräftefeld, das uns weitgehend unbekannt ist» (ibid., 26).

Cohen-Séat geht also von einer Wirkungsweise des Films aus, welche über die perzeptiven und kognitiven Effekte im Rahmen einzelner Filmvorstellungen hinausgeht, und damit auch weiter reicht als die experimentellen psychologischen Forschungen (die in der *RIF* sowie in den Aktivitäten des Instituts mehr und mehr Raum einnehmen). Er stellt selbst die Frage, wie weit der Übertragungseffekt beim Zuschauer überhaupt geht, doch tut er dies auf einer anthropologischen (wo nicht gar essentialistischen) statt auf einer sozialen Ebene. Das Kino enthält «einen gemeinsamen Nenner so vieler verschiedener Interessen», dass es notwendigerweise mit der «Natur des Menschen» zu tun hat und an Bedürfnisse rührt, «die kein kultureller Inhalt in irgend ei-

ner Weise aufzunehmen im Stande wäre» (ibid., 45). Der Film enthüllt «eine verborgene Welt» des Zuschauers, «die im Alltagsleben [...] vom kritischen Bewusstsein gezügelt wird» (ibid., 46–47). Doch die Perspektive verschiebt sich bei Cohen-Séat hin zu dem, was in der Psyche des Zuschauers durch den Kontakt mit dem Film freigesetzt wird, statt, wie bei Kracauer in *From Caligari to Hitler* zu fragen, was sich von dieser Psyche in den Filmen niederschlägt. Zwar notiert Cohen-Séat: «Das Thema der Widerspiegelung im Film, der zu einem bestimmten Zeitpunkt die Seele einer mehr oder weniger großen Gruppe zum Ausdruck bringt, ist in der kinematografischen Literatur in zahlreichen Varianten angesprochen worden», wobei er sich, wenn auch nicht explizit, auf Kracauer bezieht. Doch diese Feststellung dient ihm letztlich dazu, sich von diesem Ansatz abzugrenzen und sie in Frage zu stellen (ibid., 48–50). Die eher anthropologisch ausgerichtete Perspektive dagegen findet sich dann in den Arbeiten Edgar Morins.

8.

Trotz ihrer Bedeutung bleibt die Zahl der Beiträge mit einer psychoanalytischen Ausrichtung in der *RIF* beschränkt. Jean Deprun (1947a, 1947b), Serge Lebovici (1949) und Cesare Musatti (1950) konzentrieren sich auf die theoretischen Aspekte der Analogie zwischen dem psychischen und dem kinematographischen Apparat, doch Fragen, welche die individuellen unbewussten Verarbeitungsprozesse hin zu einer «kollektiven» Psyche erweitern (einer der entscheidenden Punkte, die der Analyse Kracauers zugrunde liegen), bleiben ausgespart.

Dagegen schlägt das Institut wie erwähnt vor allem den Weg psychologischer Untersuchungen ein.²¹ Dabei richtet man sich vor allem auf die Beziehung zwischen Film und Zuschauer. Hier entstehen – auch heute noch bemerkenswerte – Studien zum Verhältnis Leinwand/Betrachter, jedoch vornehmlich auf der Grundlage empirisch-experimenteller Methoden.²² Diese Ausrichtung schlägt sich bereits in der Programmatik des im Entstehen begriffenen Instituts nieder. Im Editorial der Doppelnummer 3–4, 1949 umschreibt Cohen-Séat das zentrale Forschungsgebiet der Filmologie wie folgt: «Untersuchungen

²¹ Zu den psychologischen und psychoanalytischen Beiträgen in der *RIF* vgl. die von Vinzenz Hediger zusammengestellten Schwerpunkte in *Montage AV* 12,1, 2003 sowie 13,1, 2004 (mit deutschen Übersetzungen von Deprun 1947a und 1947b, Lebovici 1949 sowie Musatti 1950).

²² Vgl. hierzu in *Montage AV* 12,1, 2003 die Übersetzungen der Arbeiten von Albert Michotte van den Berck und Henri Wallon.

zum kinematografischen Film und seiner Wirkung auf Individuen sowie Gruppen, zu Vorführung und Kommunikation hin zum Publikum» (Cohen-Séat 1949, 238). Doch bei der Gründung der neuen «Wissenschaft vom Film» decken die Methoden sowie die Forschungsgegenstände ein breites Spektrum ab und beziehen verschiedene Disziplinen auch jenseits der experimentellen Wissenschaften mit ein (was einer weiteren Intention der Filmologie entspricht). Letztlich aber setzt die psychologische Strömung sich durch und wird zum Referenzpunkt.

Das «Primat der Psychologie» tritt 1956 im Rahmen der Auseinandersetzung zwischen Ernesto Valentini und Luigi Volpicelli in Heft 25 der *RIF* ganz offen zutage. Valentini stellt darin folgendes fest:

Ausgehend von der Intuition Cohen-Séats und den frühesten Dokumenten zur Entwicklung der Filmologie kann man es anscheinend als eine Tatsache ansehen und dazu auch als eine fruchtbare Hypothese, dass die Psychologie einen vorherrschenden Stellenwert in der Filmologie einnimmt und alle anderen Aspekte zu begründen und zu beleben im Stande ist (1956, 7).

Luigi Volpicelli erklärt in seiner Antwort auf Valentini dagegen, es sei notwendig, dass die Filmologie, «um ihren Weg fortzusetzen, sich von der unzureichenden Perspektive der psychologischen Wissenschaft befreit und als eine Lehre der filmischen Kommunikation sich als sozial-historische Wissenschaft herausbildet» (Volpicelli 1956, 22f). Zur Stützung seiner Position beruft er sich auf den Aufsatz von Friedmann und Morin, deren Idee er wieder aufgreift, der Film sei «eine Art Mikrokosmos, in dem man, wenn auch verzerrt und stilisiert, das Bild einer Zivilisation erkennen kann, derjenigen nämlich, deren Produkt er ist» (ibid.; bei diesem Passus handelt es sich um eine direkte Übernahme). Schließlich kritisiert Volpicelli auch ganz offen das Modell, das die Filmologie mit der Erforschung der Wirkung des Films auf den Zuschauer gleichsetzt: «Wir ziehen es vor, von einem Zusammenklingen statt einfach von Einfluss zu sprechen», um dann zu proklamieren, man müsse:

[...] die Filmologie von dem vorherrschenden experimentellen Szientismus befreien, das Kino als solches betrachten, als Ausdruck der Industriegesellschaft und [...] seinen Wert sowie seine Bedeutung in Hinblick auf die vom Industrialismus geschaffene und zur Darstellung gebrachte Welt [...]. Das Kino [darf] nicht nur hinsichtlich der Natur des Films und seiner Wirkung untersucht werden, sondern auch mit dem Ziel einer komplexeren Analyse der Klassen und der sozialen Strukturen (Volpicelli 1956, 22f).

Dieser Beitrag scheint die Debatte erneut zu öffnen, indem er unter Rückgriff auf Friedmann und Morin die Methode Kracauers wieder ins Spiel bringt; gleichzeitig ist dies nun aber der Ausdruck einer inzwischen minoritär gewordenen Position, und auch wenn Volpicelli versucht, die Entwicklung zur Diskussion zu stellen, kann er sie nicht mehr beeinflussen. Die Hegemonie der experimentalpsychologischen Linie zeigt sich am deutlichsten in der Zunahme der «Tests Filmiques Thématiques», wobei kurze Sequenzen dem interpretativen Urteil der Zuschauer unterworfen werden. Ihnen ist vor allem die Doppelseite 30-31 (Cohen-Séat/Bremond/Richard 1953) gewidmet. Auch Roland Barthes (1960) folgt diesem Ansatz bei seiner Untersuchung der Bedeutungskonstruktion im Film.

Ein Beitrag von Jacques Durand stellt 1961 einen der letzten Versuche dar, innerhalb der Filmologie die soziologische Forschungslinie wiederzubeleben. Die Beziehung zwischen Film und sozialer Wirklichkeit beruht hier auf dem alles andere als simplistischen Begriff der «filmischen Sozialität», die «nicht nur die im Film explizit dargestellten sozialen Charakteristika umfasst», sondern auch von der (wie man heute sagen würde) enunziativen Instanz abhängt und das Verhältnis zum Zuschauer mit einschließt. Dieser sehe sich selbst als «Zeuge oder als in diese Sozialität eingebundene fiktive Figur» (Durand 1963, 24). Dennoch bewegt sich der von Durand vorgeschlagene Ansatz («Inhaltsanalyse der filmischen Sozialität und der Verzerrungen hinsichtlich der gesellschaftlichen Wirklichkeit; Analyse der Wahrnehmung der filmischen Sozialität durch den Zuschauer») auf einer empirisch-positivistischen Ebene, die hinter *From Caligari to Hitler* zurückfällt. So ist es auch kein Wunder, dass keine der Arbeiten Kracauers, selbst nicht die in der *RIF* veröffentlichten, in der ansonsten umfangreichen Literaturliste Durands auftaucht.

Als Camillo Pelizzi dann auf dem ersten internationalen Kongress zur visuellen Information 1961 in Mailand in seinem Beitrag zu den soziologischen Fragestellungen spricht, erscheinen seine Ausführungen eher als ein Relikt aus der Vergangenheit und nicht als die Weiterführung eines fruchtbaren Forschungsansatzes:

Bei der Untersuchung der Einflüsse der wichtigen visuellen Medien auf die Bildung, Stabilisierung und Dispositionen von Einstellungen und Ideen gilt es, auch dem Einfluss der strukturellen Situation sowie der Konjunktur einer gegebenen Gesellschaft sowie der in ihr vorherrschenden Einstellungen und Ideen Rechnung zu tragen, die ihrerseits auf die Entstehung und die Produkte visueller Techniken einwirken (Pelizzi 1961, 147).

Bei Zbigniew Gawrak schließlich ist die Rede vom «Scheitern eines kühnen Programms» und von der «minimalistischen» Linie, die bei der amerikanischen empirischen Forschung ihre Anregungen findet und «in der europäischen Filmologie praktisch triumphiert» (Gawrak 1968, 116). Christian Metz bestätigt einige Jahre später maßgebend diese Sichtweise:

Es sei daran erinnert [...] daß jene Disziplin, die [Filmologie] genannt wird, sich zu einem bemerkenswerten Teil damit befaßt, den Film mit Hilfe der Methoden, die der Psychologie, insbesondere der Experimentalpsychologie und der Sozialpsychologie eigentümlich sind, zu analysieren. Gerade auf diesem Gebiet hat sie im übrigen die genauesten Resultate erzielen können. (Metz 1973 [1970], 15)

In der Außensicht und mit dem Blick eines Historikers der filmologischen Strömung stellt sich dies für Lowry wie folgt dar:

In den [...] Jahren, die auf die [Entstehung der Filmologie] folgen, ist es der Begriff der Wissenschaft und genauer noch des Empirismus, der entscheidend dafür war, welche Ideen dominieren sollten und welche an den Rand gedrängt wurden. [Schon zum Zeitpunkt des zweiten Kongresses] hatte die Filmologie die empirisch ausgerichtete Psychologie und Soziologie des Filmpublikums als zentrales Forschungsfeld etabliert. (Lowry 1985, 157-158)

Wenn nun im Untertitel von Kracauers Buch von einer «psychologischen Geschichte des deutschen Films» die Rede ist, so muss dieser Aspekt auf eine besondere Weise verstanden werden, die mit den Forschungen der amerikanischen experimentellen Psychologie, von der Gawrak spricht, nichts zu tun hat. Darüber hinaus zeitigt Kracauer zufolge das psychologische Dasein der Individuen oder der gesellschaftlichen Gruppen bestimmte kinematografische Resultate (in der thematischen Ausrichtung wie bei den symbolischen Formen), während im Rahmen der schon bald in der Filmologie hegemonialen Auffassung die Art und Weise, wie das Kino mit den perzeptiven und kognitiven Prozessen bei Individuen oder gesellschaftlichen Gruppen zusammenhängt und diese beeinflusst.

9.

Dank der Anstrengungen der Filmologie ist Frankreich eines der ersten europäischen Länder, in denen Arbeiten Kracauers veröffentlicht und diskutiert werden. Doch dieser Vorsprung ist von kurzer Dauer und schlägt in sein Gegenteil um. Frankreich gehört zu den letzten Ländern, in denen eine Übersetzung von *From Caligari to Hitler* (unter ganz besonderen Umständen und gewissermaßen auf Umwegen, nämlich aufgrund des wiederbelebten Interesses sowohl am Marxismus als auch an der Weimarer Republik in den 1970er Jahren) erscheint und Teil der filmwissenschaftlichen Diskussion wird (die italienische Übersetzung wird 1954 veröffentlicht, eine, wenn auch umstrittene, erste deutsche 1958, eine spanische 1961). Wie lässt sich dieser Umstand erklären?

Die Tatsache, dass zunächst nur das einleitende Kapitel übersetzt wurde, hat ganz gewiss die vorherrschende Lesart des Buchs als einer Inhaltsanalyse mit geprägt. Das aber verzerrte die Wahrnehmung der Untersuchung und wertete sie ab (und versperrt den Blick auf die Fruchtbarkeit der ihr zugrunde liegenden methodologischen Vorgaben). Dazu kommt, dass diese soziologische Auffassung von Kracauers Werk, die ein erstes Echo auf seine Arbeit darstellt und neue Wege eröffnen will, ihrerseits innerhalb der Filmologie an den Rand gedrängt wird.

Die «Übernahme» von Kracauers Forschungen durch einen Teil der Filmologen hat gleichzeitig auch deren Rezeption auf dem breiteren filmwissenschaftlichen Feld beeinflusst, weil sie nun im Zusammenhang mit dem Projekt Cohen-Séats gelesen wurden. Als dann die Tradition der «cinephilen», theoretisch engagierten Kritik die Filmologie angreift, was bis in die Mitte der 1950er Jahre andauert,²³ hätten die Auffassungen Kracauers einen produktiven Dialog beispielsweise mit Bazin (um nur ein offensichtliches Beispiel zu nennen) ermöglichen können. Kracauers Werk ist jedoch zu diesem Zeitpunkt völlig unbekannt innerhalb der cinephilen Fraktion, die aus der Konfrontation mit der Filmologie als Sieger hervorgeht und bis in die 1970er Jahre eine hegemoniale Position einnimmt (der zweite filmologische Kongress 1955 markiert gleichzeitig den Höhepunkt der Strömung und den Beginn ihres schnellen Niedergangs). Während jedoch Lotte Eis-

23 Vgl. die Rekonstruktion dieser Auseinandersetzung in Lowry 1985, 66–69. Als es dann zu einer Versöhnung der Positionen kommt, nehmen Lowry zufolge «die Cinephilen die Bedrohung durch die Filmologie nicht mehr ganz so ernst» (1985, 70).

ners *Dämonische Leinwand* (um ein Buch zu nennen, dass durch die Umstände mit *From Caligari to Hitler* unlösbar verbunden ist) aufgrund des dort eingenommen ästhetisch-kritischen Standpunkts von der cinephilen Kritik angenommen wurde, beschränkte sich die Rezeption Kracauers meist auf die Kreise der marxistischen Debatten über Kultur.²⁴

Doch wer weiß? Der Furor, mit dem sich die französische Kultur auf den Poststrukturalismus geworfen hat, um ihm dann mit großer Radikalität – und Melancholie – abzuschwören, wird es dereinst vielleicht auch möglich machen, Kracauer als Filmhistoriker und Filmtheoretiker wiederzuentdecken und ihm den ihm gebührenden Rang auf diesem Feld einzuräumen.

Aus dem Französischen von Frank Kessler

Literatur

- Anzieu, Didier (1947) Filmologie et sociologie. In: *Revue internationale de filmologie* 1,2, S. 175–177.
- Bayer, Raymond (1947) Le cinéma et les études humaines. In: *Revue internationale de filmologie* 1,1, S. 31–35.
- Barthes, Roland (1960) Les «unités traumatiques» au cinéma. Principes de recherche. In: *Revue internationale de filmologie* 10,34, S. 13–21.
- Caillois, Roland (1949) Le cinéma, le meurtre et la tragédie. In: *Revue internationale de filmologie* 2,5, S. 187–191.
- Cohen-Seat, Gilbert (1946) *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma I. Introduction générale. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*. Paris: Presses universitaires de France.
- (1949) Editorial. In: *Revue internationale de filmologie* 1,3–4, S. 238.
- (1953) Introduction. In: *Revue internationale de filmologie* 4,14–15, S. 171–177.
- (1959) *Problèmes actuels du cinéma et de l'information visuelle. I. Problèmes sociaux*. Paris: Presses universitaires de France.
- / Bremond, Claude / Richard, J.-F. (1953) Étude d'un matériel filmique thématique. In: *Revue internationale de filmologie* 8,30–31, S. 75–162.

²⁴ Nach der «soziologischen» Periode, in der Kracauer mit dem Institut de filmologie in Verbindung gebracht wird, sind es fast ausschließlich die «linksextremen» oder marxistischen Kritiker und Historiker wie Raymond Borde, Freddy Buache, Francis Courtade, Marcel Oms oder Roger Boussinot, die sich auf ihn beziehen. [Fußnote gekürzt; Anm.d.Ü.]

- Deprun, Jean (1947a) Le cinéma et l'identification. In: *Revue internationale de filmologie* 1,1, S. 36–38.
- (1947b) Cinéma et transfert. In: *Revue internationale de filmologie* 1,2, S. 205–207.
- Despoix, Philippe / Schöttler, Peter (Hg.) (2006) *Siegfried Kracauer penseur de l'histoire*. Paris/Québec: Maison des sciences de l'homme/Presses de l'Université Laval.
- Durand, Jacques (1961) La représentation de la réalité économique et sociale au cinéma. In: *Revue internationale de filmologie* 11,36–37, S. 21–32.
- Friedmann, Georges (1952) Sociologie et filmologie. In: *Revue internationale de filmologie* 3,11, S. 226–227.
- (1955) Travaux du Congrès. In: *Revue internationale de filmologie* 6,20–24, S. 35–40.
- / Morin, Edgar (2010) Soziologie des Kinos. In: *Montage AV* 19,2 (in diesem Heft), S. 21–41.
- Fromm, Erich (1941) *Escape from Freedom*. New York: Rinehart & Co.
- Füzesséry, Stéphane / Simay, Philippe (Hg.) (2008) *Le choc des métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin*. Paris/Tel Aviv: De l'éclat.
- Gawrak, Zbigniew (1968) La filmologie: bilan de la naissance jusqu'à 1958. In: *Ikon* 18,65–66, S. 111–118.
- Kracauer, Siegfried (1948) Cinéma et sociologie (Sur l'exemple du cinéma de l'Allemagne préhitlérienne). In: *Revue internationale de filmologie* 1,3/4, S. 311–318.
- (1949) National Types as Hollywood Presents Them. In: *Public Opinion Quarterly* 13, 1, S. 53–72.
- (1950) Les types nationaux vus par Hollywood. In: *Revue internationale de filmologie* 2,6, S. 115–133.
- (1964) *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1971) *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1977) *Das Ornament der Masse*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2010) Nationalcharaktere – wie Hollywood sie zeigt [engl. 1949]. In: *Montage AV* 19,2 (in diesem Heft), S. 91–102.
- Krebs, Claudia (1998) *Siegfried Kracauer et la France*. Saint-Denis: Suger.
- Lebovici, Serge (1949) Psychanalyse et cinéma. In: *Revue internationale de filmologie* 2,5, S.49–55.
- Levin, Thomas Y. (1990) Archäologie des Exils. Siegfried Kracauers Briefe an Daniel Halévy. In *Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen*. Hg. v. Michael Kessler & Thomas Y. Levin. Tübingen: Stauffenburg, S. 345–417.

- Lowry, Edward (1985) *The Filmology Movement and Film Study in France*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Marcel, Gabriel (1954) Possibilités et limites de l'art cinématographique. In: *Revue internationale de filmologie* 5,18–19, S. 163–176.
- Metz, Christian (1973) *Sprache und Film* [frz. 1970]. Frankfurt a.M.: Athenäum.
- Musatti, Cesare (1950) Le cinéma et la psychanalyse. In: *Revue internationale de filmologie* 2,6, S. 185–194.
- Pelizzi, Camillo (1961) Problèmes sociologiques. In: *Revue internationale de filmologie* 11,36–37, S. 147.
- Perivolaropoulou, Nia (2007) Les stéréotypes nationaux dans le cinéma hollywoodien vus par S. Kracauer. In: *Bulletin trimestriel de la Fondation Auschwitz*, H. 94, S. 81–89.
- / Despoix, Philippe (Hg.) (2001) *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*. Paris: Maison des sciences de l'homme.
- Quaresima, Leonardo (2009) Relire *From Caligari to Hitler* de Siegfried Kracauer. In: 1895, Nr. 57, S. 31–73.
- Riniéri, Jean-Jacques (1947) Présentation de la filmologie. In: *Revue internationale de filmologie* 1,1, S. 88–91.
- Sève, Lucien (1947) Cinéma et méthode. In: *Revue internationale de filmologie* 1,1, S. 42–46.
- Souriau, Étienne (1952) Filmologie et esthétique comparée. In: *Revue internationale de filmologie* 3,10, S. 113–141.
- Soriano, Marc (1947) État d'une science nouvelle. In: *Revue internationale de filmologie* 1,1, S. 9–12.
- Traverso, Enzo (2006) *Siegfried Kracauer. Itinéraire d'un intellectuel nomade* [zuerst 1994]. Paris: La Découverte.
- Valentini, Ernesto (1956) Perspectives psychologiques en filmologie. In: *Revue internationale de filmologie* 7,25, S. 3–18.
- Volpicelli, Luigi (1956) La filmologie en tant que recherche socio-historique. In: *Revue internationale de filmologie* 7,25, S. 19–28.
- Wallon, Henri (1953) L'acte perceptif et le cinéma. In: *Revue internationale de filmologie* 4,13, S. 97–110.
- Witte, Karsten (1977) Nachwort. In: Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 333–347.

«Fernseh-Revolution» und Filmerfahrung in der *Revue internationale de filmologie**

Philippe Gauthier

Im Kontext einer breiten Bewegung des kritischen Rückblicks auf die Geschichte der Filmtheorie sind in jüngster Zeit mehrere Forschungsgruppen entstanden. Unter der Leitung von Martin Lefebvre von der Universität Concordia (Kanada) beschäftigt sich das Projekt ARTHEMIS (the Advanced Research Team on History and Epistemology of Moving Image Study¹) hauptsächlich mit der Geschichte der Filmwissenschaft als akademischer Disziplin. Das Netzwerk *The Permanent Seminar on History of Film Theories*² wiederum verfolgt das Ziel, im Lichte der verschiedenen Filmtheorien die Umbrüche zu untersuchen, welche die Kultur der bewegten Bilder seit dem Auftritt des neuen Mediums Film vor nun mehr als einem Jahrhundert durchlaufen hat. Bei ihrem letzten Treffen im Rahmen der *16th International Film Studies Conference 2009* an der Università degli Studi di Udine wurden die jüngsten Untersuchungen zur Geschichte der Filmtheorie vorgestellt. In vielen dieser Beiträge wurden – durchaus im Geiste einer archäologischen Grabungsarbeit – wichtige Texte wiederentdeckt, die viel zur Bereicherung der Filmwissenschaft beigetragen haben und mit denen sich die Forschung nun erneut auseinandersetzen kann.

Ein solches Text-Ensemble, nämlich die Publikationen aus dem Umkreis des *Institut de filmologie* und seiner Aktivitäten (Artikel, die in der *Revue internationale de filmologie* erschienen sind, Kolloquiumsprotokolle, Bücher usw.), ist in den letzten zehn Jahren Gegenstand gleich meh-

* Der Autor dankt Francesco Casetti und Vinzenz Hediger für ihre wertvollen Anmerkungen zu diesem Text.

1 <http://www.arthemis-cinema.ca>

2 <http://www.museocinema.it/filmtheories>

rerer Untersuchungen gewesen.³ Der vorliegende Artikel untersucht, wie die Autoren der Zeitschrift in den 1950er Jahren das Problem der Filmerfahrung thematisieren; er versteht sich als weiterer Beitrag zur wachsenden Forschungsliteratur über diese wichtige, aber zuwenig bekannte Epoche in der Geschichte der Filmtheorie. Von Interesse ist die Debatte über die Filmerfahrung unter den Mitgliedern und Freunden der 1946 gegründeten *Association pour la recherche filmologique* (im Folgenden kurz *Association*) zum einen, weil hier gewissermaßen eine neue historische «Sequenz» der Filmtheorie einsetzt. Die Filmologie ist der erste ernsthafte Versuch eines Zusammenschlusses von verschiedenen europäischen Universitäten im Zeichen der Erforschung des Films. Zum anderen aber fällt die Geschichte der Filmologie-Bewegung mit der Etablierung des Fernsehens zusammen. Tatsächlich scheint das Fernsehen, glaubt man den Autoren der *Revue internationale de filmologie* (im Folgenden kurz *RIF*), die Filmerfahrung des Zuschauers gründlicher verändert zu haben als andere Neuerungen davor wie etwa die Drive-in-Kinos. Mir geht es hier darum, bestimmte Konzepte (wie das «Standortverhalten» [*comportement d'habitat*] (Debesse 1956, 103) oder die «Bild-Sphäre» [*sphère iconique*] (Dieuzeide 1956, 112) herauszuarbeiten, die von den Autoren der *RIF* entwickelt wurden, um diese relativ neue Realität zu erfassen. Wie haben diese Autoren die von ihnen so ausgiebig diskutierten neuen Beziehungen zwischen Film und Zuschauer vermessen,⁴ wobei sie als dritten Begriff den «Ort des Konsums» [*espace de consommation*] einführten? Anders gesagt, wie haben sie, mit einem Wort von Henri Dieuzeide, Mitglied der *Association*, «die Karte eines neuen Kino-Publikums erstellt»? Wie die Publikationen der *Association*, das heißt in unserem Fall vor allem ihre Zeitschrift, die von 1947 bis 1961 erschienene *RIF*,⁵ zeigen, gibt es eine ganze Reihe von

3 So unter anderen die von Frank Kessler kommentierte deutsche Erstübersetzung von Etienne Souriaux einflussreichem Aufsatz «Das filmische Universum und das Vokabular der Filmologie» (Souriau 1997) sowie die beiden von Vinzenz Hediger zusammengestellten Themenschwerpunkte über Filmologie und Psychologie in *Montage AV* 12,1,2003 und 13,1,2004, und zuletzt ein Themenheft der Zeitschrift *Cinéma(s)* 19,2–3,2009, zur Geschichte der Filmologie, herausgegeben von François Albera und Martin Lefebvre.

4 Diese Beziehungen sollten bei zumindest einer Definition der Filmologie sogar im Mittelpunkt stehen: «Die Filmologie besteht in der Untersuchung der physiologischen, psychologischen, soziologischen und pathologischen Reaktionen *des Zuschauers auf den Film*» (Heuyer 1952, 216).

5 Die *RIF* erschien bis Dezember 1961 (die letzte Ausgabe, die Nr. 39, mit Datum Oktober und Dezember 1961). 1962 änderte die *RIF* ihren Namen in *Ikon*, behielt aber im Untertitel den Namen *Revue Internationale de Filmologie* bei. Im selben Jahr verlagerte sich die Operationsbasis von Paris nach Mailand. Näheres dazu siehe Gawrak

Orten, wo man Filme erleben kann. Mein Ziel hier ist demzufolge nicht so sehr, auf die Frage «Was ist das Kino?» zu antworten, sondern auf die Frage: «Wo ist das Kino?» zu dieser Zeit.⁶

Die Beziehungen Film-Zuschauer-Ort in der *Revue internationale de filmologie*

Befassen wir uns mit den Quellen zunächst schlicht empirisch. Betrachtet man diesen relativ überschaubaren Textkorpus, das heißt die Ausgaben der *RIF*, lässt sich erstens sagen, dass es für manche Autoren verschiedene Beziehungen zwischen Film und Zuschauer gab, und zweitens, dass diese Autoren erklärtermaßen die Absicht hatten, diese Beziehungen zu *situieren*. Nehmen wir die vielleicht deutlichsten Beispiele, auf die sich diese Behauptung stützt. Im Protokoll der Diskussionsrunde «Integration des Kinos ins gesellschaftliche Leben und die Freizeit» während des 2. Internationalen Filmologie-Kongresses (19. bis 23. Februar 1955) sagte Étienne Souriau, man könne sich nicht damit begnügen, die Wirkungen des Films auf den als isoliert angenommenen Einzelnen zu protokollieren: «Die Wirkungen sind sehr unterschiedlich, je nach Art der Umgebung: bei der Vorführung in einem gewöhnlichen Kino oder in einem Film-Club etc.» (1955, 59). Mit Souriau scheint also das Bewusstsein einzusetzen, dass der Ort des Konsums das Filmerlebnis beeinflusst, freilich noch ohne irgendeine Art der Theoretisierung. Der Autor konstatiert lediglich, dass der kritische Geist eines Zuschauers bei der Vorführung eines Films in einem vollen großen Kinosaal abnimmt, bei einer Vorführung im kleinen Saal eines Film-Clubs hingegen geschärft wird.⁷ Diese Ansicht scheint recht weit verbreitet unter den damaligen Beobachtern, die von ihrer intellektuellen Warte aus künstlerische Filme den populäreren vorziehen.

Die von Souriau lediglich konstatierten unterschiedlichen Verhaltensweisen bzw. Filmerlebnisse werden im folgenden Jahr, also 1956, von Maurice Debesse und Henri Dieuzeide in zwei Artikeln theo-

1968 und Lowry 1982, 64–65.

- 6 In einer zweiten Phase dieses Forschungsprojekts werde ich mich mit den anderen Publikationen aus dem Umkreis des *Institut de Filmologie* (von seinen Mitgliedern veröffentlichten Büchern, Kolloquiumsprotokollen usw.) beschäftigen.
- 7 Juliane Rebentisch (2003) stellt eine ähnliche Beziehung her zwischen dem Museum, wo der Betrachter seinen Standort vor dem Werk frei wählen kann, und dem Kino, wo der Zuschauer bei der Vorführung einen unveränderlichen und festgelegten Platz hat. Diese Bewegungsfreiheit ermögliche dem Betrachter eine intellektuell sehr viel reichere Reflexion, als wenn er in einem «normalen» Kino säße. Ich danke Vinzenz Hediger für diesen Hinweis.

retisiert, die im selben Heft erscheinen. Als Maßstab nehmen beide den «üblichen Kinosaal» (ein in der *RIF* häufig verwendeter Ausdruck), doch Debesse beschäftigt sich mit einer bestimmten Altersgruppe, Kindern und Jugendlichen, daher auch mit den von ihnen vornehmlich besuchten Orten, das heißt Klassenzimmer und Film-Clubs, während Dieuzeide detailliert die Rezeption von Filmen im Kreis der Familie, das heißt, vor allem in privaten Wohnzimmern analysiert. Anders gesagt, Debesse untersucht das Filmerlebnis, indem er jeweilige Veränderungen im Verhalten des Publikums beobachtet (der Akzent liegt auf dem Zuschauer), Dieuzeide hingegen beschreibt den Raum, in dem das Filmerlebnis stattfindet (der Akzent liegt auf dem Ort des Konsums).

Debesse (1956) untersucht das, was er als «Standortverhalten im Kino» bezeichnet (das heißt die Beziehungen zwischen Zuschauer, Film und Ort des Konsums), um es von der Reaktion auf den Film (also der reinen Beziehung zwischen Zuschauer und Film) abzugrenzen, und beobachtet einen Unterschied im Verhalten der Kinder und Jugendlichen, je nachdem, ob sie in der Schule, im Film-Club oder in einem üblichen Kino sind. Sein Ansatz, der dem der Sozialpsychologie sehr verwandt ist, basiert auf mehreren Befragungen der Jugendlichen. Die zusammengetragenen Ergebnisse machen deutlich, wie wichtig die Umgebungsfaktoren (Publikumsdichte, Bequemlichkeit usw.) des Ortes sind, an dem der Film angeschaut wird. Es ist nicht erstaunlich, so Debesse, dass Kinder im Kino vor und während der Vorführung eines Films öfter den Platz wechseln, dass die älteren den jüngeren den Film erklären oder manche sich auf ihren Sitz knien und sich zum Publikum umdrehen, weil sich für sie das eigentliche Schauspiel eher im Kinosaal als auf der Leinwand abspielt. In einem Klassenzimmer oder im Film-Club hingegen ist die Situation völlig anders: Die Anwesenheit eines Lehrers oder einer Art «Diskussionsmoderators» hindert die Kinder daran, vor und während der Filmvorführung spontan zu reagieren. Debesse schließt hieraus:

Es ist gefährlich, den Film von seinem Kontext, also von der Umgebung der Vorführung zu isolieren [anders gesagt, nur die Beziehungen zwischen Film und Zuschauer zu untersuchen, PhG]. Das hieße, den Film sozusagen außerhalb seiner ökologischen Nische zu betrachten; und in dieser künstlichen Situation wäre die filmische Tatsache [*fait filmique**] nicht mehr

* [Anm.d.Ü.] Das Begriffspaar *fait filmique* und *fait cinématographique* wurde von Gilbert Cohen-Séat in Anlehnung an den von Marcel Mauss geprägten Term *fait social*

vollkommen zu erfassen. Stellt man diese hingegen wieder in den Zusammenhang der Freizeitgestaltung, hat man die Möglichkeit, sie vollständiger zu begreifen (1956, 109).

Debesse zufolge bilden Film, Zuschauer und Ort des Konsums ein Ganzes, eine Art ausgeglichenes Ökosystem, und die Umweltfaktoren beeinflussen das Filmerlebnis stark. Dank dem Konzept des «Standortverhaltens», mit dem er den Ort des Konsums einbezieht, kann sich Debesse von dem Ansatz freimachen, der sich lediglich auf die Untersuchung der Beziehungen zwischen Zuschauer und Film konzentriert.

In derselben Nummer der *RIF* beschäftigt sich Henri Dieuzeide mit der Ausstrahlung von Filmen im Fernsehen und den daraus resultierenden neuen Beziehungen zwischen Film, Zuschauer und Ort des Konsums. Für diesen Forscher führt das Fernsehen zu einem regelrechten Bruch mit der alten, gewohnten Art des Filmerlebens. Er schreibt:

Die filmwissenschaftliche Forschung war es gewöhnt, bewegte Bilder mit dem Kino zu verknüpfen. Doch das Fernsehen verändert eine Reihe von Grundbedingungen der Filmrezeption radikal, wie etwa die hypnotische Anziehung in der Dunkelheit und die Riten der kollektiven Rezeption [...]. Das Schicksal der außergewöhnlichen Revolution der menschlichen Beziehungen durch das Kino steht auf dem Spiel. Verträgt es das Kino, mit seinen Fabeln, seiner Suche nach Bildern und seinen Symbolen, *in andere Kontexte für andere Augen* verpflanzt zu werden? (1956, 111ff; Herv. PhG)

Für Dieuzeide ist das Fernsehen eine entscheidende Etappe der Eroberung des Alltags durch die bewegten Bilder: «Zu Hause, mitten unter den häuslichen Gegenständen platziert, überrascht das Bild den entspannten, wehrlosen Menschen von jetzt an in seiner Privatsphäre» (1956, 111). Um diese neue Beziehung zwischen Zuschauer, Film und Ort des Konsums zu erfassen, entwickelt der Autor das Konzept des «ikonischen Films» [*film iconique*], das er demjenigen des «leinwandlichen Films» [*film écranique*] gegenüberstellt. «Ikonisch» ist, dem Autor zufolge, was «auf der Bildröhre des Fernsehempfängers Gestalt annimmt, [ob dieses Bild] nun ursprünglich filmisch ist oder nicht» (Dieuzeide 1956, 112), «leinwandlich» hingegen nach einer Etienne

(soziale Tatsache) eingeführt, um terminologisch zwischen Phänomenen unterscheiden zu können, die sich auf den Film als Artefakt beziehen und solchen, die Teil der Institution Kino sind. Vgl. Lowry 1982, 4.

Souriau entliehenen Definition «alle Licht- und Schattenspiele, Anordnungen, Formen und Bewegungen, welche auf der Leinwand während der Projektion beobachtet werden» (Souriau 1997, 157). Eine «ikonische Einrichtung» ist demnach ein Ort, wo man speziell ikonische Filme konsumiert. Werden die dort ausgestrahlten Filme, fragt sich Dieuzeide, unter denselben Bedingungen gezeigt und vom Zuschauer aufgenommen wie der «leinwandliche Film»? Und wenn nicht, wie sehr unterscheiden sich diese Rezeptionssituationen? Daher schlägt der Autor vor, leider ohne es je zu tun (zumindest in der *RIF*), die Reaktionen und Motivationen der Zuschauer von ikonischen Filmen in italienischen und belgischen Cafés und den Télé-Clubs in Frankreich, Italien und Japan zu untersuchen, an Orten also, wo die Rezeptionsbedingungen völlig anders seien als im herkömmlichen Kino. Später analysierte Dieuzeide indessen detailliert die Rezeption ikonischer Filme im häuslichen Kreis und teilt dieses wichtigste Universum des Zuschauers im Feld des Ikonischen schematisch in drei konzentrische Kreise ein (1956, 120). Im Zentrum befindet sich die «ikonische Sphäre», in welcher der Film unter anderen Bildern auftaucht (den Bildern einer Fernsehreportage beispielsweise). Diese Sphäre liegt innerhalb der «vertrauten häuslichen Sphäre», einem implizit präsenten «nicht gesehenen Sichtbaren», das «sich beim geringsten Riss der ikonischen Sphäre wieder vordrängen» kann. Während zumindest in einem normalen Kinosaal *alles* so eingerichtet ist, dass die Aufmerksamkeit des Zuschauers sich einzig auf die Leinwand richtet, auf die der Film projiziert wird – der Raum wird abgedunkelt, der Projektor ist hinter den Zuschauern verborgen usw. –, befindet sich das Bild des ikonischen Films unter anderen Objekten mit unterschiedlichen «Koeffizienten existenzieller Intensität». Dieuzeide beschreibt es so:

Das Bild [des] ikonischen [Films] wird nur durch den polierten getischleren Rahmen begrenzt, fügt sich also unter die Möbel ein. Der Bereich außerhalb dieses Bildes verschwindet nicht. Die Stimulation durch die Umgebung bleibt. Sie wird noch verstärkt durch das gedämpfte Licht im Raum, das für eine gute Wahrnehmung des Fernsehbildes nötig ist (1956, 19).

Anders gesagt, im Gegensatz zum Leinwandfilm drängt sich der ikonische nicht auf. Das Ganze wird schließlich umgeben von der «Sphäre der Außenwelt». Auch sie macht sich ständig bemerkbar, durch unerwartete Bewegungen oder dissonante Geräusche (etwa das Hupen eines Autos). Kurz, in der Privatwohnung werde die «klassische» Beziehung zwischen Zuschauer und Film durch zahlreiche Elemente ge-

stört, doch vor allem verändere die «affektive Behaglichkeit aufgrund der Sicherheit, Vertrautheit und des Wegfalls aller rituellen Verbote während der Vorführung – insbesondere die Möglichkeit körperlicher und stimmlicher Betätigung» die Haltung des Zuschauers vor dem ikonischen Film *von Grund auf*. Das «Theatralisch-Spektakuläre», in dem Méliès das Wesen des Films sah, so Dieuzeide abschließend, weicht nun einem «Häuslich-Spektakulären» (1956, 119).

Die «Fernseh-Revolution»

Die oben zitierten Texte stellen natürlich nur einen winzigen Teil der in der *RIF* erschienenen Artikel dar. Aber sie genügen zweifellos, um auf einer soliden empirischen Grundlage die «Karte eines neuen Filmpublikums» zu skizzieren, auf der, um Dieuzeides Analogie fortzuführen, die folgenden Regionen zu finden sind: 1. gewöhnliche Kinos; 2. Film-Clubs; 3. Klassenzimmer; 4. Privatwohnungen; 5. Cafés; und 6. schließlich Tele-Clubs. Diese Karte ist offensichtlich unvollständig, doch das ist, so meine ich, unwichtig, denn ihr Wert liegt eher darin, dass sie das bewusste oder unbewusste Interesse der Mitglieder und Freunde der *Association* belegt, die Theorie aus dem herkömmlichen Kinosaal «herauszuholen». Eine Erklärung für dieses Interesse, so meine Hypothese, ist das relativ neue Fernsehen. Kinematographische Bilder sind zwar schon immer an unterschiedlichen Orten gezeigt worden, doch es scheint, als führe – den *RIF*-Autoren zufolge – das Fernsehen für das Filmerleben zu sehr viel tiefgreifenderen Veränderungen. Das mag man dem folgenden Protokoll der Diskussionsrunde «Probleme des Kinos und des Fernsehens im Vergleich» während des 2. Internationalen Filmologie-Kongresses entnehmen: «Das Fernsehen macht das Kino zu einer neuen Art von Schauspiel, einem Schauspiel zuhause, wobei *der Zuschauer sich in einer ganz neuen Umgebung befindet*» (Gratiot-Alphandery 1955, 67; Herv. PhG).

Gleich mehrere Filmologen halten den Unterschied zwischen der Filmerfahrung in einem üblichen Kino und dem zuhause vor dem Fernseher für so groß, dass man das ganze bis dahin entwickelte Theorie-Instrumentarium erneuern müsste. Henri Dieuzeide hat einige besonders erhellende Sätze geschrieben, die in diese Richtung gehen:

Hier muss man sich fragen: In welchem Maß ist die noch unvollendete filmwissenschaftliche Reflexion über das kinematographische Bild durch das Auftauchen des Fernsehbildes nicht bereits überholt oder widerlegt? [...] Werden das Universum des Films und seine Wirkungen, so wie der

Filmologie sie zu umschreiben versucht hat, durch den Übergang auf die Kathodenröhre nicht radikal verändert? In welchem Ausmaß entstellen Fernsehsender und -bildschirm das kinematografische Werk, wenn sie es aufnehmen und verwandeln? (1956, 111ff)

Auch die neuartige Technologie des vom Fernsehen ausgestrahlten Bildes trägt ihren Teil zu den Veränderungen des Filmerlebnisses bei. Erinnern wir uns, dass das kinematographische Bild in Drive-In-Kinos oder bei Vorführungen in der Art der *Hale's Tours* sichtlich dieselben Eigenschaften hat wie in üblichen Kinos: Das Bild ist das Ergebnis einer Projektion auf eine weiße Leinwand. Das ist beim Fernsehbild nicht der Fall. Dieses neue Bild wird von den meisten Filmologen negativ wahrgenommen. So verlieren für Leboutet «die bewegten Bilder auf dem kleinen Fernsehschirm gegenüber den großen Bildern im Kino, selbst wenn diese von sehr weit weg gesehen werden, an dramatischer Kraft» (1953, 41). Für Oldfield eignet dem Fernsehbild «eine etwas alberne Unwirklichkeit», man habe «eher den Eindruck, ein Gemälde zu betrachten, das sozusagen lebendig geworden ist, denn als Zuschauer an der Szene teilzuhaben» (1948, 276). Das Fernsehbild führe zu einer gewissen «Desakralisierung des Films»,⁸ die ihn von seinem Sockel hole. Dadurch verändere sich ganz generell die Wahrnehmung des Films als solchem:

Während das kinematographische Bild sich im Allgemeinen wie ein großes Fenster darbietet, das sich auf eine andere Welt hin öffnet, wird der Fernsehempfänger eher wie ein Haushaltsgerät empfunden, zugleich Möbelstück und Vergrößerungsglas, und dadurch aller zeremoniellen Magie beraubt. Sein Platz zu Hause, der alltägliche Gebrauch, den man davon macht, vermindert den außergewöhnlichen, ja sakralen Charakter, den das Filmbild haben konnte (Dieuzeide 1961, 23).

Aus all diesen Gründen scheint es mir angemessen, im Hinblick auf das Aufkommen des Fernsehens analog zur gegenwärtigen Redeweise von der «digitalen Revolution» von einer «Fernseh-Revolution» zu sprechen. Damit ist nichts Praktisch-Technisches gemeint, wie man etwa von der Fernbedienung oder dem Videorekorder sagen könnte, sie hätten das Fernsehen revolutioniert. Vielmehr verweist dieser Begriff hier auf die Zeit, als sich die Theoretiker des Einflusses des Fern-

⁸ Der Ausdruck stammt von Olivier Séguret (2007). Ich danke André Gaudreault für den Hinweis auf diesen Artikel.

sehens auf das Kino bewusst geworden sind. Und natürlich vollzieht sich solche Bewusstwerdung nicht einfach synchron mit dem Auftauchen einer neuen Technologie.

Der Einfluss der «Fernseh-Revolution» auf die damalige Filmtheorie

Die «Fernseh-» und die «digitale Revolution» sind zwar gleichartige Ereignisse, was aber nicht heißt, dass sie gleichwertig sind. Die «digitale Revolution» scheint jedenfalls, auch wenn das erst noch bewiesen werden muss, einen größeren Einfluss auf die Geschichte und Theorie des Kinos zu haben, als das für die «Fernseh-Revolution» der Fall war.⁹ Nichtsdestoweniger ist der Einfluss, den das Aufkommen des Fernsehens auf die Theorie des Kinos hatte, alles andere als bedeutungslos. Es hat die Filmologen dazu veranlasst, Begriffe zu entwickeln oder zumindest manche der schon vorhandenen zu präzisieren, um diese neuen Gegebenheiten besser zu erfassen. So können wir zumindest zwei Auswirkungen der «Fernseh-Revolution» auf die Filmtheorie oder, genauer, auf manche Arbeiten im Rahmen des *Institut de Filmologie* skizzieren.

1. *Die Problematisierung der «klassischen Beziehung» zwischen Film, Zuschauer und Ort*: Heute fällt es unstreitig schwer, die der so genannten «digitalen Revolution» geschuldeten Beziehungen zwischen Film, Zuschauer und Ort genau zu definieren. Das Fernsehen scheint die Mitglieder der *Association* vor ein ähnliches Problem gestellt zu haben. Wie Henri Dieuzeide schreibt: «Das Fernsehen macht [das filmische Universum] überall und zu jeder Gelegenheit möglich» (1956, 128; Herv. PhG). Was Dieuzeide hier einigermmaßen zugespitzt beschreibt, hat natürlich auch Auswirkungen auf die Art und Weise, wie die Beziehungen zwischen Film, Zuschauer und Ort theoretisch gefasst werden. Zwar haben die Mitglieder der *Association* einige dieser Beziehungen mehr oder weniger genau definiert, aber es scheint ihnen doch schwer gefallen zu sein, sie in ihrer Gesamtheit zu erfassen. Genauso wie die heutigen Theoretiker sind die Filmologen daher darauf verfallen, die verschiedenen Beziehungen, die sie beobachteten, im Hinblick auf die Unterschiede zur so genannten «klassischen Beziehung» zwischen Film, Zuschauer und Ort

⁹ Ein konkretes Beispiel für den Einfluss der «digitalen Revolution» auf die Historiografie des Kinos diskutiere ich in Gauthier (2009).

des Konsums zu definieren (eine Beziehung, deren Definition sich nicht verändert zu haben scheint!). Während man sich heute fragt, ob das Betrachten eines Films auf dem Computer-Bildschirm oder dem Handy auch nur im geringsten der «klassischen Beziehung» zwischen Film, Zuschauer und herkömmlichem Kinosaal ähnelt, fragten sich manche Mitglieder der *Association*, «inwiefern sich der im Fernsehen ausgestrahlte Film in den Komplex der Interaktion zwischen Schauspiel und Zuschauer einfügt, die für die kinematographische Tatsache [*fait cinématographique*] charakteristisch ist» (Dieuzeide 1956, 124).

2. *Probleme der Terminologie und der begrifflichen Schärfe*: Man scheint nicht nur Mühe damit gehabt zu haben, die Gesamtheit dieser Beziehungen zu erfassen, sondern vor allem auch, sie zu benennen. Trotz der häufigen Verwendung der beiden Begriffe Filmschauspiel [*spectacle filmique*] und Kinoschauspiel [*spectacle cinématographique*], um ein «mithilfe von Licht und einer Reihe von Bildern auf Zelluloidfilm erzeugtes Schauspiel» (Ingarden 1947, 127) an jeweils einem anderen Ort zu definieren, genügen sie den Autoren der *RIF* offenbar nicht. Natürlich verwendet man sie, aber man spricht auch von «Fernsehschauspiel» [*spectacle télévisuel*], von «Fernseh kino» [*télécinéma*] und «Fernseherfahrung» [*expérience télévisuelle*] (wenn man ausschließlich über den «ikonischen Film» im Sinne Dieuzeides redet), aber auch von der «Kinoschauspielsituation» [*situation spectacle cinématographique*], von «Kinosituation» [*situation cinématographique*], von «Filmerfahrung» [*expérience filmique*] und «Kinophänomen» [*phénomène cinématographique*], um nur die häufigsten Begriffe zu nennen. Manchmal verwendet man in ein und demselben Text sogar mehrere dieser Ausdrücke, ohne irgendeinen Unterschied zu machen. In einem Artikel mit dem Titel «Der Prozess der Identifikation und die Bedeutung der Suggestibilität in der Kinosituation» schreiben Bouman, Heuyer und Lebovici über ein Experiment, das sie im Auditorium einer Klinik durchgeführt hatten: «Wir haben das sehr knappe Protokoll eines Experiments vorgestellt, dessen Ziel es war, die Identifikation in der *Kinosituation* zu untersuchen». Und etwas weiter: «[...] die Identifikation ist für uns der zentrale Aspekt des *Kinoerlebnisses*» (Bouman/Heuyer/Lebovici 1953, 139; Herv. PhG). In der Zusammenfassung ihres Artikels schließlich ist zu lesen: «Die Autoren stellen einen experimentellen Versuch vor, den Prozess der Identifikation im *Kinoschauspiel* zu untersuchen» (ibid., 140; Herv. PhG).

So entsteht ein regelrechter Wildwuchs an Bezeichnungen, und das trotz Étienne Souriaux ständiger Mahnung, dass man sich in der Filmologie auf eine klare und genaue Begrifflichkeit einigen müsse. Die terminologische Vielfalt entspricht einer gewissen Unsicherheit der Filmologen angesichts der durch das Fernsehen entstandenen neuen Gegebenheiten und zeugt wohl von der Schwierigkeit, die neuen Beziehungen zwischen Film, Zuschauer und Ort zu benennen.

Der kritische Rückblick auf die Veröffentlichungen der *Association pour la recherche filmologique*, bzw. in diesem Fall ihre Zeitschrift, die *RIF*, konnte erstens zeigen, dass es für einige Autoren verschiedene Beziehungen zwischen Film und Zuschauer gab, und zweitens, dass diese Autoren erklärtermaßen die Absicht hatten, diese Beziehungen zu *situieren*. Das Auftreten eines neuen Mediums, in diesem Fall des Fernsehens, hat diese Theoretiker dazu veranlasst, neue konzeptuelle Unterscheidungen zu entwickeln (so z. B. durch die Begriffe «Standortverhalten» [Debesse 1956, 103] «ikonische Sphäre» [Dieuzeide 1956, 112]), um die neuen Formen des Filmerlebens oder genauer die neuen Beziehungen zwischen Film, Zuschauer und Ort des Konsums zu erfassen. Das Hauptanliegen hinter diesen neuen Begriffsbildungen war ganz offenbar, sich von dem damals vorherrschenden Ansatz zu befreien, der sich fast ausschließlich auf die Beziehungen zwischen Film und Zuschauer konzentrierte. Die von Debesse zusammengetragenen Ergebnisse unterstreichen, wie wir gesehen haben, die Bedeutung der Umgebungsfaktoren der Orte (Publikumsdichte, Bequemlichkeit etc.), wo der Konsum eines Films stattfindet, während Dieuzeide dank der Schematisierung der Filmrezeption im Kreis der Familie zeigen kann, wie grundverschieden dieses neue Filmerlebnis von dem des Zuschauers in einem üblichen Kino ist.

Es steht außer Frage, dass die Filmtheorie heute von der digitalen Revolution gleichfalls auf verschiedene Weise betroffen ist. Wie Catherine Russell erklärt:

Die neuen Medien dürften die Wahrnehmungs- und Erlebnisweisen, die einst mit dem Kino verbunden waren, drastisch verändert haben. [...] Die neuen Medien haben das Kino nicht als auratischen Gegenstand neu erfunden, sondern als ein komplexes Erlebnis mit vielen Facetten (2004, 84).

Diese Aussage über die neuen digitalen Technologien gilt in gewissem Maß auch für das Fernsehen. Es scheint, dass das Fernsehen das Filmerlebnis des Zuschauers von Grund auf verändert hat. Was ich den «Bruch» oder die «Revolution» des Fernsehens genannt habe, hat sich

auf die damalige Filmtheorie ausgewirkt. Vor allem aber hat dies die Filmologen dazu veranlasst, sich nicht mehr zu fragen: «Was ist das Kino?», sondern «Wo ist das Kino?»¹⁰

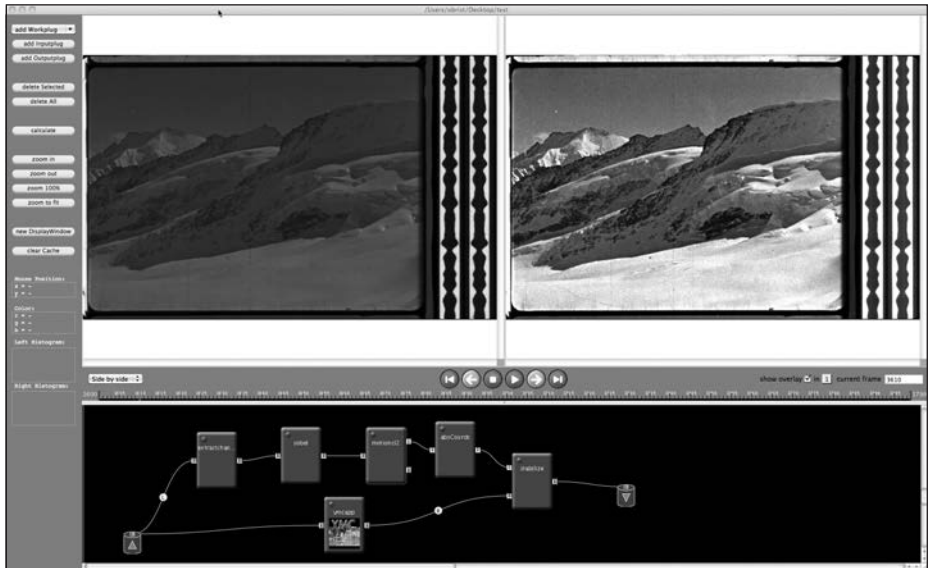
Aus dem Französischen von Barbara Heber-Schärer.

Literatur

- Bouman, J.-C. / Heuyer, G. / Lebovici, S. (1953) Une expérience d'étude de groupes. Le processus de l'identification et l'importance de la suggestibilité dans la situation cinématographique. In: *Revue internationale de Filmologie* 4,13, S. 111–141.
- Debesse, Maurice (1956) L'enfant au cinéma. In: *Revue internationale de Filmologie* 7,26, S. 99–109.
- Dieuzeide, Henri (1956) Quelques problèmes posés par l'utilisation des films à la télévision. In: *Revue internationale de Filmologie* 7,26, S. 111–128.
- (1961) Problèmes perceptifs comparés de l'image filmique et de l'image télévisée. In: *Revue internationale de Filmologie* 11,38, S. 20–23.
- Gauthier, Philippe (2009) The Movie Theater as an Institutional Space and Framework of Signification: Hale's Tours and Film Historiography. In: *Film History: An International Journal* 21,3, S. 326–335.
- Gawrak, Zbigniew (1968) La Filmologie: bilan dès la naissance jusqu'à 1958. In: *Ikon* 18,65–66, S. 111–118.
- Gratiot-Alphandery, H. (1955) Problèmes comparés du cinéma et de la télévision. In: *Revue internationale de Filmologie* 6,20–24, S. 66–69.
- Heuyer, G. (1952) Apport de la psychiatrie à la filmologie (Exposé général. Méthodologie). In: *Revue internationale de Filmologie* 3,11, S. 216–217.

10 Es ist überraschend, diese Fragestellung bei der Filmologie zu finden. Tatsächlich kritisierten zahlreiche Kommentatoren damals die Weise, wie manche Filmologen die Beziehungen zwischen Kino und Zuschauer untersuchten. Ihre Untersuchungen fanden oft unter kontrollierten Laborbedingungen statt, nicht an den Orten, wo die Filmbilder normalerweise vorgeführt wurden. Manche der Kritiker waren selbst Filmologen, der vielleicht schärfste war Luigi Volpicelli: «Die Untersuchung der Stimulation durch den Film im Labor wird immer abstrakt bleiben, zumindest in dem Maß, wie diese Stimulation von den Werten einer historisch gewachsenen Gesellschaft losgelöst wird, den einzigen, die ihr wirklich Farbe, Qualität und Kraft verleihen können [...]. Man muss die Filmologie von diesem vorherrschenden experimentellen Szientismus befreien» (Volpicelli 1956, 21–26). Die Kritik hielt zumindest bis 1968 an: «[Die Filmologie] wird ihre Richtung ändern müssen, sie darf sich nicht auf das Labor und die psycho-physiologische Forschung beschränken, sondern sollte parallel dazu die Empirie und die theoretische Reflexion weiterentwickeln» (Gawrak 1968, 117).

- Ingarden, Roman (1947) Le temps, l'espace et le sentiment de réalité. In: *Revue internationale de Filmologie* 1,2, S. 127–141.
- Leboutet, L. (1953) Étude comparative de la perception du positif sur papier et de l'image fixe projetée sur écran. In: *Revue internationale de Filmologie* 4,12, S. 39–52.
- Lowry, Edward (1982) *The Filmology Movement and Film Study in France*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Oldfield, R. C. (1948) La perception visuelle des images du cinéma, de la télévision et du radar. In: *Revue internationale de Filmologie* 1,3–4, S. 263–279.
- Rebentisch, Juliane (2003) *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Russell, Catherine (2004) New Media and Film History: Walter Benjamin and the Awakening of Cinema. In: *Cinema Journal* 43,3, S. 81–85.
- Séguret, Olivier (2007) Le mot de la fin. In: *Libération*, 11.07.2007.
- Souriau, Étienne (1997) Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. In: *Montage AV* 6,2, S. 140–157.
- (1955) Compte rendu de M. Étienne Souriau. In: *Revue internationale de Filmologie* 6,20–24, S. 58–61.
- Volpicelli, Luigi (1956) La Filmologie en tant que recherche socio-historique. In: *Revue internationale de Filmologie* 7,25, S. 19–28.



Graphic User
Interface der
AFRESA-Software

Zur Wertigkeit von Filmen

Retrodigitalisierung und Filmwissenschaft

Franziska Heller und Barbara Flückiger

Die Medientransition von historischem, fotochemischem Film zu digitalen Daten wirft grundsätzlich eine Vielzahl von ethischen, vor allem aber auch ästhetischen Problemen auf.¹ Ein Kernpunkt ist dabei die Frage nach der Funktion und den Denkformen von *Wert* oder *Wertigkeiten*: Welche Dispositive und gedanklichen Frameworks, d. h. welche Zuschreibungsmechanismen, -kontexte und -bedingungen (vgl. Foshati 2009) bestimmen den Wert von historischen Filmen, der als Referenz maßgeblich die digitale Erfassung und Bearbeitung bestimmt? Die Komplexität dieses Feldes liegt zum einen im industriellen, institutionellen wie ästhetischen Objekt begründet, das der Gegenstand *Film* darstellen kann. Hinzu kommt der Bereich der Memopolitik: grundlegende Entscheidungen in der Einschätzung und dem Gebrauch des audiovisuellen Erbes werden über diese Wertedebatte getroffen und formieren somit die Art und Weise, wie wir *heute* historische Bewegtbilder sehen.² Somit liegt dieser Medienwandel – die sogenannte Retrodigitalisierung – in einem gesamtgesellschaftlich nachhaltig wirksamen und sensiblen Feld.

- 1 Vor allem mit Blick auf die Ästhetik stellt es eine große ungelöste Frage dar, wie sich tatsächlich unsere Bildwahrnehmung über das Ersetzen der Trägermaterialien verändert. Diesen Aspekt werden wir andernorts ausführlich besprechen.
- 2 Hierbei muss betont werden, dass die digitale Medientransition historisch zusammengedacht werden muss mit früheren technologischen Innovationen in der Filmgeschichte. Unsere These ist, dass die Digitalisierung nicht grundlegend neue Probleme schafft, aber herkömmliche Komplexe verdichtet und deutlich zuspitzt.

Bei den folgenden Überlegungen geht es darum, über die Reflexion der interdisziplinären Arbeit in diesem Feld die eigene Position als FilmwissenschaftlerIn näher zu bestimmen. Dieses Anliegen begründet sich durch den konkreten Arbeitszusammenhang in einem Forschungsprojekt, das dominiert ist von technischen, informatischen Diskursen wie ökonomischen Interessen. In diesem Umfeld sind wir herausgefordert, die praktischen Möglichkeiten und sozial wirksamen Potenziale von filmwissenschaftlicher Forschung auszuloten. Vor diesem Hintergrund erfolgt in diesem Aufsatz eine argumentative Einführung, in der wir vor allem die sozio-ökonomische Dimension der Medientransition und ihre Denkmuster untersuchen. Dahinter steht auch die Frage, was die Filmwissenschaft in einem von der Ökonomie und technischen Anwendungsseite her gedachten und dominierten Feld leisten kann: Was ist der besondere soziale und kulturelle Wert der Filmwissenschaft im Kontext der Retrodigitalisierung?

Ein integriertes System zur Digitalisierung von Archivfilmen

Eingangs soll der konkrete Arbeitszusammenhang im Rahmen des Forschungsprojekts AFRESA³ vorgestellt werden, aufgrund dessen wir unsere weiteren Überlegungen entwickelt haben. Dessen Ziel ist es, ein integriertes System zur Digitalisierung und zur nachfolgenden automatischen Bearbeitung von fotochemischem Film zu entwerfen. Dies beinhaltet zum einen die restaurative Bildbearbeitung wie auch zugleich die Extraktion von Metadaten, Ablage der Informationen in Datenbanken und die Generierung unterschiedlicher digitaler Derivate des Materials. Das Besondere an dem Projekt ist vor allem der Gedanke der Integration aller Prozesskomponenten. Denn die einzelnen Systemelemente sind eigentlich bereits auf dem Markt erhältlich.⁴

- 3 AFRESA (Automatisches System zur Erfassung und Rekonstruktion von Archivfilmen) ist ein anwendungsorientiertes Projekt, das – ermöglicht durch die Förderagentur für Innovation KTI – zur Zeit von den Universitäten Basel und Zürich sowie Partnern aus der Industrie in der Schweiz durchgeführt wird. Ziel ist es, ein integriertes System zur Digitalisierung, Rekonstruktion und Erfassung von Archivfilmen zu entwickeln.
- 4 Es gibt sowohl Scanner wie auch einzeln zu erstehende Restaurationssoftware. Zu Datenbanken und Bibliothekssystemen sowie zur Speicherung der Metadaten der digitalen Daten gibt es verschiedene Ansätze seitens der Bibliotheks- wie Archivwissenschaft. Immer noch kranken – ungeachtet noch zusätzlicher Probleme – die digitalen Speicherungssysteme an der Vielfalt von Formaten, obwohl es zunehmend Standardisierungsiniciativen gibt.

Die Grundidee von AFRESA ist es nun, die beschriebenen Komponenten aufeinander abzustimmen, die Elemente über ein Sichtungstool einsehbar und vor allem über eine einfache Schnittstelle (*Usability*) für eher philologisch ausgebildetes Archivpersonal kontrollierbar und zugänglich zu machen. Es soll eine mobile Einheit entstehen, die wahlweise von einem Archiv gemietet oder gekauft werden kann. Auf diese Weise soll es ermöglicht werden, den Digitalisierungs- und den damit verbundenen Bestandserfassungsprozess *in house* durchzuführen – in den Archiven vor Ort. Aufgrund des sonst benötigten Know-hows sowie der tatsächlich vorhandenen Gerätschaften werden üblicherweise solche Prozesse (vor allem das Scannen) an spezialisierte Labore ausgelagert.

Der Forschungsantrag von AFRESA stützt sich auf eine von der Zürcher Hochschule der Künste ZHdK durchgeführte Studie über die spezifische Situation in der Schweiz. Vor allem kleinere und mittlere Archive, die eben nicht ausschließlich auf Film spezialisiert sind, verfügen dort über Filmbestände, die zum Teil nicht konservatorisch korrekt gelagert sind, zum Teil noch gar nicht erfasst und katalogisiert sind. Dieses Kulturgut überhaupt erst einmal *sichtbar* zu machen, ist nicht nur ein ethisch-moralisches Desiderat, sondern erhält zusätzlich eine kulturpolitische Dimension: aufgrund der zunehmenden Erkenntnis nämlich, die sich vor allem in kleineren Staaten (etwa Schweiz, Niederlande, Dänemark, Schweden) manifestiert, dass das audiovisuelle Erbe für die nationale Identitätsbildung innerhalb Europas eine zentrale Rolle spielt (vgl. Schweizerisches Bundesamt für Kultur 2008).

In dem Bestreben, insbesondere den kleineren bis mittleren Archiven die digitale Erfassung – entsprechend dem derzeitigen Qualitätsstandard mit einer Auflösung von 2k (entspricht 2048 Pixel in der Horizontalen) – und eine erste digitale *Grundversorgung* in der Bildbearbeitung zukommen zu lassen, ist es eine der wichtigsten Prämissen von AFRESA, dass die Kosten möglichst niedrig gehalten werden. Die Automatisierung ist hierbei ein entscheidender Aspekt. Insofern begründet sich vor allem hier der Primat, möglichst simpel und einfach in der Bedienung zu sein und gleichzeitig internationale und ethische Standards zu erfüllen.

Konkret beteiligt an dem Projekt ist die Filmtechnik-Industrie mit der Postproduktionsfirma *Swiss Effects GmbH* und mit dem Hardware-Hersteller *Sondor Willy Hungerbuehler AG*.

Die Software wird vom *Imaging & Media Lab (IML)* der Universität Basel entwickelt. Der Zweck der Software ist eine pragmatische *Erstversorgung*. Für den Benutzer besteht die Software aus den Mo-

dulen, die er zu Netzwerken – je nach Bedarf der bildbearbeitenden Funktion – verbinden kann. Wie ein solch eingerichtetes Netzwerk aufgebaut wird, bestimmt dann den Ablauf der tatsächlichen Bildbearbeitung. In erster Linie werden folgende Fehler im gescannten Material korrigiert: ausgebleichene Farben, instabiler Bildlauf, Flickering, Staub, Flecken und/oder Löcher auf dem Filmmaterial sowie vertikale Kratzer.

Ein besonderes Feature in diesem Zusammenhang – vor allem im Kontext der langjährigen Forschungsarbeit des *Imaging & Media Lab* der Uni Basel – ist das Modul *YMCapp*. Diese Algorithmen können auf ausgebleichene Bilder angewendet werden. Danach kann man die Bilder in einer hypothetisch «ursprünglichen» Farberscheinung sehen und speichern. *YMCapp* basiert auf der Forschung des IML über das Ausbleichverhalten unterschiedlicher fotochemischer Materialien, wobei die chemisch-physikalischen Zerfallsprozesse der Farbstoffe untersucht wurden. Damit konnte das IML Modelldaten entwickeln, die – in Algorithmen umgewandelt – den Ausbleichungsprozess in der digitalen Form des Bildes reversibel machen.

Das gedankliche Framework von AFRESA

Interessanterweise nennt das *Imaging & Media Lab* das Verfahren des Moduls *YMCapp* «Rekonstruktion». Die beiden Begriffe «Rekonstruktion» und «Restauration» werden in der Präservationspraxis und in den einschlägigen Publikationen oft miteinander vermengt. Nach Wallmüller (2008, 20) ist Rekonstruktion, mit Rekurs auf Nicola Mazzanti, vor allem ein redaktioneller Eingriff in das Material, während Restauration einen physischen Eingriff ins Bild beschreibt: Schäden werden entfernt. Diese Differenzierung erscheint wichtig, betrachtet man die gedanklichen Implikationen der Begriffsverwendung bei AFRESA. Durch den Gestus, sich auf chemische Größen zu beziehen, findet eine diskursive Objektivierung der vorliegenden Veränderungen in den Film-Farben statt. Gleichzeitig scheint der Begriff «Rekonstruktion» damit auf die integrale und prämissenhafte Automatisierung des Prozesses zu weisen: Er ist objektivierbar, messbar und damit wiederholbar. Der historische Alterungsprozess wird empirisch gesehen. Künstlerische und kulturell bedingte Aspekte, also auch subjektive Elemente in der Farbwahrnehmung wie –erinnerung, werden in diesem Workflow weniger bedacht. Damit ist das historische filmische Material in erster Linie durch ein diskursives *Framework* (vgl. Fossati 2009) bestimmt, das sich über seine fotochemischen Determinanten definiert.

Dies ist auch im Kontext des besonderen Förderungszusammenhangs zu sehen: Die Förderagentur für Innovation ist eine Institution des Schweizer Bundes, welche die Industrie durch die Vermittlung mit universitärer Forschung unterstützt: «science to market».⁵ Die marktrelevanten Argumente für den Start von AFRESA waren vor allem die bisherigen Kosten der Digitalisierung. Die dadurch möglich werdende breitere Verwertbarkeit des Materials gilt als Anreiz für die Archive, tatsächlich zu investieren: So gelangen die Informationen (die Inhalte der fotochemischen Filme) in das «digitale Ökosystem» (Flückiger 2008, 40). Die Sichtung und die einfache, zweckorientierte Generierung von digitalen Derivaten (unterschiedliche Komprimierung je nach gewünschtem Sichtungskontext etwa von PodCast bis hin zu Kinoprojektion) werden wesentlich vereinfacht. Das Material soll für die Öffentlichkeit *sichtbar* gemacht werden – so das «digitale Versprechen».

Bereiche der Filmwissenschaft: Soziale Ökonomie und Film

Komplexität des Gegenstandes

Als FilmwissenschaftlerIn an einem technisch ausgerichteten Projekt, das von der Förderagentur für Innovation KTI finanziert wird, teilzunehmen, bietet die seltene Möglichkeit, in einem dezidiert ökonomischen Prämissen gehorchenden Umfeld zu forschen. Dies hat nachhaltige Auswirkungen auf unseren Gegenstand und unsere Methoden. Der eigene Arbeitsertrag wird – anders als in eher philologisch oder akademisch ausgerichteten Forschungsprojekten – vor allem in für die Industrie verwertbaren Resultaten gemessen. Publikationen etwa zählen nicht dazu. Unser grundsätzlicher Auftrag lautet, dass wir für die ethischen wie die ästhetischen Fragestellungen zuständig sind.

Praktisch bedeutet dies für unsere Forschung zur Digitalisierung von Archivfilmen, dass wir ethische Fragen in konkrete Handlungsanweisungen sowie ästhetische Qualitäten in ökonomische Wertigkeiten wenden müssen. Ein entsprechender Ratgeber, der beschreibt, welche Filme prioritär zu digitalisieren sind, soll dem System als Manual beigelegt werden.

Ein sehr grundsätzliches Problem für die Modellierung einer ökonomisch verwertbaren Präservationspraxis liegt für uns bereits im Gegenstand begründet: Es geht um filmisches Material als kulturelles und

5 Vgl. <http://www.bbt.admin.ch/kti/index.html> (letzter Zugriff am 22.10.2010).

historisches wie aber auch ästhetisches Gut. Hierbei muss in erster Linie geklärt werden, ob es tatsächlich um die Präservation des fotochemischen Materials als historisches Artefakt geht oder um die Nutzbarmachung der Inhalte – sozusagen der ästhetischen Struktur. Diesen Prozess beschreibt Cesare Brandi (1963) als die Ablösung der Imago vom Träger (zit. n. Janis 2005, 26–27). Dann allerdings ist die Frage, wie die spezifische (Material-)Ästhetik des Ausgangsmaterials etwa im Scan- oder im Farbrekonstruktionsprozess abgebildet werden kann und soll. Im Zusammenhang mit der Retrodigitalisierung kommt bei der Bestimmung der Wertmaßstäbe zusätzlich noch hinzu, dass man sich verständigen muss, worauf man den Fokus legt: auf den Erinnerungswert (vgl. Riegl 1903; Janis 2005, 21–22) der Inhalte *oder* des Materials? Oder aber man legt den Fokus auf den Gegenwartswert⁶ der Inhalte. Der Gegenwartswert des Trägers, hier die digitalen Daten, ist insofern bereits geprägt, als dass er technologisch ein Potenzial verspricht: Über die Möglichkeit der Vielzahl von unterschiedlichen digitalen Derivaten bedingt die Datenform den gegenwärtig dominanten Primat der Zugänglichkeit in der Präservationspraxis.

Konkurrierende Wertmaßstäbe

Karen E. Gracy (2007) analysiert die unterschiedlichen Interessen in der Filmpräservation und die daraus folgenden Wertzuschreibungsmechanismen, die wiederum nachhaltig die Handlungspraxis bestimmen. Sie bedient sich ethnologischer Perspektiven, um mit Bourdieu zunächst die *Felder* der Sinn- wie Wertproduktion als soziale Ökonomien auszudifferenzieren. Damit versucht sie, die aktiv werdenden Funktionsweisen offenzulegen und die Konflikte der einzelnen Felder zu illustrieren (ibid., 87). Nach Gracy bewegt sich die Filmpräservation in einem Feld der kulturellen Produktion. *Feld* bedeutet im Bourdieuschen Sinne, dass es als ein separates soziales Universum mit eigenen Regeln sowie einer Koexistenz und Interaktion von multiplen spezifischen Strukturen anzusehen ist. Insbesondere im Bereich der kulturellen Institutionen, die Gracy als einen Raum der «restricted production» bezeichnet, gilt zunächst eine spezifische Form der Wertzuschreibung: «restricted production defines success in terms of prestige rather than economics» (ibid., 87); weiterhin gilt, dass ein Großteil des «kulturellen Kapitals» symbolischer Natur ist (ibid., 8). Dennoch konstatiert Gracy

6 Nach Riegl differenziert sich der Gegenwartswert eines Objekts über die Wahrnehmung des Kunstwerts wie vor allem auch des aktuellen Gebrauchswertes (vgl. ibid.).

die zunehmende Verschiebung bzw. Osmose von Mechanismen von einem Feld zum anderen – vor allem vom Ökonomischen hinein in den Kunst-Bereich:

Within the field of cultural production, film preservation is becoming a type of work controlled more by the market for economic goods than that for symbolic goods; moving images will be preserved and made available only as the mass market will bear the costs of such activities (ibid., 7).

Es komme zu einer verstärkten Hybridisierung der angelegten Maßstäbe, die in einem Wechselverhältnis zu entwickelten Technologien und den Präservationspraxen wie -politiken stehen:

The field of film preservation may be thought of in terms of a struggle over who has the power to define what constitutes film preservation. Position within the field affects every aspect of preservation work, from the selection of films to the physical techniques used (ibid., 90).

Genau an dieser spannungsgeladenen Schnittstelle sieht sich die Filmwissenschaft im Kontext der ökonomisch orientierten Forschung zur Retrodigitalisierung, wie sie in AFRESA erfolgt.

Wertrelationen des Ästhetischen

Vor diesem Hintergrund erscheint es aus unserer Perspektive interessant, Gracy dort weiterzudenken, wo sie Denkmuster der Wertmessung aus der neoklassischen Ökonomie kritisch hinterfragt – und eben dies im besonderen Kontext von Filmpräservierung und digitalen Technologien: Funktionsweisen des Marktes von kulturellen Objekten zu untersuchen, führt zu dem generellen Problem, dass vom ökonomischen System Preis und Wert mit Blick auf kulturelle Objekte gleichgesetzt werden (Gracy 2007, 50). Im Bereich der kulturellen Ökonomie formuliert William D. Grampp (1989) gar einen Marktkontext von Angebot und Nachfrage. Der Wert sei extrinsisch, der Preis sei der beste Indikator für ästhetischen Wert: «An object – good, service, or whatever – has economic value if it yields utility. If it is a work of art, the utility is aesthetic» (zit. n. Gracy 2007, 51). In dieser Perspektive werden ästhetische Qualitäten als Instrument gedacht, müssen somit also auch bestimmbar oder messbar sein.

Wir stehen nun vor dem konkreten Problem, wie eine solche «Messung» erfolgen kann. Ist dies bei historischen Filmen überhaupt mög-

lich? Wie bestimmt man den historischen Wert von Filmen – und dies gesehen im ökonomisch formierten Kontext der Gegenwart? Wie kann man zwischen Erinnerungswert als Mehrwert und dem Gegenwartswert vermitteln?

Wie stark insbesondere im Zusammenhang der monetären Wertschöpfung des Ästhetischen zwei konkurrierende Gratifikationsmechanismen aufeinander prallen, zeigt die Geistesgeschichte. Bei Kant standen die Kunst und das Ästhetische noch als interesseloses Wohlgefallen dem pragmatischen Handeln und Interesse gegenüber. Seit Schillers Kantkritik kann man drei Maßstäbe mit Blick auf das Ästhetische unterscheiden, die als Matrix möglicher Gratifikation dienen können. Zunächst kann das Ästhetische am Unterhaltungspotenzial, am möglichen Vergnügen bei der Rezeption gemessen werden. Als zweites lässt sich das Ästhetische in Beziehung zu seinen erkenntnisfördernden Funktionen setzen: Was leistet es kognitiv für den Rezipienten? Drittens eröffnet das Ästhetische auch Raum und Entfaltung von gedanklichen Utopien oder imaginären Gegenentwürfen zur Wirklichkeit, deren Qualitäten dann zum Maßstab des Realen geraten.

Nun verkompliziert sich im Kontext der Retrodigitalisierung ein solches Framework der Wertschöpfung von Filmen: Denn die drei – hier skizzenhaft zitierten – Kategorien können sowohl in der Sparte des Erinnerungswerts in einem historischen Zusammenhang gesehen werden, wie vor allem auch im Bereich des Gegenwartswerts. Letzterer als aktueller Gebrauchszusammenhang von Film – so die These – steht durch die Verbindung mit digitaler Technik und dem mit ihr kolportierten Primat der *Zugänglichkeit* im Vordergrund. Damit verbindet sich aber auch das ökonomische Diktum: Zugänglichkeit kann verstanden werden als Massenakquisition von Rezipienten, denen durch die Zugänglichkeit des Materials suggeriert wird, *User* bei der Rezeption zu werden. So entsteht eine ganz eigene diskursive wie praktische Dynamik der medialen Memopolitik.

Die im Augenblick wirksamsten Konstruktionen des Gegenwartswerts von historischem Film orientieren sich dann auch erstaunlich nah an den geistesgeschichtlichen Vorbildern. So beschreibt Gracy (ibid., 90–91), wie von US-Studios und auch Archiven der Wert an sogenannten «Filmtypen» festgemacht wird: an *Feature Films*, *Silent Films*, *Non-Fiction* (wie *Newsreels*) sowie *Avant-Garde-Films*. Hier werden ästhetische Qualitäten und kontextuelle wie extratextuelle Merkmale (etwa Autorschaft) als ökonomische Mehrwertversprechen gesehen. Beim *Feature Film* stehen die Unterhaltung und das Vergnügen als Maßstab der ästhetischen Qualität im Vordergrund:

The mass production system must produce cultural objects imbued with high entertainment value in order to attract a wider audience, thus they strip the cultural product of its original aesthetic position, offering instead the benefits of new technology (i.e. digital enhancement of image and sound) or the pleasures of a nostalgic backward glance (ibid., 94).

Der Stummfilm scheint eine besondere Position einzunehmen, da er nicht mehr den zeitgenössischen Sehgewohnheiten entspricht, was den Begriff der ‚Unterhaltung‘ in ein differenzierteres Spektrum rückt. Stummfilme erfahren durch diese Differenz einen exceptionellen historischen, intellektuellen wie nostalgischen, wenn nicht gar musealen historischen Mehrwert.

In den Bereich der erkenntnisleitenden Wertschätzung des Ästhetischen lässt sich ein besonderer Aspekt des Mediums Film einordnen. Begreift man Film in seinem abbildenden Potenzial als Dokument, dann bekommt er den Status von (sinnlich äußerst wirkmächtigem) historischem Informationsmaterial. So geraten insbesondere *Non-Fiction*-Materialien wie *Found Footage*, *Newsreels*, aber auch Amateuraufnahmen in einen besonderen, ökonomisch verwertbaren Fokus.⁷ Vor allem, wenn man etwa solche ‚Dokumente‘ verwendet und neu montiert, gewinnen filmische Bilder den Status einer *commodity* – von Gebrauchsmaterial, definiert durch seinen pragmatischen, interessegeleiteten und sehr situationsgebundenen Zusammenhang.

Unter den dritten Bereich der Wertschöpfung könnte man am ehesten noch die letzte Distinktion von Gracy subsumieren: die historischen *Avant-Garde*-Filme. In diesem «Filmtyp» scheint die ökonomisch orientierte Lektüre des Repräsentations- wie Dokumentenstatus zurückzutreten. Stattdessen erhält die kunsthistorische Dimension ein besonderes Gewicht. Vielleicht könnte man von einem kunstgeschichtlichen Artefakt oder Zeugnis sprechen. Dies gilt auch für so genannte *Orphans*,⁸ deren Dokumentenstatus sich noch stärker durch den Kontext definiert: etwa als historische Quelle der Anthropologie, Ethnologie etc. Deren größtes Manko scheint zu sein, dass ihnen bestimmte Zuschreibungsreferenzen (Frameworks) fehlen. Dies wirkt umso schwerer vor dem Hintergrund, dass noch immer eine autorzentrierte Vorstellung von Filmproduktion dominiert. Gracy be-

7 Dies ist seit Jahrzehnten schon zentrale Aufgabe und Existenzgrund von Produktionsarchiven wie denen von Fernsehsendern.

8 Vgl. weiter Gracy 2007, 93. Unter *Orphans* versteht man Filme, die keinen Urheber bzw. Rechthälter ausweisen. Zumeist bedeutet dies nicht-fiktionales Material in allen Ausformungen.

obachtet insofern die Wertschätzung folgender Filmtypen als weniger massentauglich:

Film types that are currently held in lower esteem include silent films, avant-garde and independent films, and amateur films/home movies due to their lack of appeal to a wide audience, their inability to provide economic profit, or other perceived lack of value (ibid., 93).

Es bleibt die Frage, ob sich mit digitalen Distributionsmöglichkeiten dieser Materialien nicht auch eine neue Form der Wertschöpfung ergibt, gerade weil sie sich flexibler in neue Kontexte einfügen lassen.

Vor allem im Bereich der *Feature Films* wie aber auch der *Non-Fiction* (vor allem der *Newsreels*) zeitigt die Frage des Copyrights einen besonderen ökonomischen Aspekt: Insbesondere die großen Filmstudios betrachten Filme oft als physische Manifestationen von intellektuellem Eigentum und ökonomischem Gut (vgl. Hediger 2005; Gracy 2007, 45). Nimmt man die Besitzlage der Rechte als Orientierungsmarke der Wertschöpfung, verlagert sich die Argumentationsebene vom Film weg auf eine abstraktere Ebene, die nicht mehr in ihren gedanklichen Grundprinzipien medienspezifisch ist: Film wird zunächst als Eigentum, als Besitztum begriffen, die ästhetische Dimension des Films – so unsere These – tritt in dieser Matrix zurück. Dennoch bestimmt dieses Denken nachhaltig, welche Filme tatsächlich für ein Massenpublikum *sichtbar* gemacht werden. An dieser Stelle kommt besonders deutlich die Verquickung von Film als einem ästhetischen wie zugleich industriellen Produkt (mit all den institutionellen Begleiterscheinungen) zum Tragen (vgl. Fossati 2010).

Wie die bisherigen Überlegungen gezeigt haben, scheint es angebracht oder gar notwendig, die Inkongruenzen in den konkurrierenden Wertmaßstäben aufzuzeigen. Vielleicht ist die wichtigste Konsequenz, basal festzustellen: Wert hat keinen universellen ontologischen Referenten (vgl. Gracy 2007, 53). David Throsby (2000, 54) schlägt gar vor, Wert als multidimensionale Größe zu denken. Wie schon angedeutet, scheint eine solche Mehrdimensionalität dem Medium Film als *«wert-vollem»* Gegenstand inhärent. Um in der Filmsprache zu bleiben: Hängt nicht im wahrsten Sinne des Wortes der Wert des filmischen Bildes am Dispositiv und der Montage?

«Film» im digitalen Framework

Die Problematik spitzt sich insbesondere zum gegebenen Zeitpunkt zu, da in der augenblicklichen Medientransition von fotochemischem Material zu digitalen Daten eine besondere Verdichtung stattfindet; dies nicht zuletzt auch deshalb, da die Begriffe von Wert, neoklassische Ökonomie-Ideologie und die technologischen Möglichkeiten digitaler Daten konzeptuell eng miteinander verquickt werden.

Dass das Medium Film hier einen besonderen Status einnimmt, versucht Giovanna Fossati (2009) in einer differenzierten Studie herzuleiten. Sowohl Gracy wie Fossati zielen darauf, nicht nur die Praxis konstruktivistisch zu theoretisieren, sondern tatsächlich das Denken in der Praxis zu verändern: Man muss sich der eigenen Historizität und der sozialen Gegebenheiten um Technologieentwicklungen bewusst sein.⁹

Mit Fossati lässt sich feststellen, dass die Transition von fotochemischem Material in die digitale Domäne vornehmlich ein Framework der Gebrauchsformen des Films verstärkt, die das bereits erwähnte Potenzial der digitalen Zugänglichkeit fokussieren:

Whether looking at motion or at the performative aspect of film, the mind/film approach¹⁰ shifts the focus from the relation between reality and material film artifact, the photographic reproduction on film, to the relation between film and the viewer. This aspect is of particular importance for film archives, especially in the digital age when, as discussed earlier, users have much stronger say on how and what of our film heritage they wish to access (2009, 116).

Michael Loebenstein benennt mit Blick auf die Online-Stellung von historischem Material den Prozess als «Amazonisierung» im digitalen Marketplace (Loebenstein 2009; vgl. Cherchi Usai/Frances/Horwath/Loebenstein 2008). Alexander Horwath geht noch einen Schritt weiter. Schon 2005 machte er eine «neo-liberale Rhetorik» aus, die den Begriff «digital» diskursiv überforme; dieser interagiere mit Ausdrücken wie *user-driven*, *content management*, *content on demand*, die bedeuteten, dass allein die Filminhalte (eben nicht Film als historische Praxis oder materielles Artefakt) sich in einem *free-flow* befänden, wenn sie

⁹ Fossati (2009, 149ff) arbeitet hier mit dem soziologischen Modell der SCOT Theory (Social Construction of Technology).

¹⁰ Der «mind/film approach» versteht «Film» in seiner ästhetischen, sinnlichen, wenn nicht gar phänomenologischen Wahrnehmungsdimension, hier im Gegensatz zur indexikalisch verstandenen Film-Definition (vgl. Fossati 2009, 114ff).

etwa online, ohne kuratorische Betreuung oder Rahmung zur Verfügung ständen (2005, 7f). Zugespielt könnte man weiterdenken: Dominiert die Nachfrage dann zusehends das Angebot der Filmgeschichte?

Digitalisierungs-Kultur und Möglichkeiten der Filmwissenschaft

Wie die obigen Ausführungen schon methodisch deutlich machen sollten, scheint uns die einzige Möglichkeit – zugleich ein besonderes Potenzial und Wert der Filmwissenschaft – zu sein, eine (semio-)pragmatische Perspektive gegenüber den komplexen Problemstellungen einzunehmen. Damit fokussieren wir die binnenstrukturellen wie ästhetischen Bedingungen, die den Bereich der Retrodigitalisierung umgeben und die Wahrnehmung von Film als historisches Medium bestimmen. Dabei ist es nicht unerheblich, dass die gegenwärtige technische Entwicklung – vor allem mit Blick auf die digitale Domäne und ihre rasante Entwicklung – uns in hohem Maße selbst historisiert. Frank Kessler (2002; 2007) hat in diesem Kontext zahlreiche, zentrale Beiträge zur Methodik filmhistorischen Arbeitens vorgelegt, in denen er sich mit den Potenzialen einer historischen Pragmatik auseinandersetzt. In seinen Überlegungen, die er auch in Anlehnung an Roger Odin (2002) entfaltet, macht er heuristische «tools» stark, die die Historizität der Gegenstände (und des Forschers) in den Blick nehmen (Kessler 2002b, 111). Schließlich verbindet er damit sein Plädoyer für einen «pragmatic turn» (Kessler 2007).

Was bedeutet dies praktisch für unsere Arbeit als Filmwissenschaftler im Kontext der Retrodigitalisierung? Letztendlich haben die vorgestellten Überlegungen gezeigt, dass sich der Wert von historischen Filmen in der gegenwärtigen Praxis in erster Linie über die Gebrauchsformen definiert, die sich wechselseitig bedingen mit tatsächlichen Möglichkeiten der digitalen Datenform. In dieser handlungsorientierten Perspektive – gerichtet auf aktuelle Kontexte – kommt dem Gegenwartswert besonderes Gewicht zu. Der historische Erinnerungswert – vor allem der der Bildinhalte – wird nachhaltig durch das aktuelle Interesse bestimmt und perspektiviert. Dies fordert die analytische Fragestellung: Welches Framework wird konkret an das filmhistorische Material angelegt? Unter welchen Vorgaben wird es digitalisiert und archiviert? Insofern ließe sich – auch konkret angewendet auf AFRESA – weniger eine Wertematrix für die Filme selbst entwickeln als vielmehr eine Dokumentation des situativen Kontextes des Digitalisierungsprozesses, der Interessen des jeweiligen Archivs, der instituti-

onellen Aufstellung, des kulturellen oder ökonomischen Auftrags und der gegebenen finanziellen Förderung; letztendlich also eine Dokumentation der Wertkonstitution und -relation. Erst über eine solche selbstreflexive, historisierende Kartografierung ließe sich das jeweilige Dispositiv der Digitalisierung zu einem späteren Zeitpunkt nachvollziehen. Die Selektionsmechanismen gegenüber den Filmen würden damit transparent. Im Begriff Dispositiv wird aber auch deutlich, dass hier praktische und ökonomische Zusammenhänge mit abbildungs- und wahrnehmungstheoretischen Konzepten angegangen werden müssen. Dies trifft in den Kernbereich der Filmwissenschaft und eben hier liegt ihr besonderer Wert im Umgang mit dieser gesamtgesellschaftlich wirksamen Medientransition.

In diesem Sinne haben wir in diesem Aufsatz versucht, unsere Aufgabe innerhalb eines anwendungsorientierten, interdisziplinären Forschungsfelds zu reflektieren und unsere Eingebundenheit in naturwissenschaftliche Diskurse und ingenieurwissenschaftliches Denken offen zu legen. Es ist das Aufzeigen von Inkongruenzen in konkurrierenden, gedanklichen Entwürfen von Film und medialer Erinnerungspolitik, ohne dass wir einfache oder gar positivistische Antworten liefern können. Insofern deutet diese Studie darauf, die digitale Zukunft über ihr Verhältnis zur filmhistorischen Vergangenheit jenseits ihrer binären Bestimmbarkeit diskursiv, konstruktivistisch und dynamisch – eben filmwissenschaftlich – zu denken.

Literatur

- Brandi, Cesare (1963) *Theorie der Restauration*. München: Siegl.
- Bundesamt für Kultur (2008) *Memopolitik*. Bern: BAK.
- Cherchi Usai, Paolo / Frances, David / Horwath, Alexander / Loebenstein, Michael (Hg.) (2008) *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Wien: Synema.
- Flückiger, Barbara (2008) *Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer*. Marburg: Schüren.
- Fossati, Giovanna (2009) *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: University Press.
- (2010) *From Grain to Pixel*. Unveröff. Gastvortrag im Filmpodium Zürich, 19. Mai 2010.
- Gracy, Karen F. (2007) *Filmpreservation*. Chicago: The Society of American Archivists.

- Hediger, Vinzenz (2005) *The Original is Always Lost. Film History, Copyright Industries and the Problem of Reconstruction*. In: *Cinephilia. Movies, Love, and Memory*. Hg. v. Malte Hagener & Marijke de Valck. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 133–147.
- Horwath, Alexander (2005) *The Market vs. the Museum*. In: *Journal of Film Preservation*, 70, S. 5–9.
- Janis, Katrin (2005) *Restaurierungsethik im Kontext von Wissenschaft und Praxis*. München: Meidenbauer.
- (2002a) *Filmgeschichte und Filmkopien*. In: *Kinoschriften 5*. Wien: Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, S. 199–209.
 - (2002b) *Historische Pragmatik*. In: *Montage AV* 1,12, S. 104–112.
 - (2007) *Notes on Dispositif*. Work in progress. [<http://www.let.uu.nl/~frank.kessler/personal/dispositifs.html> (letzter Zugriff am 09.02.10)].
- Loebenstein, Michael (2009) *Hat Langzeitsicherung oder Access Priorität? Unveröff. Konferenzbeitrag bei Ist der Dokumentarfilm noch zu retten? Digitale Herausforderungen seiner Archivierung im Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart*, 22. April 2009.
- Odin, Roger (2002) *Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen [frz. 1983]*. In: *Montage AV* 11,2, S. 42–57.
- Riegl, Alois (1903) *Der moderne Denkmalkultus*. Wien: Braumüller.
- Rodowick, David N. (2007) *The Virtual Life of Film*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Wallmüller, Julia (2008) *Kriterien für die digitale Laufbildbearbeitung in der Restaurierung*. Saarbrücken: Müller.

Pragmatische Filmmusikforschung

Vom Text zum Prozess

Claus Tieber und Hans J. Wulff

Arbeiten zwei Disziplinen zusammen, um einen Gegenstand zu erfassen, so prallen zwei Welten aufeinander, die sich nur schwer einander annähern oder gar mischen lassen – geschweige denn sich miteinander vermählen und zu einer Einheit verschmelzen. Beschreibungsmodelle und Grundannahmen, Terminologien und erkenntnisleitende Kerninteressen müssen gegenseitig bekannt gemacht, eine Phase des Lernens und des Aneinander-Herantastens durchschritten werden, bevor es zu einer produktiven Zusammenarbeit kommt. In einer solchen Situation ist die gegenwärtige Filmmusikforschung, in der Film- und Musikwissenschaftler darauf angewiesen sind, miteinander zu kooperieren. Es handelt sich um ein Gebiet, auf dem bereits eine Reihe von Arbeiten entstanden sind (siehe die Verzeichnisse auf dem Online-Portal www.filmmusik.uni-kiel.de), das aber nach wie vor in Entwicklung steht.

Die vorliegende Skizze unternimmt es, drei Kernpunkte anzusprechen, die für die Filmmusikanalyse von zentraler Bedeutung sind:

1. die texttheoretische Fundierung der Filmmusikanalyse;
2. die Gegenüberstellung synoptischer und prozessualer Analysemethoden;
3. die Berücksichtigung des Aufführungscharakters.

Unser Ausgangspunkt ist filmwissenschaftlicher Provenienz. Als Filmwissenschaftler sind wir im Feld der Filmmusikforschung (inklusive der Soundforschung) in der Minderheit; noch stammen die meisten Arbeiten aus der Musikwissenschaft. Interdisziplinäre Forschung eröffnet

durch Auseinandersetzung mit anderen Methoden, Denkansätzen und Annahmen die Chance, die Brauchbarkeit des eigenen methodischen Werkzeugs und die Sinnhaftigkeit tradierter Ansätze zu überdenken. In diesem Sinne versteht sich unser Text sowohl als Einladung an die Musikwissenschaft, sich der Filmwissenschaft und ihren Fragestellungen stärker anzunähern, wie als Anstoß zum Überdenken filmwissenschaftlicher Ansätze über das Feld der Filmmusik hinaus. So wäre zu prüfen, ob nicht musikalische Strukturen manchmal bessere Beschreibungsmuster für filmische Verfahren offerieren als die gebräuchliche filmwissenschaftliche Terminologie. Begrifflichkeiten wie die von *Variation* und *Alternation* verweisen ja auch auf spezifisch musikalische Strukturen, die der Film mitunter übernimmt oder sich davon inspirieren lässt.

Es geht uns im Folgenden zunächst darum, die Musik respektive den Soundtrack als einen Teil des Films zu sehen und damit von einer abgelösten Analyse nur der Musik wegzukommen. Die Analyse eines Films als Text, dessen elementarer Bestandteil der Sound ist, erscheint uns letztlich aber zu wenig. Wir skizzieren deshalb im Anschluss den nächsten Schritt: die Untersuchung von Prozessen, vom Produktions- bis zum Rezeptionsprozess.

1. Texttheoretische Horizonte der Filmmusikanalyse

1.1 Interdisziplinäre Analyse und Kontext

Der filmische *Text* ist eine in sich geschlossene integrale Struktur. Werden die einzelnen Komponenten aus dem Zusammenhang herausgebrochen, entstehen Artefakte, die von den Leistungen, die die Elemente im Zusammenhang des Werks erbringen, absehen müssen. Eine rein musikologische Analyse von Filmmusik fördert darum ebenso wenig den Erkenntnisgewinn wie eine kontextlose Filmanalyse. Filmmusik macht nur Sinn im Zusammenhang des gesamten Films – seiner Narration, der dramatischen und thematischen Strukturen, der Register des Vortrags usw.

Nötig ist also die Erarbeitung und Verfeinerung von Verfahren, die den Leistungen Rechnung trägt, die Filmmusik im integrierten Filmtext erbringt. Es sind Verfahren der *textuellen Analyse*, die es anzustreben gilt. Die musikwissenschaftliche Analyse ist dadurch nicht ausgesetzt, sondern bildet einen essentiellen Bestandteil der Textanalyse; sie erschöpft sich aber nicht in der Beschreibung der musikalischen Strukturen, sondern eruiert sie als Voraussetzung für die funktionale Unter-

suchung im Kontext des Werks. Kurz: Textuelle Analyse ist *funktionale Analyse*.

Der Verweis auf den strukturellen, narratologischen und dramaturgischen Kontext erscheint an dieser Stelle notwendig, weil Filmmusik immer in einen vorgegebenen filmischen Rahmen gebracht wird. Auch beim Einsatz präexistenter Musik verändert der spezifisch filmische Rahmen ihre Konnotationen, kann sie sogar in ihr Gegenteil verkehren. Film ist eine synthetische Kunst, fügt Ausdruckselemente aus verschiedenen Einzelkünsten und -handwerken zusammen, bindet sie in umgreifende narrative und stilistische Strukturen ein. Sie konkretisiert und erweitert die Bedeutungspotenziale der beteiligten ausdrucksgebenden Künste gleichzeitig. *Filmmusik ist nie absolute Musik*, sie hat immer konkrete Aufgaben.

Film- und Musikwissenschaft müssen daher aufeinander zugehen und sich die jeweils anderen Methoden und Begrifflichkeiten erarbeiten. Interdisziplinäre Forschung heißt dabei nicht einfach Aneignung der jeweils anderen Methoden, sondern auch personelle Kooperation. Filmmusikanalyse ist ein *kollektives Projekt*, welches die Zusammenarbeit mehrerer Fachwissenschaftler über Disziplingrenzen hinweg erfordert. Forschungspraktisch ergeben sich daraus mehrere komplizierte Aufgaben:

- Es gilt, die Ignoranz der Filmwissenschaft gegenüber der Filmmusik zu beenden, die entweder zu naiven bis sachlich falschen (küchenmusikologischen) Beschreibungen führt oder aber die akustische Ebene des Films schlicht ausblendet, weil man sich damit überfordert fühlt («Ich kann keine Noten lesen!»).
- Es gilt aber auch, die mitunter allzu werkfixierte und daher kontextlose musikwissenschaftliche Analyse für textuelle Rahmenstrukturen zu sensibilisieren. Das heißt, dass die Musikwissenschaft in vielen Fällen vom musikalischen Werk ausgeht, das in unterschiedlichen Aufführungen zum Klingen gebracht wird. Diese Konzeption eines von der jeweiligen Umsetzung unabhängigen Werkes kann in Konflikt mit der Vorstellung eines fertigen Textes kommen, wie sie die Filmwissenschaft aus der Literaturwissenschaft übernommen hat. Dies führt in der Kommunikation zu unproduktiven Missverständnissen. Wenn Filmwissenschaftler von ‚Text‘ sprechen, meinen sie den konkreten Film, während Musikwissenschaftler oftmals das Notenmaterial als ‚Text‘ bezeichnen.

Im Zentrum unserer Überlegungen gilt die These: Filmmusik ist *funktionale Musik*. Oft sind die Musiken der Narration oder der Argumen-

tation subordiniert, die im Spiel der Akteure oder vom Fluss der visuell dargebotenen Stücke realisiert sind; sie können aber auch zur *regierenden* Struktur einer Szene, einer Sequenz oder eines ganzen Films werden. Die Dominanzverhältnisse sind nicht eindeutig. Filmmusik ist essentieller Teil eines Films und erfüllt darin konkrete Funktionen. Diese im Detail zu analysieren und zu interpretieren, wäre die erste Aufgabe von Filmmusikforschung. Sich damit zu begnügen hieße, auf der Ebene der Textanalyse zu verweilen, gewonnen wäre jedoch – immerhin – das Einbeziehen der akustischen Ebene.

1.2 Mikroanalyse und Makrostruktur

Der filmische Text ist *segmental strukturiert*. Es ist unbestritten, dass er ganzheitlich ist, situationsentbindbar, ein eigenes semiotisches Bezugs- und Verweissystem aufbaut. Einige seiner Elemente (Farbdramaturgie, Licht, Schauspielstil, signifikanter Modus, sogar verwendete Optiken und auch Musik) sind sogenannte *Suprasegmentalia*, Elemente, die meist den ganzen Text über in Geltung sind. Oft werden sie als Indikatoren stilistischer Kohärenz angesehen, spielen aber für die globale Signifikation eines Films eine nur untergeordnete Rolle.

Es stellt sich nun die Frage, in welchem Verhältnis die Ebenen der Strukturiertheit mit der Analyse der Funktionshorizonte von Filmmusik stehen. Die meisten vorliegenden Analysen sind segmental orientiert, beziehen sich auf einzelne Sequenzen oder Szenen, die als in sich geschlossene dramatische Einheiten behandelt werden. Derartige *Mikroanalysen* (oder *segmentale Analysen*) untersuchen zum Beispiel die Bild/Musik-Koordination (die Koordination von bildkompositionellen Eigenheiten, von Bewegungen, Handlungen der Akteure, äußeren Gegebenheiten der Handlung), in einer Szene erfolgende Subjektivierungen und Psychologisierungen, reflexive Beziehungen zwischen Bild und Ton/Musik, die Koordination von Musik mit dem Handlungsverlauf, die Unterstützung dramatischer Höhepunkte und dergleichen mehr. Manchmal ist das Interesse auf Übergänge zwischen Segmenten konzentriert. Die Analysen, die sich auf den gesamten Film richten, fassen die Musik meist als *suprasegmentale* Größe auf, suchen ihre stilistische Gesamtleistung für ganze Filme zu erfassen. Beide stehen in enger Beziehung zueinander. Wie sie im besonderen Fall miteinander verwoben werden können, ob und wie es zu einer tatsächlichen Integration kommt, ist nicht nur im Einzelfall problematisch, sondern bedarf tieferer Klärung. Ungeklärt ist vor allem, *ob und wie Musik zur Artikulation von Makrostrukturen dienen kann*.

Raymond Bellour (2001 [1976], 193–216) hat darauf hingewiesen, dass sich filmische und musikalische Segmente nicht entsprechen müssen (ohne allerdings näher auf Letztere einzugehen). In beiden Schichten des Filmischen können Segmente und Suprasegmente ausgemacht werden. Allerdings scheint es erhebliche Unterschiede in der segmentalen Struktur der filmischen Szenenfolge oder der filmischen Narration und den segmentalen Mustern von Filmmusik zu geben. Szenen stehen oft unverbunden nebeneinander, die manchmal essentiellen Ellipsen, deren Auffüllung erst die Kontinuität zwischen den Segmenten herstellen kann, müssen vom Zuschauer erschlossen werden. Unter Umständen ist das Spiel mit der Auslassung oder die Instrumentierung der Leerstelle sogar eine grundlegende dramaturgische Struktur. Musik hingegen kennt keine Ellipsen, kann diesen Auslassungscharakter also nicht für sich adaptieren. Ganz im Gegenteil – einer der Verwendungszwecke von Filmmusik ist es, Ellipsen und Lücken zu überdecken, um so eine artifizielle Kontinuität hervorzubringen. Die Tradition der *Hollywoodsequenzen* spricht eine deutliche Sprache: Es handelt sich um einen schnell geschnittenen Sequenztypus, der vor allem in den 1930er Jahren beliebt war, um Zeit und Raum zu kondensieren und in Kürze viele Informationen zu vermitteln (vgl. Bordwell 2006, 14). Damit werden vor allem Phasen der Handlung zusammengefasst, zu metonymischen Kurzdarstellungen (*summaries*) oft komplexer Handlungszusammenhänge komprimiert. Ein typisches Beispiel mag das folgende sein: Eine Nachricht erreicht die Redaktion, die Setzer arbeiten, die Rotationsmaschinen laufen auf Hochtouren, die Boten werfen die Zeitungsbündel vor die Kioske, die Schlagzeilen am Ende besagen: Es ist Öffentlichkeit hergestellt. Zumeist sind diese Summary-Sequenzen mit Musik unterlegt, deren schneller Rhythmus ihren beschleunigt-raffenden Charakter noch unterstützt.

1.3 Entbindbarkeit von Filmmusik

Einzelne musikalische Motive können auch außerhalb des Filmkontextes zur Aufführung gelangen und damit eigenen Werkcharakter gewinnen, es können die Themen der Filmmusik zu einer Suite zusammengeführt werden – doch das ändert nichts daran, dass der Text, mit dem es die Filmmusikforschung zu tun hat, der Film und nicht die Musik ist.

Allerdings eröffnet sich hier ein Seitenbereich vor allem musikwissenschaftlicher Provenienz: Die Untersuchung derartiger Auskopplungen trägt sowohl ästhetische wie ökonomische Züge. Filmmusik steht einerseits in Verwertungszusammenhängen, sie hat nicht erst in

jüngster Zeit einen Eigenwert, der sie zur besonderen Vermarktung befähigt. Andererseits darf sie dann nicht nur funktionale Züge tragen, sondern muss sich als eigenständiges Werk bestimmen lassen. Dies besagt, dass die *Soundtrack-Analyse* der auf Tonträger veröffentlichten Filmmusik der Filmmusikanalyse unmittelbar benachbart, mit dieser jedoch nicht gleichzusetzen ist; denn hier geht es um andere Fragestellungen, die etwa auch in ökonomische Verwertungsanalysen oder Untersuchungen von Fankulturen führen können. Die Transformation von Musiken, ihre Ent- und Refunktionalisierungen durch Verwendung in einem bestimmten Film eröffnen ein weites Feld für Forschungsprojekte. Der ursprüngliche Kontext wird aufgegeben, bleibt allenfalls als Hintergrundwissen in den Rezeptionen wirksam. Kontextentbindung schafft möglicherweise Blicke auf die bis dahin «gebundene Struktur», die dem kompositorischen oder ästhetischen Eigenwert des jeweiligen Stücks Raum geben.

2. Synoptische und prozessuale Analysekategorien

2.1 Vom Text zum Prozess

Die Filmwissenschaft hat sich lange Zeit auf die Analyse von Texten beschränkt. Arbeiten, die Film und Kino in ihrem historischen Umfeld untersuchen und Filmgeschichtsschreibung mitunter auch ohne Sichtung von Filmen (vgl. Allen/Gomery 1985, 38) betreiben, sind erst in den 1980er Jahren aufgekommen. An der Fixierung großer Teile der Filmwissenschaft auf den filmischen Text haben diese Arbeiten, die sich auf Produktions-, Aufführungsprozesse und -modi konzentrieren, wenig geändert. Nimmt man ihren Ansatz jedoch ernst, die Rekonstruktion von Prozessen als Kernaufgabe von Filmwissenschaft und Filmgeschichte zu betrachten, die keineswegs teleologisch aufeinander folgen, so stellt dies auch den Textcharakter des Films in Frage.

Zu dem von Robert C. Allen, Douglas Gomery und anderen ausgehenden Interesse für Prozesse kommen zudem noch historische wie aktuelle Umstände, welche den Status des filmischen Textes problematisieren:

1. vom Stummfilm und den Habitualisierungen seiner Musikbegleitung aus
2. sowie von heutigen Verkaufs- und Marketingstrategien, die unter anderem in die Entwicklung mehrerer Versionen desselben Films einmünden.

Ad 1: Musik für Stummfilme ist ohne Berücksichtigung der *jeweiligen historischen und regionalen Aufführungspraxen* nicht erforschbar. Ein und derselbe Film wurde (und wird) mit unterschiedlicher Musik aufgeführt. Der Untersuchungsgegenstand kann daher nur eine Aufführungspraxis, nicht ein komponierter Score sein, den es in vielen Fällen ohnehin nicht gab. Eine solche Forschung kann sich nur in Ausnahmefällen auf konkrete Musiken konzentrieren. Vielmehr muss sie die unterschiedlichen Modi der akustischen Begleitung mittels zeitgenössischer Berichte, Zeitungen, Fachzeitschriften, Cue Sheets, Handbücher, Anzeigen für Instrumente, die fürs Kino gedacht waren (Kinoorgel), Stellenanzeigen von Kinomusikern, Dokumenten der Gewerkschaft der Kinomusiker rekonstruieren. Umgekehrt ist auch die Untersuchung von Filmen aus dieser Zeit ohne Berücksichtigung ihrer akustischen Aufführungspraxen und deren Einfluss auf die Filme unvollständig.

Ad 2: In einer Zeit, in der es von *Director's Cuts, Final Cuts, Definite Editions* und von gegenüber der Kinoversion veränderten Fernsehfassungen nur so wimmelt, in der bewusst mehrere *Versionen eines Films* angeboten werden, wird es zunehmend sinnloser, Film als unveränderbaren Text zu betrachten.

Angesichts dieser historischen wie aktuellen In-Frage-Stellung ist für eine stärkere Konzentration auf das *Prozesshafte* zu plädieren, in der Produktion, Vorführung und Rezeption ins Zentrum der Analyse rücken.

Die in einem Film eingesetzte oder eigens dafür komponierte Musik formt sich zu keinem selbständigen Text, den zu analysieren und zu kontextualisieren die Aufgabe der Wissenschaft wäre. Die Musik in einem Film ist kein Ganzes, sie besteht aus einzelnen Segmenten, man könnte fast sagen: aus Fragmenten. Dies aber ist das Wesen des Films, der – wie gesagt – aus teilautonomen Segmenten besteht. Diese Ausgangsthese betrifft eine morphologische Qualität; es gilt aber, die vielfältige Variation filmischer Texte auf die Strategien, die Zielvorstellungen der Veränderung (so die Anpassung an ein anderes Auswertungsmedium), die Methoden der Bearbeitung und ähnliche pragmatische Größen der Filmherstellung zurückzuführen.

2.2 Der Text und seine Rezeption

Gleiches gilt für die Rezeptionsprozesse, in denen sich dramaturgische Strukturen erst funktional erfüllen. Rezeptionen sind *wissensbasiert*, referieren sowohl auf Welt- wie auf Film- und Genrewissen. Insbesondere gehen metadramaturgische Wissensbestände ein sowie formale Kenntnisse über die Artikulations- und Bauformen filmischen Darstellens und Erzählens (»Filmizitätswissen«). Rezeption umfasst darum ein fundamental *reflexives* Moment, das den jeweiligen filmischen Text in eine historische und stilistische Reihe einstellt, mit der er interagiert und zu der er sich positioniert.

Neben die *morphologische Analyse*, die von der Strukturiertheit des Textes ausgeht, tritt so die *Prozessanalyse* als zweite Komponente der filmmusikalischen Verfahren. Die Frage, welche Bedeutungsebenen von Musik – und zwar von jeder, ob sie eigens komponiert wurde oder bereits vorhanden war – ein Film zur Geltung bringt, welche er für seine Zwecke verwendet und welche er ungenützt lässt, entscheidet sich an der Rezeption, am Vorwissen des Publikums. Diese Frage kann nicht allein über die Analyse des filmischen Textes beantwortet werden, sondern zielt auf größere Kontexte.

Nicht mehr *den Film* als Primum der Beschreibung, sondern die damit verbundenen Prozesse der Interpretation und Aneignung in den Mittelpunkt zu rücken, wäre die Aufgabe, der sich Filmmusikforschung (und in einem weiteren Sinne die Filmwissenschaft überhaupt) zu stellen hätte. Wie schon angedeutet: Prozessanalyse lässt sich nicht allein als *rezeptionsorientierte* Herangehensweise modellieren, sondern gestattet es auch, sich der *Produktionssphäre* anzunähern: Musiken in Filmen sind nicht naturgegebener Teil des Textes, sondern werden in komplexen Planungsprozessen entwickelt und im Film platziert. Sie stehen in einem paradigmatischen Verhältnis zu anderen Musiken oder anderen Platzierungen. Gerade die Untersuchung von Produktionsprozessen muss auf die morphologischen Überlegungen und Wirkungshypothesen zu sprechen kommen, die den jeweiligen Lösungen zugrunde liegen. Welche Leistungen Filmmusiken in einem Film erbringen, wie sie eingespannt sind in Strategien der Zuschauerlenkung, wie sie (oft verborgene) Subtexte artikulieren, bedarf einer radikalen Öffnung der meist statischen Gegenüberstellung von (realisiertem) Film und Zuschauer.

Der Entstehungsprozess wird also als Abfolge von Entscheidungen und damit auch als Wahl zwischen Alternativen aufgefasst. Diesen Prozess zu rekonstruieren, wäre die Aufgabe von Filmwissenschaft, um die

Entscheidungskriterien zu finden, nach denen gearbeitet wurde und wird (und die sich regional, historisch und in Hinsicht auf die konkreten Produktionsbedingungen deutlich unterscheiden).

Die Kriterien, die eine solche genetische Analyse zu erfüllen hat, sind gänzlich andere als die der Kritik, die ja gelegentlich auch auf die Produktionsseite abhebt. Gesichtspunkte der hier angedeuteten genetischen Analyse scheinen in der Filmwissenschaft bislang viel zu selten auf. Auf die Filmmusik bezogen bedeutet dies:

- die Komposition ist als Auftragsarbeit zu sehen, die in einem bestimmten (auch zeitlich) vorgegebenen *Rahmen* stattfindet;
- die *Auswahl* der tatsächlich verwendeten Musik basiert auf *Alternativen* (die zu rekonstruieren sind);
- es geht dabei um *Entscheidungen*, die nicht ausschließlich auf musikalischen Kriterien beruhen, so wenig wie die Entscheidung für eine bestimmte Drehbuchvariante allein aus deren dramaturgischer Qualität hervorgeht.

Eine genetische Analyse stellt viel mehr dar als nur eine Ansammlung von Anekdoten zu möglichen Alternativen. Sie zielt letztlich ins Innere des kreativen Prozesses, der weit weniger geheimnisvoll ist als gemeinhin angenommen.

2.3 Experimentelle Forschung im musikalisch-filmischen Labor

Im geisteswissenschaftlichen Bereich orientieren sich Forschung und Lehre allzu oft an traditionellen Leitlinien und wagen es nur selten, neue Formen auszuprobieren oder zu experimentieren, einen Begriff von Praxis zu entwickeln, der in der Lage wäre, bei der Suche nach wissenschaftlichen Erkenntnissen hilfreich zu sein. Wir sind überzeugt, dass es auch in der Geisteswissenschaft Sinn macht, «Labore» einzurichten, in denen theoriegeleitet spielerisch mit dem zu untersuchenden Material umgegangen wird. Auf diese Weise könnten nicht nur neue Formen der Vermittlung gefunden werden, die Studierende wesentlich stärker motivieren und auf die gestalterischen Qualitäten von Filmen verweisen, als dies in kanonorientierten oder formal-analytischen Formen der Lehre geschehen kann. Sie ermöglichen wissenschaftliche Erkenntnisse, die auf traditionellen Wegen verschlossen bleiben.

Gerade im Bereich der Filmmusikforschung böte ein derartiges Labor ungeahnte Möglichkeiten. Eine «explorative Technik der Analyse»

ist auch deshalb zu entwickeln, weil eine Analyse ohne Wissen um die Praxis der Filmproduktion unvollständig bleiben muss.

Es geht uns hierbei auch um Techniken der teilnehmenden Beobachtung, die die Wissenschaft und die Studierenden vom bloß Interpretativen weg und hin zu einer kreativeren Form des Erkenntnisgewinns führt, der eben nicht mit dem Nachahmen bereits vorhandener Denkmuster und deren Ausdrucksformen machbar ist. Dabei gilt es etwa, den impliziten (und expliziten) Regeln und Wirkhypothesen auf die Spur zu kommen, die in der praktischen Arbeit oft nur realisiert, aber nicht ausgesprochen werden (und wenn überhaupt, dann zumeist verkürzt und mit einem für Außenstehende unverständlichen Vokabular). Das Finden einer gemeinsamen Sprache von Film- und Musikwissenschaftlern und «Praktikern» benötigt dringend Akteure, die in diesem Feld «mehrsprachig» kommunizieren, sozusagen als Dolmetscher fungieren können. Langfristig ist natürlich an einer gemeinsamen Terminologie zu arbeiten.

Beim verstärkten Einbezug des Produktionsprozesses drängt sich eine Neubewertung der Frage nach der Intentionalität auf, der man einen größeren Spielraum wid einräumen müssen, als dies zurzeit der Fall ist. Andererseits ist Vorsicht geboten, um nicht in simple biografische Erklärungen und Sichtweisen von Kunst als individueller Ausdrucksform zurückzufallen.

Kommunikation mit Komponisten, Musikberatern, Regisseuren, Produzenten, Drehbuchautoren, Kameraleuten soll also zum essentiellen Teil von Forschung und Lehre werden. Dies bedeutet auch die Erarbeitung eines inhaltlichen und methodischen Rahmens, in dem diese Kommunikation nachhaltig Sinn macht, um nicht zum ergriffenen Lauschen von Anekdoten und zur unkritischen Affirmation einer unreflektierten Praxis herunterzukommen. Dies betrifft die ganze Bandbreite von Fragen der Dokumentation derartiger Begegnungen bis hin zu ihrer wissenschaftlichen Auswertung.

Es geht uns aber auch um die Entwicklung von Verfahren der systematischen, ebenso spielerischen wie wissenschaftlich neugierigen, vor allem an den Effekten interessierten Variierung der Unterlegung von Filmszenen mit Musik. Nur wenn man in das Material eingreift, es systematisch variiert, lassen sich Verarbeitungsprozesse isolieren und benennen, welche die Bedeutung einzelner Variablen der Variation für das Filmverständnis beschreiben.

3. Aufführung / Performance als Kategorien der Filmmusikanalyse

Aufführungsanalyse gilt seit Max Herrmann (vgl. neuerdings Hiss 1990) als Herzstück der Theaterwissenschaft, deren Gegenstand nicht der dramatische Text, sondern die lebendige Aufführung ist. Sie stellt Begriffe zur Analyse und Beschreibung von *Theaterereignissen* bereit. Ihren Gegenstand betrachtet sie dabei als strukturierten Zeichenzusammenhang, mithin als Text. Diese theaterwissenschaftliche Überlegung ist insofern für uns von Bedeutung, als die *Ereignishaftigkeit* von Filmmusik für die Untersuchung rezeptiver Effekte, aber auch für die Entfaltung semantischer Potenziale zentral ist. Will man sich dem annähern, so muss dies über die *Aufführungspraxen* geschehen. Dies macht Sinn, weil diese tatsächlich so unterschiedlich sind, dass die jeweilige Aufführung oder Performance mehr als die bloße Reproduktion eines audiovisuellen Ereignisses darstellt.

Im Film ist die Reproduzierbarkeit der Projektion eines der Bestimmungselemente überhaupt. Film kann zwar in Aufführungen der ersten Art – die Variation des dispositiven Settings – einbezogen werden (wie in manchen Formen des Expanded Cinema, in Happening-Formen usw.), bleibt aber als reproduzierbare Projektion auch dann erhalten. Eine der wichtigsten Mischformen ist die Projektion von Stummfilmen mit musikalischer Live-Begleitung. Natürlich variieren die situativen Konditionen aber auch im Kino. Es macht Unterschiede, ob ein Film in einem Kinopalast oder in einem Jugendzentrum, ob er vor cinephilem Publikum oder in einem Vorstadtkino läuft. Allerdings sind dies Veränderungen des *Aufführungsrahmens*, nicht der Aufführung selbst. Eigene Aufmerksamkeit verdient natürlich die Veränderung des *dispositiven Rahmens* jenseits der reinen Projektion: Inwieweit verschiedene technische Plattformen wie Filmstreifen, DVD oder Festplatte jeweils eigene Aufführungs-Formate entfalten, steht ebenso zur Debatte wie die *situativen Veränderungen* im Kinosaal, bei der Besichtigung von Video, DVD oder Fernsehen zu Hause. Ob die Rezeption via Handy, die Online-Nutzung von Filmen etc. eigene Aufführungsformate darstellen, zumindest aber die Rezeption wesentlich beeinflussen (angesichts der eklatant unterschiedlichen akustischen Wiedergabe), bleibt zu diskutieren.

Der Begriff des Performativen hat heute jedoch noch eine zweite Bedeutung. Einer Unterscheidung Mieke Bals folgend sollte man *performance*, das aus der ästhetisch-künstlerischen Praxis stammt, strikt von

performativity trennen, das aus der Sprachtheorie stammt. Das englische *performance* wird aber durchaus auch alltagssprachlich gebraucht:

Üblicherweise [bezeichnet das Wort] die Ausführung einer Bandbreite von «künstlerischem Tun und Schaffen». [...] Wir benutzen das Wort ziemlich häufig. Wir sprechen über *performances*, für die wir eine Eintrittskarte kaufen – für ein Konzert oder eine Oper oder ein Theaterstück. Oder wir loben oder kritisieren die *performances* eines Schauspielers oder Musikers (Bal 2001, 201).

Derartige Aufführungen sind einzigartig. Gerade im Bereich der – vereinfacht gesprochen – intra-diegetischen Musik handelt es sich in den meisten Fällen um *performances*, die als solche auch untersucht werden sollten. Es ist daher sinnvoll, die Performativität von Filmmusik in all diesen unterschiedlichen Bedeutungshorizonten (sowohl in der Analyse von Aufführungspraxen als auch in der Untersuchung innerfilmischer *performances*) anzudenken.

4. Conclusio

Es ging uns in diesem Beitrag darum, das weite Feld der Filmmusikforschung zu skizzieren, Fragestellungen und mögliche Entwicklungen aufzureißen, um damit im Idealfall sowohl Film- als auch Musikwissenschaftler (und alle anderen Interessierten) zu animieren, sich auf dieses Feld zu begeben. Dabei galt es zunächst, Musik und Sound im Kontext des Films zu betrachten. Gegenstand der Untersuchung bleibt der Film und nicht die abgelöste Musik. In einem zweiten Schritt wollen wir von der ausschließlichen Textanalyse zur Analyse von Prozessen gelangen, die in der Filmwissenschaft einen mindestens ebenso wichtigen Platz wie die textuelle Einzelanalyse einnehmen sollten. Das Verständnis dieser Prozesse kann einen signifikanten Erkenntnisgewinn gewähren. Produktions- und Rezeptionsprozesse wären demnach verstärkt in den Mittelpunkt interdisziplinärer Forschung zu stellen. Auch der akademische und handwerkliche Vermittlungsprozess (sowie die damit entstehenden Fragen der Didaktik) sollte von einer Prozessorientierung ausgehen. In einem noch genauer zu definierenden *Labor* können neue Formen und Methoden der wissenschaftlichen Forschung und Lehre experimentell erprobt werden.

Literatur

- Allen, Robert C. / Gomery, Douglas (1985) *Film History: Theory and Practice*. New York: Knopf.
- Bal, Mieke (2001) Performanz und Performativität. In: *Kultur-Analysen*. Hg. v. Jörg Huber. Zürich: Ed. Voldemeer & Wien/New York: Springer, S. 197–242 (Interventionen 10).
- Bellour, Raymond (2001) *The Analysis of Film* [frz. 1979]. Bloomington: Indiana University Press.
- Bordwell, David (2006) *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press.
- Hiss, Guido (1990) Zur Aufführungsanalyse. In: *Theaterwissenschaft heute*. Hg. v. Renate Möhrmann. Berlin: Reimer, S. 65–80.

TRAFFIC

■ **Serge Daney**

après, avec ■



37

PRINTEMPS 2001



REVUE DE CINÉMA. P.O.L

Faksimile des
Covers der Serge
Daney (1944–
1992) gewidme-
ten Ausgabe von
Trafic

Im Dickicht der Film-Wörter

Zu Serge Daneys Begrifflichkeit*

Christa Blümlinger

*Ich lerne beschreiben, was ich sehe,
und da lerne ich alle möglichen Sprachspiele.*

(Ludwig Wittgenstein: *Bemerkungen
über die Philosophie der Psychologie*, § 980)

Serge Daney kann kein großer Koch gewesen sein. Zu diesem Schluss bin ich gekommen, als ich mich mit einer Metapher herumschlug, die hinkt und doch Früchte zeitigt. Daney vergleicht einen Text hindurch die Kino-Leinwand mit einer Teflon-Pfanne, um daraus Gedankenbilder wie «le feu du réel» (das Feuer des Realen) oder Wortspiele wie das unübersetzbare «saisir le signifiant» (den Signifikanten anbraten/ erfassen) zu gewinnen.¹ Ich hätte die Teflon-Pfanne ja gerne mit «Jenaer Pfanne» übersetzt, da diese aus feuerfestem Glas besteht und keine undurchsichtige Beschichtung trägt wie jede echte Teflon-Pfanne, die sich durch ihre Antihaf-Qualität auszeichnet. Weil ich aber kein blau-weiß-rotes Pendant zum Jenaer Glas kenne und sich mir eine derartige Germanisierung von Daneys zutiefst französischem Denken verbot, übersetzte ich textgetreu das Sprachbild, zumal es in dem Essay um den auch nicht gerade Metaphern-müden André Bazin geht.

* [Anm. d. Hg.:] Dieser Text erschien zuerst in französischer Übersetzung unter dem Titel «Des mots pour le dire» in: *Trafic* 37, Frühling 2001, S. 200-209 (Sondernummer «Serge Daney: Après, avec»). Für die vorliegende Ausgabe wurde er überarbeitet und aktualisiert.

1 Serge Daney: «Die Leinwand des Phantasmas» (Bazin und die Tiere) [frz. 1972], in: Daney 2000a, 68–77, hier S. 70f.

Ob Daney kochen konnte oder nicht, ist schließlich Nebensache. Dass dem Kritiker die schrägste Metapher recht war, um das passende Sinnbild für eine Idee zu finden, zeugt sowohl von seiner Lust am Schreiben als auch von seiner Liebe zum Kino. Oder anders gesagt: Verweist der fragliche Essay in seinem Titel auf die «Leinwand des Phantasmas», so treten im Textkörper die sprachlichen Spuren des (cinephilen) Phantasmas *von* der Leinwand zutage. Im Folgenden will ich an einigen weiteren Beispielen Daneys verbale Bilderrätselwelt beschreiben, wobei mir die Übertragung in eine andere Sprache nicht selten die entsprechenden Aufschlüsse abverlangt hat.

Für einen Berliner Verlag habe ich vor nunmehr zehn Jahren ein fast dreihundert Seiten umfassendes Buch zusammengestellt und ko-übersetzt, das weitgehend aus Texten und Interviews besteht, die auch in Frankreich bis dahin nicht in Buchform erschienen waren:² Eine erste umfassende Vorstellung des Daneyschen Denkens für den deutschen Sprachraum, konzentriert auf seinen weit gefassten, jedoch wesentlich in der Liebe zum Kino verankerten Bildbegriff. Daney ins Deutsche zu übertragen, das bedeutet nicht nur eine sprachliche, sondern auch eine kulturelle Vermittlung. Es fängt schon mit dem in Frankreich gängigen, geschichtsträchtigen Wort *cinéphilie* an: Der «Cinephile» wurde im Deutschen zum «Cineasten», erst kürzlich hat man in einschlägigen Lexika auch die Bedeutung «Filmschaffender» für Cineast hinzugefügt; der «Cinephile» existiert offiziell aber immer noch nicht. Ich habe ihn kurzerhand eingeführt, wenngleich man zuweilen auch mit «Filmliebhaber», «Filmfan», «Filmenthusiast» oder dem etwas veralteten «Kinonarr» zurande käme, wollte man das deutsche «Cineast» in der Bedeutung von «cinophil» vermeiden. Da die Tradition der französischen Cinephilie einzigartig in der Welt ist, nicht zuletzt deswegen, weil sie in einer bestimmten historischen Periode Gegenstand ernsthafter Kritikerdebatten war, habe ich mich an diesen Neologismus im Deutschen gehalten. Für den französischen Begriff *cinéaste* gibt es naturgemäß ebenso wenig eine deutsche Entsprechung wie für die Idee der *mise en scène*, wie sie seit Alexandre Astruc die französische Filmkritik beschäftigt. Denn der deutsche «Filmemacher» ist eine späte Erfindung der Autoren des Neuen Deutschen Films und deshalb eher dem

2 Serge Daney (2000a) *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*. Hg. v. Christa Blümlinger. Aus dem Frz. übers. v. Christa Blümlinger, Dieter Hornig & Silvia Ronelt. Berlin: Vorwerk 8. Seither sind im Verlag P.O.L. (Paris) zwei (der vier geplanten) Bände der von Patrice Rollet chronologisch herausgegebenen Schriften erschienen: *La Maison cinéma et le monde 1* (Daney 2001) und *La Maison cinéma et le monde 2* (Daney 2002).

angloamerikanischen *filmmaker* als dem französischen *cinéaste* verwandt. Letzterer ist nämlich keine Neuschöpfung junger Filmautoren, die auch ihre eigenen Produzenten sein wollten, sondern ein Begriff der Kritik, der laut *Grand Robert* aus dem Jahre 1922 stammt und einer Entlehnung aus dem Italienischen entsprungen ist. Stroheim kann deshalb ebenso als *cinéaste* gelten wie Straub – im Deutschen kann Stroheim aber kein Filmemacher sein, nicht einmal ein Filmer, von daher bleibt seine Bezeichnung meist *Régisseur*. Ich habe deswegen das Fremdwort «Cineast» ausschließlich in seiner zweiten, ursprünglichen Bedeutung verwendet und die Verschiebung durch den Gebrauch des Wortes «cinophil» in gewisser Weise korrigiert. Bleibt die Frage zu erläutern: «Qu'est-ce qu'un cinéaste?» Aber das würde hier zu weit führen. Soviel vielleicht, dass Daney in den von mir herausgegebenen Texten so gut wie nie den Begriff *réalisateur* oder *metteur en scène* bemüht, es sei denn in Zusammenhang mit dem Fernsehen. Neben dem Cineasten gibt es bei Daney natürlich auch den Autor. Dort, wo das gegenwärtige Kino (Autoren-)Filmer produziert, die Daney's cinephilem Filmverständnis nach weder der Bezeichnung *cinéaste* noch *auteur* würdig sind, weil sie zu sehr schon von der Werbung sich haben infizieren lassen, erfindet er neue Begriffe: Luc Besson und Jean-Jacques Annaud nennt er zum Beispiel *promoteurs* (Promotor-Autoren),³ ein für Daney typisches, aber leider kaum übersetzbares Wortspiel. Oder er greift zu drastischen Metaphern, wenn die Kunst der *mise en scène* im Kino seiner Einschätzung nach zugunsten eines «Neo-Naturalismus» verloren geht, wie beim amerikanischen *gore*, den er *cinécharcuterie* (Film-Schlachtereier) nennt.⁴

Wie aber den Ton beschreiben, der in Daney's Texten herrscht? Daney war ein Mann des *Wortes*, und zwar im Sinne des deutschen Ausdrucks, der die Bedeutungen von «parole» und «mot» zusammenfließen lässt, wie dies Georges-Arthur Goldschmidt (2006 [1996]) so treffend festgestellt hat. Was Daney schrieb, pflegte er gerne auch in Gesprächen zu erläutern, entsprechend seinem Verständnis von Cinophilie, das auf die jugendliche Vorliebe für das Erwecken der Lust auf einen Film abzielt. So kehren manche Gedanken, Begriffe, *Wörter* und *Worte* aus Interviews in Texten wieder oder sie werden in Essays variiert und ausgeführt: Zum Beispiel lässt sich in einem der drei Interviews, die die *Esprit*-Redaktion mit Daney geführt hat, eine stark verdichtete und kurioserweise klarere Form der zentralen Thesen eines Essays über den

3 «Was bleibt uns noch zu sehen? Ein Gespräch mit Serge Daney [frz. 1989]», in: Daney 2000a, S. 166–175, hier S. 171.

4 «Zehn Kinjahre, sechs Fluchtlinien» [frz. 1987], in: Daney 2000a, S. 20–31, hier S. 23.

Zusammenhang zwischen der Beweglichkeit des Zuschauers und der Bewegtheit der Bilder nachlesen, gemeint ist der wenig später publizierte Text «Du défilement au défilé». ⁵ In ebendiesem Interview findet sich aber auch ein kurzer Kommentar zu dem von ihm zur Legende erhobenen Rivette-Text «Über die Niedertracht» (1989 [1961]), ⁶ den Daney Jahre später unter anderem in seinem letzten Eingangstext für *Trafic* genauer ausarbeitete, wo er sich von neuem mit der schwierigen Frage der Moral einer Einstellung befasst (Daney 1992).

Die Varianten und Variationen eines Gedankens oder eines Begriffs entspringen augenscheinlich beim späten Daney weniger der berufsbedingten Redundanz des täglichen Schreibens als dem beständigen und aufrichtigen Bemühen, das *richtige* Wort zu finden. Bei *Libération* hatte er immerhin die Freiheit, über seine Bemühungen und Begriffe auch nachzudenken, diese nicht der Schnellebigkeit des journalistischen Alltags anheim fallen zu lassen. So begründet Daney in einem Fazit zu seinen Golfkriegskolumnen die begriffliche Unterscheidung zwischen «image» und «visuel» wie folgt:

Andererseits ging es nicht an, wieder den Pilgerstab des «Mister Bild» zu ergreifen. Um mir nicht weiterhin das Leben schwer zu machen, beschloß ich, eine klare Unterscheidung zwischen «Bild» und «Visuellem» zu treffen. ⁷

Eine der nachstehenden Definitionsversuche dieser Unterscheidung, die im übrigen in einer anderen Variante auch das Kasseler Documenta-Publikum beeindruckte, ⁸ lautet: «Si le visuel est une boucle, l'image est à la fois un manque et un reste» («Wenn das Visuelle eine Endlosschleife ist, so ist das Bild sowohl ein Defizit als auch ein Überrest»). ⁹ In diesem einen Satz liegt ein ganzer Ideen- und Sprachhorizont. Wie aber über diesen keineswegs expliziten Horizont entscheiden? «Le visuel», «l'image», «un manque», «un reste». Verweilen wir kurz bei den zentralen Wörtern dieses Satzes.

5 «Was bleibt uns noch zu sehen?» (op cit.) sowie «Vom défilement zum défilé» [frz. 1989], in: Daney 2000a, S. 267–274.

6 Rivette begründet in diesem Text beispielhaft die Verwerflichkeit einer leicht rekadrierenden Zufahrt auf ein totes KZ-Opfer, eine Einstellung aus dem Spielfilm *Kapò* (Italien/Frankreich/Jugoslawien 1961) von Gillo Pontecorvo.

7 «Montage unerlässlich. Der Krieg, der Golf und das Fernsehen» [frz. 1991], in: Daney 2000a, S. 198–210, hier S. 205.

8 Im Katalog der von Catherine David geleiteten Documenta X wurde u.a. folgender Text von Daney abgedruckt: «Before and After the Image»; Daney 1997 [frz. 1991].

9 «Montage unerlässlich», op. cit., S. 207.

Le visuel

Das «Visuelle» sagt im Deutschen nicht viel, es ist die holprige Substantivierung eines adjektivischen Fremdwortes, dessen Bedeutung laut Duden «das Sehen oder den Gesichtssinn betreffend» oder auch «mit dem bloßen Auge wahrgenommen» ist, in etwa entsprechend dem Französischen «qui a rapport/fait appel au sens de la vue», so im *Grand Robert*. Daney erklärt in dem Katalog zur Documenta X wieder abgedruckten Text «Avant et après l'image», dass seine pragmatische Entscheidung für dieses Wort auch in dessen Verflachung im Gebrauch durch Presse und «art directors» begründet liege. Das «Visuelle» kann als so etwas wie die mediale Ausformung des (post-)modernen Klischees begriffen werden (vgl. Blümlinger 2000, 15f). In einem anderen Zusammenhang¹⁰ führt Daney dieses Wort denn auch explizit als substantiviertes Adjektiv ein, das die Ablösung von einem bestimmten Bildbegriff darstellt, in dem Sinne, in dem man nunmehr auch statt von «Tönen» («sons») vom «Akustischen» («sonore») sprechen könnte. Was dem französischen Substantiv «le visuel» außerdem anhaftet, das schwingt bei Daney ungesagt mit und geht in der Übersetzung verloren, weil es als Bedeutungsfeld im Deutschen nie existiert hat: Einerseits bezeichnet das substantivische Wort nämlich den Mittelpunkt, das «Schwarze» einer Zielscheibe, andererseits eine «Vorrichtung zur Anzeige auf einer Leinwand oder auf einem Bildschirm». Daney hat also mit dem Begriff des «Visuellen» intuitiv zwei wesentliche Komponenten des Golfkriegs erfasst, das Zielen und das Fernsehen.

Le manque

Ist mit «manque» der psychoanalytische Begriff gemeint, der Lacan'sche Spalt zwischen Signifikant und Signifikat, oder ganz einfach ein (audio-)visuelles (Informations-)Defizit? Daney schreibt im fraglichen Essay hauptsächlich von «Mangel» (z.B. «die Dinge, die in der Fernsehinformation mangelten»), aber er spricht dann ausgerechnet an einer Stelle von «Defizit», die sehr «lacanianisch» argumentiert:

Vielleicht zum ersten Mal in der Geschichte des Fernsehens hat das Schwinden [*raréfaction*] der Bilder zugunsten des rein Visuellen ein Vorstel-

10 «Zehn Kinojahre, sechs Fluchtlinien», op. cit., S. 25.

lungsdefizit [*déficit d'imagination*] hervorgerufen, das auszugleichen immer schwerer wurde.¹¹

Bei Lacan heißt es nur zum Vergleich:

Was [das Subjekt] an diese Stelle setzen wird, ist sein eigener Mangel in der Form des Mangels [*manque*], den es beim Anderen im Falle seines eigenen Verschwindens [*disparition*] erzeugen würde (1966, 84; Übers. CB).¹²

«Déficit» und «raréfaction» also statt «manque» und «disparition» – vielleicht kann diese Verschiebung als Paraphrasierung verstanden werden, zumal Daney in einem anderen Essay über den Golfkrieg die Alterität als *sine qua non* des Bildes definiert (Daney 1997). Wie dies dem nachdenklichen Leser vermitteln? Diese Frage mündet in weitere Probleme: Wo zum Beispiel liegt die Stelle des Zuschauers, von der Daney auch in diesem Zusammenhang spricht? Im Spalt zwischen dem Bild und dem Visuellen (dem raren Bild *im* Visuellen), zwischen *Hier* und *Anderswo* (zwischen uns und «dem Feind»)? Ist sie eine Frage des Dispositivs, gebunden an das Bild/das Kino *oder* an das Visuelle/das Fernsehen? Solche Fragen aber sprengen das Übersetzungsproblem. Es ist unmöglich, die lacanianischen Apparatus-Debatten zur *Suture* und zum Verhältnis von Schuss/Gegenschuss, die hier von Ferne anklingen, mit zu übersetzen. Wie soll man einen theoretischen Hintergrund vermitteln, der als solcher nur bruchstückhaft im Deutschen vorliegt und der bei Daney zudem im Lauf der Jahrzehnte sich wandelte und zu einer Art durchschimmernden Bodensatzes seines Schreibens wurde?

Image

Die Übersetzung des Wortes «image» ins Deutsche bereitet an sich kein Problem, doch auf welche Bildbegriffe Daney hier rekurriert, das ist eine andere Frage. Was bedeutet «Bild», wenn es als Gegensatzbegriff zum Visuellen nicht an das Fernsehen, sondern an den Film gebunden wird? Die Paare Bild/Film/Leinwand versus Visuelles/Fernsehen/Bildschirm können im Deutschen nicht wie im Französischen abgeleitet werden. Denn was Daney an anderer Stelle über die Leinwand schreibt, die er dem Bild zuordnet, trifft im Deutschen so nicht

¹¹ «Montage unerlässlich», op. cit., S. 209.

¹² «Ce que [le sujet] va y placer, c'est son propre manque sous la forme du manque qu'il produirait chez l'Autre de sa propre disparition.»

zu: Die Filmleinwand wird im Französischen «grand écran» genannt und hat nichts mit dem Bildträger der Malerei gemein (wie im Deutschen), während der Bildschirm als «petit écran» bezeichnet wird. «Ecran» bedeutet auch «Schirm» im Sinne von «Trennwand». Der folgende Satz ist also ein genuin französisch gedachter, soll er sich auf das Kino beziehen: «Das Bild schützt vor dem Realen (Bildschirm) [*écran*] hat einen doppelten Sinn).»¹³ Kommen wir aber auf die Bedeutung von «image» im oben erwähnten Satz zurück. Geht es hier letztlich um eine Ontologie des fotografischen Bildes à la Bazin, oder geht es um das Lacansche Bild (vom Anderen)? Der Titel des Textes, «Montage obligé» («Montage unerlässlich»), verweist auf Bazins (damals noch unübersetzten) Essay «Montage interdit» («Schneiden verboten!»).¹⁴ Daney hat diesem Problem zwei Jahrzehnte vor «Montage obligé» einen kritischen Essay gewidmet, und zwar wie eingangs erwähnt, «L'Ecran du phantasme. Bazin et les bêtes». Darin bindet er das Bazinsche Verbot der Fragmentierung an die *Natur* dessen, was gefilmt wird. Bazins berühmtes moralisches Argument gegen die Schuss/Gegenschuss-Inszenierung einer Jagd dreht Daney mit seinem späteren, nun nicht mehr «kritisch-exorzierenden»¹⁵ Bonmot keineswegs um. Wenn Bazin das «Montageverbot» in bestimmten Fällen an die Möglichkeit, den Tod zu filmen, bindet, so will Daney mit seinem «Montagegebot» auf die «fehlenden Bilder» von den zivilen Opfern dieses Krieges verweisen, die er sich im Kopf zusammenschneiden und vorzustellen verpflichtet sah, als es nicht mehr entscheidbar war, ob diese fehlenden Bilder tatsächlich verboten wurden oder nur zufällig abgingen. Ganz wie bei John Ford liest Daney zu diesem Behufe in der Tiefe und an den Rändern der televisuellen Einstellungen, um zum Eigentlichen vorzudringen und dem «Visuellen» ein «Bild» abzurufen. Zwei gleichzeitig «bazinianische» und «lacanianische» Texte aus den Jahren 1972 und 1991 sind also in *Von der Welt ins Bild* versammelt; zwischen ihnen liegen mehr als

13 «Zehn Kinjahre, sechs Fluchtlinien», op. cit., S. 25.

14 Die deutsche Übersetzung der gesamten von Truffaut im Jahr 1975 herausgegebenen Auswahlanthologie der ursprünglichen vier Bände von Bazins Schriften aus den Jahren 1958–1962, *Qu'est-ce que le cinéma?* (Bazin 2004), wurde erst nach Erscheinen von Daney's *Von der Welt ins Bild* vorgelegt. Vgl. auch das Themenheft «Warum Bazin», *Montage AV* 18,1, 2009.

15 Daney kommentiert seinen Versuch aus den 70er Jahren, den Idealismus Bazins mit materialistischen Argumenten zu kritisieren, in einem Interview folgendermaßen: «In Wirklichkeit war ich Richter in eigener Sache, weil ich den Faden exorzierte, der mich selbst mit dem Kino verband, einen Faden, der eher über Bazin verläuft als über Eisenstein» («Bilderleidenschaft. Von den Cahiers du cinéma zu Libération. Ein Gespräch mit Serge Daney» [frz. 1983], in: Daney 2000a, S. 136–165, hier S. 147).

hundert Seiten, und es obliegt dem aufmerksamen Leser, sie aufeinander zu beziehen, den späten Daney unter Kenntnis des frühen Daney zu verstehen. Soviel oder sowenig zum Problem Bild/Visuelles.

Reste

Was will Daney schließlich mit «Rest» ausdrücken? Geht es um das Verhältnis zum Realen, um so etwas wie den Freudschen «Tagesrest» im Traum, dessen vordergründige Harmlosigkeit die Zensur vereitelt? Geht es um die Spur des Realen im psychoanalytischen oder aber im phänomenologischen Sinn? Meint er mit «Rest» die Bazinsche Idee vom fotografischen Bild als Mumie oder dessen Idee von der Begrenzung des *cadre* (des Bildfelds) durch den *cache* (den Rahmen), den Verweis auf das *hors champ*, das visuelle Off? Die theoretischen Referenzen, bis hin zur Bazin-Anspielung im Titel, liegen im Unterschied zu den Texten aus den siebziger Jahren hier im Dunkeln. Die theoretische Unterscheidung zwischen Rahmen und Bildausschnitt ist den deutschsprachigen Lesern ohnehin kaum geläufig – auch Bazins Text «Peinture et cinéma» war in der lange vergriffenen deutschen Bazin-Übersetzung nicht eingeschlossen und lag zum Zeitpunkt des Erscheinens von *Von der Welt ins Bild* auf Deutsch noch nicht vor.¹⁶ Von dem im Deutschen nicht existierenden Begriff des *hors champ* (Off-Screen) und weiterhin nicht übersetzten Büchern von Noël Burch (1969) und Pascal Bonitzer (1982) ganz zu schweigen.

Während der frühe Daney fröhlich die in den 70er Jahren recht «frische» Lektüre von Lacan, Nietzsche, Lyotard oder Derrida zitiert, verleiht der späte Daney seinen Texten das ein, was ihm aus den Jahren der stark theoretisierenden «revolutionären Kulturfront» bei den *Cahiers* in Erinnerung geblieben ist, was gehalten hat.¹⁷ Daney geht mehr und mehr zum impliziten Schreiben über, das sich vor allem in die Wortwahl und in die Wortschöpfungen einschreibt. Ich will meine gezwungenermaßen beschränkten Kommentare mit einem kurzen und willkürlichen, doch wie mir scheint, exemplarischen Glossar an

16 Der Text «Malerei und Film» findet sich in der erwähnten Bazin-Neuauflage *Was ist Film?* (2004).

17 Daney kommentiert diese «wilde» Zeit rückblickend in einem Gespräch wie folgt: «Als wir begonnen haben, Lacan zu lesen, mußten wir ihn sofort in einer kleinen Anmerkung über einen total nebensächlichen bulgarischen Film anbringen. Das hat – mit Recht – die wirklichen Universitätsprofessoren schockiert» («Bilderleidenschaft. Von den Cahiers du cinéma zu Libération», op. cit., hier S. 149).

Begriffen abschließen, die mir für den Denkstil Daney's wie auch für die Grenzen seiner Übersetzbarkeit symptomatisch erscheinen.

Arrêt-sur-l'image

Die in Frankreich stets lebendige Diskussion einerseits über das Einzelbild («le photogramme»), andererseits über das «arrêt-sur-image», das *freeze frame*, dem man im Deutschen mit den Begriffen «Stehkader» oder «Stoppbild», üblicherweise aber mit dem englischen Fachwort beikommt, hat kein Pendant jenseits des Rheins. Barthes' Text über den «dritten Sinn» («Le troisième sens») wurde erst in den 1990er Jahren ins Deutsche übertragen (Barthes 1990), die dazugehörige *Cahiers*-Diskussion ist so gut wie unbekannt, das (unübersetzbare) «défilement» ein theoretisches Problem, das im deutschen Sprachraum einzig dem *Expanded Cinema* (Hans Scheugl, Ernst Schmidt Jr. u.a.) vorbehalten blieb, der gleichnamige Text von Thierry Kuntzel (1973) wurde bisher nur ins Englische übersetzt und blieb weitgehend unkommentiert. Daney hat der Reflexion über den Zusammenhang zwischen Stillstand und Bewegung im Film zumindest zwei zentrale Texte beigelegt, «Vom défilement zum défilé» und «Das letzte Bild». Meine Daney-Ausgabe schließt mit diesen beiden Texten.¹⁸ Wenn Daney in diesen Essays einerseits das weite Konnotationfeld des *arrêt-sur-image* (*freeze frame*) aufrollt (vom «arrêt de mort», dem Todesurteil, über die «arrestation», die Festnahme, bis zu den angloamerikanischen Metaphern aus der Kryogenik), so analysiert er andererseits das *arrêt-sur-image* als filmgeschichtliches Symptom, als Moment einer cinephilen Empfindsamkeit bei Truffaut, als leidenschaftliche Erstarrung bei Godard oder als für die Werbung bestimmtes Abzieh- und Automatenbild bei Besson. Interessanterweise nimmt Daney teilweise bereits im ersten, durchgängig jedoch erst im zweiten Text eine kleine begriffliche Veränderung vor: Er setzt vor «Bild» einen bestimmten Artikel und macht aus dem üblichen «arrêt-sur-image» ein besonderes «arrêt-sur-l'image». Aus dem Innehalten des Laufbildes auf einem Einzelbild wird also ein Innehalten auf dem (einen) Bild. Man kann diese Verschiebung im zweiten Fall mit dem von Daney selbst gegebenen Hinweis erklären, dass es sich bei diesem Text ausschließlich um das Innehalten auf einer bestimmten Kategorie von Bild, nämlich dem letzten Filmbild, handelt. Vielleicht sagt der kleine Zusatz aber vor allem etwas über Daney's

18 «Vom défilement zum défilé» [frz. 1989] und «Das letzte Bild» [frz. 1990], in: Daney 2000a, S. 267–274 bzw. 275–282.

eigentliches Interesse, das sich weniger auf das Einzelbild und dessen Vervielfältigung als Möglichkeit eines imaginären Innehaltens des Bewegungsbildes richtet als auf die ästhetischen Konsequenzen dieses Innehaltens für den auratischen Status des filmischen Bildes, das für Daney immer «das Bild» ist.¹⁹

Cinégénie

Daney hat viel für Sprachspiele übrig. Er dehnt die Wörter gerne bis ans Äußerste ihrer Bedeutung, lässt die Polysemie zur Geltung kommen, und wenn es ein Wort nicht tut, dann bildet er eben ein neues. So geschehen zum Beispiel in einem pointierten kleinen Text über Pausenfüller im Fernsehen, der Anfang der 1980er Jahre in den *Cahiers du cinéma* erschien. Daney spricht dort von einer Zeit, in der die Cineasten noch von der Sorge um das *photogénie* der Objekte, Körper und Landschaften getragen waren, und er fügt hinzu: «Um ihr *cinégénie* (Epstein oder Vertov wieder lesen)».²⁰ Man kennt im deutschen Sprachraum zwar die Vertovsche Idee des auf Bewegung konzentrierten *kinoglaz* (Kinoauges), doch Epstein, Delluc und deren Idee des *photogénie* gehörten lange Zeit zu den blinden Flecken des deutschsprachigen Denkens über Film (oder besser: Schreibens, denn der Experimentalfilm hat sehr wohl an Epstein angeknüpft).²¹ Das deutsche Wort «Photogenität» bezieht sich ganz banal auf die Bildwirksamkeit eines Schauspielers oder einer Person und reduziert sich im Allgemeinen auf das Gesicht. Der Aspekt der Bewegung, den Epstein zusammen mit anderen Kategorien der figürlichen Darstellung wie Kadrage und Lichtsetzung als für das *photogénie* konstitutiv gedacht hat, wird bei Daney durch den Begriff des *cinégénie* unterstrichen. Gleichzeitig zielt Daney's Wortschöpfung wohl auch auf die Montage ab, auf die Zeit des Stummfilms, auf eine Zeit vor dem (Bazinschen) Verbot:

«Die Voraussetzung war, daß es keinerlei Tabu gab, das verboten hätte, diesen Körper zu zerlegen [...] und ihn mit anderen Typen von Körpern korrespondieren zu lassen. Das war die Zeit der Bestiarie und Landschaften».²²

¹⁹ Zur Theorie des Bildstillstands bei Daney vgl. insbesondere auch Bellour 2001.

²⁰ «Pausenfüller» [fz. 1981], in: Daney 2000a, S. 223–227, hier S. 225.

²¹ Eine Ausnahme bilden etwa Kessler (1996) und Fahle (2000, bes. 33–80). Epsteins Photogénie-Text wurde erstmals von Frieda Grafe in *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes* übersetzt (Blümlinger/Sierek 2002).

²² «Pausenfüller», op. cit., S. 225.

Prélèvement

Die Möglichkeit der «Versöhnung» mit dem Kino liegt bei Daney in der Projektion, die der Aufnahme folgt. In einem langen Gespräch mit Serge Toubiana sagt er:

Der Film hat sehr wohl diese Fähigkeit – das war das Phantasma von Bazin –, Bücher durch Bilder, das Fleisch der Realität, aufzuschneiden – und das tut weh –, aber er hat auch die Fähigkeit, das, was in dieser Weise kadriert, aufgehoben [*prélevé*], ins Licht gehoben worden ist, wieder freizusetzen (Daney 2000b [1994], 76).

Der Begriff des (filmischen) Bildes wird bei Daney also immer wieder an den Begriff des Realen zurückgebunden und spaltet sich dort in zwei theoretische Spuren: Bazin einerseits und Lacan andererseits. Bazin entspricht bekanntlich einem Bildverständnis, das über die ontologische Beziehung zur Realität definiert ist, während Lacans metapsychologischer Ansatz auf das Reale in seinem Verhältnis zum Symbolischen abzielt. Daney situiert das Kino an diesen beiden Polen, in einem Spannungsverhältnis zwischen dem Bazinschen Realen und dem Lacanschen Imaginären:

Das Kino [...] ist ein verrufener Ort, der Ort eines Verbrechens und einer Magie. Das Verbrechen: daß die Bilder und Töne lebenden Wesen *abgenommen* [*prélevé*] werden (entrissen, gestohlen, abgenötigt, weggenommen). Die Magie: daß sie auf einem anderen Schauplatz ausgestellt werden (dem Kinosaal), um dort die Lust desjenigen auszulösen, der sie sieht.²³

Einerseits werden die Bilder also als Abdruck des Realen begriffen, andererseits schwingt hier mit dem «anderen Schauplatz» Freuds Traumdeutung und die psychoanalytische Filmtheorie vom imaginären Signifikanten (Christian Metz) mit. Daney setzt an anderer Stelle den Begriff «*prélèvement*» (Entnahme, Abnahme) in eine diskursgeschichtliche Reihe mit den Begriffen «Spur» und «Analogie», um diese als «metaphysisch» zu kritisieren. Weil er damit von der traditionellen Unterscheidung zwischen fotografischem und digitalem Bild («*image de synthèse*») über den (bazinianischen) Realitätsbezug Abstand nimmt, kann er dem digitalen Bild die Fähigkeit zugestehen,

23 «Der Terrorisierte. Godard'sche Pädagogik» [frz. 1976], in: Daney 2000a, S. 85–93, hier S. 91.

ein Reales hervorzubringen.²⁴ Gänzlich doppeldeutig wird der Begriff, wenn Daney ihn in Zusammenhang mit den Effekten der Werbung diskutiert, um den sogenannten Manierismus als «bereits lange <Geschichte der Entnahme> (alle nur möglichen Arten des Transplantierens, Zitierens, Zweckentfremdens und Einnistens)» zu begreifen, «die darauf abzielt, die natürliche Solidarität der Körper mit ihrer Umgebung zu zerstören».²⁵ Es handelt sich hier um eine ästhetische Kategorie der Disjunktion, die Daney symptomatisch an Kriterien der Gestaltung festmacht – hier etwa an der Disjunktion von Gestalt und Hintergrund. In den Tagebuchnotizen verdeutlicht Daney seinen Manierismusbegriff mit der Enttäuschung des Kindes, das sein Spielzeug kaputtgemacht hat, um dessen Inneres zu betrachten: «Man begibt sich in den Manierismus, wenn man (von innen) entnimmt und man verlässt ihn, wenn man wiederbelebt (von außen)» (Daney 1993, 334; Übers. CB). Mit «prélèvement» (Entnahme) vollzieht Daney also eine theoretische Gratwanderung: Er liest das Bild sowohl bazinianisch darüber, was es als Spur mit dem Vorfilmischen verbindet («prélever» im medizinischen Sinne), als auch lacanianisch darüber, was es als Mangel vom Vorfilmischen trennt («prélever» im Sinne von «enlever», von stehlen). Der Umstand, dass die deutsche Sprache für «prélever» zwei Wörter mit je unterschiedlichen Präfixen (ent- oder ab-nehmen) bereitstellt, verweist auf genau diese begriffliche Dualität.

-iste , -isme

Diese beiden Suffixe gehören in das Begriffsgepäck eines jeden Theoretikers. Es wäre also nicht lohnend, zum Beispiel die Substantiva «Elitismus», «Akademismus», «Laxismus» oder aber die Adjektive «intellektualistisch», «konformistisch» und «irredentistisch» als für Daney typische Begriffe hervorzuheben. In der deutschen Übertragung springt das eine oder andere Wort freilich als Neubildung ins Auge («Elitismus» oder «Laxismus» gibt es eigentlich im Deutschen nicht). Interessant werden die Begriffe vor allem dort, wo sie im übertragenen Sinn verwendet werden oder wo die Suffixe bevorzugte Ingredienzien für Neologismen im Französischen sind. Mit der «position irrédentiste» bezeichnet Daney nicht etwa eine politische Haltung, sondern eine gewissermaßen fundamentalistische Beziehung des klassischen Kinogängers zum Film, eine mystische Position «zwischen dem Seher und

²⁴ Vgl. «Zehn Kinojahre, sechs Fluchtlinien», in: Daney 2000a, op. cit., hier S. 25f.

²⁵ «Kind sucht Bad» [frz. 1991], in: Daney 2000a, S. 236–245, hier S. 238.

dem *Voyeur*,²⁶ die im Gegensatz zum neuen Typus des *Lesers* im Zeitalter des Videorekorders steht. Auf der Suche nach begrifflichen Nuancierungen zur Beschreibung eines aktuellen Zustands des Kinos oder des Fernsehens greift Daney vorzugsweise im Gespräch zu meist pejorativ gewichteten Neologismen: So bezichtigt er etwa Blier und Berri eines arroganten «Poulidorismus»,²⁷ analysiert Spielbergs E.T.: THE EXTRA-TERRRESTRIAL (USA 1982) (wohl im Geiste von Deleuze/Guattari) als «familialistische» Fiktion,²⁸ oder beschreibt die Lage des Zuschauers eines Doku-Dramas als die eines «Überlebenden-und-Voyeurs» eines ihn über eine «demokratistische» Ideologie²⁹ scheinbar betreffenden Dramas. Wenn es schließlich um die Kritik an der eigenen Zukunft geht, um die lineare Filmgeschichtsschreibung, mit der die *Cahiers* an den Zeichen der Zeit vorbeizogen, bildet Daney das Adjektiv «ironiste» im Sinne von manieristisch, um es der besseren Verständlichkeit halber im selben Zuge zu erläutern: «[...] man muß ironischer [*plus ironiste*] sein, eher wie Ruiz, kurz, barocker, und sich sagen, daß es Spiralen gibt.»³⁰

Chaîne

Ob er die Vorliebe für das Wort «chaîne» («Kette») von Godard oder Lacan hat, muss dahingestellt bleiben. Sie durchzieht als Spiel mit der Polysemie jedenfalls so manchen Text und steht exemplarisch für seine parataktische Form zu schreiben, mentale Bilder und Gedanken aneinanderzureihen. Daney mag Kettenreaktionen. Dem Übersetzer bleibt hier oftmals nur die Wahl zwischen Struktur und Bedeutung, zwischen einem einzigen Wort (oder einer Wortreihe) und vielen verschiedenen Entsprechungen. Über Godards WEEK END (F/I 1967) schreibt Daney zum Beispiel: «[...] in diesem schönen und vorausblickenden Film finden sich Verkettungen aller Art: Bilderketten, Fließbänder, Autoschlangen [*chaînes d'images, chaînes d'usines, chaînes de voitures*]».³¹ In einem an-

26 «Was bleibt uns noch zu sehen?», in: Daney 2000a, op. cit., S. 174.

27 «Die Liebe zum Kino. Ein Gespräch mit Serge Daney. Es leben die Zeitschriften!» [frz. 1992], in: Daney 2000a, S. 176–190, hier S. 180. Raymond Poulidor war ein französischer Radrennfahrer, der als ewiger Zweiter in die Geschichte der Tour de France einging.

28 «Bilderleidenschaft», in: Daney 2000a, op. cit., S. 153 (hier übersetzt mit «Fiktion von Familie»).

29 «Das amerikanische Doku-Drama» [frz. 1981], in: Daney 2000a, S. 228–232, hier S. 232.

30 «Bilderleidenschaft», in: Daney 2000a, op. cit., S. 163.

31 «Vom défilement zum défilé», in: Daney 2000a, op. cit., S. 269f.

deren Text, der sich den Reality Shows widmet, lässt Daney das Wort «chaîne» in der Bedeutung von TV-Sender und Kette schwingen:

Unter welchen Umständen arbeiten die Fernsehsender [*les chaînes*] schon heute an neuen Formen der sozialen Kontrolle, um ihre Zuschauer [*mail-lons*, Kettenglieder] von morgen (Leute wie Sie und mich, aber in gefügigeren, weniger nörglerischen Ausführungen) zu bilden?³²

Später verdichten sich die Fabrik und das Fernsehen zu einem ähnlich gelagerten Wortwitz: «Es ist, als habe das Fernsehen mit einem Schlag ein ganzes Volk auf den Diwan eines Psychoanalytikers gesetzt, der «am Fernseh-Fließband» [*à la chaîne*] arbeitet [...]».³³ Das Spiel mit dem Wort «chaîne» treibt Daney bis in die Reihen, die er selbst bildet. So schreibt er beispielsweise in Zusammenhang mit einer Aufzählung der vielfältigen Verbindungen zwischen Gesetz und Doku-Drama, dass der Rechtsanwalt – ob als Figur oder Experte – schöpferisches Glied in der Kette/dem Sender des Doku-Dramas werden könnte.³⁴ Dieses permanente virtuose Springen zwischen Zeichen und Bedeutung, dieses Suchen und Abklopfen der Wörter in Daney's Schreiben könnte man schließlich frei nach Lacan als einen analytischen Prozess beschreiben, in dem jedes Wort sich mit einem anderen verkettet. Man könnte aber auch frei nach Wittgenstein sagen, dass Daney fortwährend *alle möglichen* Sprachspiele durchspielt, um zur bestmöglichen Beschreibung dessen zu kommen, was er sieht.

32 «Vermarktung des Individuums und Auslöschung der Erfahrung» [frz. 1992], in: Daney 2000a, S. 217–222, hier S. 217.

33 Ibid., S. 220.

34 «Das amerikanische Doku-Drama», in: Daney 2000a, op. cit., S. 228, Anmerkung 1.

Literatur

- Barthes, Roland (1990) Der dritte Sinn. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 47–66.
- Bazin, André (2004) *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander. [Frz.: *Qu'est-ce que le cinéma?* [1958–1962]. Paris: Éd. du Cerf 1975.]
- Bellour, Raymond (2001) L'effet Daney ou l'arrêt de vie et de mort. In: *Trafic*, Nr. 37, S. 75–86.
- Blümlinger, Christa (2000) Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder. Zu Serge Daney. In: Daney 2000a, S. 7–17.
- Bonitzer, Pascal (1982) *Le Champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma/Gallimard.
- Burch, Noël (1969) *Praxis du cinéma*. Paris: Gallimard. [Engl. als: *Theory of Film Practice*. Princeton: Princeton University Press 1981.]
- Daney, Serge (1992) Le travelling de Kapo. In: *Trafic*, Nr. 4, S. 5–19. [Wiederabgedr. in: *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana*. Paris: P.O.L. 1994, S. 15–39; dt. in Daney 2000b.]
- Daney, Serge (1993) *L'Exercice a été profitable, Monsieur*. Hg. v. Jean-Claude Biette & Emmanuel Crimail. Paris: P.O.L.
- (1997) Before and After the Image [frz. 1991]. In: *Documenta X – The Book. Politics, Poetics*. Hg. v. Documenta-und-Museum-Fridericianum-Veranstaltungs-GmbH. Idee und Konzeption Catherine David & Jean-François Chevrier. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 610–620.
- (2000a) *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*. Hg. v. Christa Blümlinger. Aus dem Frz. übers. v. Christa Blümlinger, Dieter Hornig & Silvia Ronelt. Berlin: Vorwerk 8.
- (2000b [gedr. 2001]) *Im Verborgenen. Kino. Reisen. Kritik*. Aus dem Französischen v. Johannes Beringer. Wien: PVS-Verleger.
- (2001) *La Maison cinéma et le monde 1. Le Temps des Cahiers 1962–1981*. Hg. v. Patrice Rollet (mit Jean-Claude Biette & Christophe Manon). Paris: P.O.L.
- (2002) *La Maison cinéma et le monde 2. Les Années Libé, 1981–1985*. Paris: P.O.L.
- Epstein, Jean (2002) Photogénie des Unwägbareren [frz. 1935]. Aus dem Frz. v. Frieda Grafe & Enno Patalas. In: *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Hg. v. Christa Blümlinger & Karl Sierek. Wien: Sonderzahl, S. 263–268. [Neuübers. in: Jean Epstein (2008) *Bonjour cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien: Österreichisches Filmmuseum, S. 75–79.]
- Fahle, Oliver (2000) *Jenseits des Bildes. Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre*. Mainz: Bender.

- Goldschmidt, Georges-Arthur (1996) *Quand Freud attend le verbe. Freud et la langue allemande II*. Paris: Buchet Chastel. [Dt. als: *Freud wartet auf das Wort. Freud und die Deutsche Sprache II*. Zürich: Ammann 2006.]
- Kessler, Frank (1996) Photogénie und Physiognomik [frz. 1989]. In: *Geschichten der Physiognomik*. Hg. v. Rüdiger Campe & Manfred Schneider. Freiburg: Rombach, S. 515–534.
- Kuntzel, Thierry (1973) Le Défilement. In: *Cinéma: Théories, Lectures*. Hg. v. Dominique Noguez. Paris: Klincksieck, S. 97–110.
- Lacan, Jacques (1966) Position de l'inconscient. In: Ders.: *Ecrits*. Paris: Seuil, S. 829–850. [Dt. als: Die Stellung des Unbewußten. In: Ders. (1975): *Schriften III*. Weinheim/Berlin: Quadriga 1975, S. 205–230.]
- Rivette, Jacques (1961) De l'abjection. In: *Cahiers du Cinéma* 120, Juni 1961, S. 54–55. [Dt. als: Über die Niedertracht (КАРО). In: *Cicim* 24/25, 1989 («Jacques Rivette. Schriften fürs Kino»), S. 147–150.]

Zu den Autorinnen und Autoren

Christa Blümlinger (*1963), Dr. phil., ist Professorin für Filmwissenschaft an der Universität Vincennes-Saint-Denis (Paris 8). 2008/09 Vertretungsprofessur an der FU Berlin, wo sie 2006 im Fach Filmwissenschaft habilitiert wurde. Sie lehrte von 2002–2010 als *Maître de conférences* an der Universität Sorbonne Nouvelle (Paris 3) und von 1999–2002 als Universitätsassistentin an der FU Berlin. Davor als Medienwissenschaftlerin, Filmpublizistin, Kuratorin und Kritikerin in Wien und Paris tätig. Zahlreiche Publikationen insbesondere zu Filmtheorie und -ästhetik, Dokumentar-, Essay- und Avantgardefilm und zur Medienkunst. Jüngste deutschsprachige Buchpublikation: *Kino aus zweiter Hand. Formen materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst* (Berlin 2009).

Barbara Flückiger, Dr. phil., seit 2007 Gastprofessorin am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Arbeitete als Filmtonmeisterin in Europa, Kanada und USA, bevor sie Germanistik, Filmwissenschaft und Publizistik in Zürich und Berlin studierte. Promotion 2001 an der Universität Zürich. Gastdozentin an diversen Universitäten und Filmhochschulen in Deutschland. An der Hochschule für Kunst und Gestaltung in Zürich erforschte sie im Rahmen des Projekts *Digitales Kino* die Interaktion von technischer Innovation und Ästhetik. 2007 Habilitation mit einer Schrift zu technischen, ästhetischen und narrativen Aspekten computergenerierter Visual Effects im Film an der FU Berlin; momentan Forschungsprojekt zur digitalen Archivierung des audiovisuellen Kulturguts in der Schweiz. Wichtigste Publikationen: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren 2001 (4. Aufl. 2010); *Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer*. Marburg: Schüren 2008.

Philippe Gauthier, M.A., promoviert an den Universitäten Lausanne und Montréal, wo er zudem als Dozent für Filmgeschichte tätig ist. Zu seinen Publikationen zählen die Monographie *Le montage alterné avant Griffith: le cas Pathé* (Paris: L'Harmattan, 2008) sowie eine Reihe von Aufsätzen, darunter «The Movie Theater as an Institutional Space and Framework of Signification: Hale's Tours and Film Historiography» in *Film History: An International Journal* 21,4 (2009) und «Crosscutting, a Programmed Language» in *The Griffith Project* 12 (2008).

Franziska Heller (*1979), Dr. phil., Oberassistentin am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. 2009 Promotion an der Ruhr-Universität Bochum. Von 2008–2010 an der UZH Mitarbeiterin im anwendungsorientierten Projekt AFRESA: Automatisches System zur Rekonstruktion und Erfassung von Archivfilmen. Veröffentlichungen vor allem zur internationalen Filmgeschichte, -ästhetik und -theorie in Sammelbänden sowie Film- und Medienzeitschriften. Jüngste Publikation: *Filmästhetik des Fluiden. Strömungen des Erzählens von Vigo bis Tarkowskij, von Huston bis Cameron*. München: Fink 2010.

Guido Kirsten (*1979), Studium der Filmwissenschaft (Nebenfächer: Soziologie und Philosophie) an der Universität zu Köln, der Sorbonne Nouvelle (Paris III) und der Freien Universität Berlin. Von 2007–2009 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Forschungsprojekt «Zurück zur Leinwand» von Prof. Karl Sierek an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Seit Oktober 2009 Mitarbeiter im NCCR Mediality: Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen der Universität Zürich mit einem Dissertationsprojekt zur Theorie und Geschichte des filmischen Realismus. Diverse Veröffentlichungen in Fachzeitschriften und Sammelbänden. Seit 2007 Mitherausgeber der Zeitschrift *montage AV*.

Siegfried Kracauer (1889–1966), Dr., in Frankfurt a.M. geboren, arbeitete zwischen 1930 und 1933 als Feuilletonredakteur der Frankfurter Zeitung in Berlin. Er veröffentlichte zahlreiche Filmkritiken, philosophische Essays und soziologische Untersuchungen, bevor er 1933 zunächst nach Paris und dann 1941 in die USA fliehen musste. Dort entstand in den 1940er Jahren seine einflussreiche Studie zum Kino der Weimarer Republik, die 1947 unter dem Titel *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film* erschien. In *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (1960) legte er eine auf den fotografischen Realismus hin ausgerichtete Filmtheorie vor. Im Rahmen der bei Suhrkamp erscheinenden Gesamtausgabe (*Werke* in neun Bänden) werden neben seinen Romanen, seinen soziologischen und philosophischen Schriften auch seine Kritiken sowie sämtliche andere Texte zum Film wieder zugänglich gemacht.

Edgar Morin (*1921), Dr., emeritierter Professor und Direktor des CNRS (Centre Nationale de la Recherche Scientifique). Studiert in den 1940er Jahren an der Sorbonne und spielt eine aktive Rolle in der französischen Résistance. Nach der Befreiung Frankreichs von der

deutschen Besetzung arbeitet er in der Verwaltung des französischen Sektors im besetzten Deutschland und verfasst aus der ethnographisch nüchternen Haltung teilnehmender Beobachtung sein erstes Buch *L'an zéro de l'Allemagne* (1946). 1950 wird er Assistent von Georges Friedmann am CNRS und beginnt seine theoretische Beschäftigung mit dem Kino aus soziologischer und anthropologischer Sicht, die sich später in den Büchern *L'homme imaginaire* (1956) und *Les stars* (1957) niederschlägt. Zu seinen lebenslangen Arbeitsgebieten gehört die allgemeine Soziologie, zeitgenössische Anthropologie und Epistemologie; den Forschungsschwerpunkt der vergangenen Jahre am Centre Edgar Morin bildet die Epistemologie der Komplexität. Zu seinen Hauptwerken gehören neben den genannten Kinobüchern *L'esprit du temps* (1961) und das sechsbändige *La méthode* (1977-2004), dessen erster Band (*Die Natur der Natur*) gerade auf Deutsch veröffentlicht wurde (Turia und Kant, 2010). In Frankreich erschienen zuletzt *Pour et contre Marx* und *Ma gauche* (beide 2010).

Leonardo Quaresima, Dr. phil., ist Professor für Filmwissenschaft an der Universität Udine und Direktor des DAMS (Dipartimento di Arte, Musica e Spettacolo) in Gorizia. Seit nahezu zwei Jahrzehnten leitet er die International Film Studies Conference von Udine. Zu seinen zahlreichen Publikationen zählen Monographien zu Walter Ruttmann (1994) und den Beziehungen des Kinos zu den anderen Künsten (1996), die neue englischsprachige Ausgabe von Siegfried Kracauers *From Caligari to Hitler* (2004) und die erste italienische Übersetzung von Béla Balázs *Der sichtbare Mensch* (*L'uomo visibile*, 2008).

Claus Tieber (*1966), Studium der Theaterwissenschaft, Publizistik, Philosophie und Politikwissenschaft. Nach Tätigkeiten als Journalist (Print und Online) sowie vier Jahren als Redakteur in der Abteilung Fernsehfilm des ORF, inzwischen als Filmwissenschaftler tätig. 2008 Habilitation. Leitet zurzeit ein Forschungsprojekt zu Sound und Musik im Stummfilm an der Universität Salzburg und ist Lektor an der Universität Wien. Seit März 2010 Präsident der IG externe LektorInnen und freie WissenschaftlerInnen. Zahlreiche Publikationen, u.a.: *Schreiben für Hollywood. Das Drehbuch im Studiosystem*. Münster: Lit Verlag 2008; *Passages to Bollywood. Einführung in den Hindifilm*. Münster: Lit Verlag 2007 (2. Aufl.).

Hans J. Wulff (*1951), Dr. phil., Professor für Medienwissenschaft an der Universität Kiel. Nach dem Studium acht Jahre kommunale Kinoarbeit, dann zwölf Jahre als Filmwissenschaftler an der FU Berlin, seit 1997 in Kiel. Arbeitet über Fragen der Textsemiotik und der Psychologie des Films und des Fernsehens und der kommunikativen Strukturen der audiovisuellen Kommunikation. Veröffentlichungen: neben zahlreichen Aufsätzen Bücher zur Gewaltdarstellung, zu Film und Psychiatrie, zur Spannungsforschung sowie zur Semiotik des Films. Mit-herausgeber der *montage AV* und Leiter des Online Projekts Lexikon der Filmbegriffe (www.bender-verlag.de/lexikon/).

Call for Papers

Montage AV: Bildspannungen

Geplant ist ein Heft der Zeitschrift *Montage AV*, das unter dem Thema «Bildspannungen» filmstilistische Phänomene untersucht, die sich insbesondere auf der Ebene des Kaders, der Bildfläche abspielen. Zu denken wäre an Bildkompositionen zwischen den Polen Fläche und Tiefe, an Besonderheiten des filmischen Lichts oder an hybride Formen, bei denen sich malerische, architektonische oder computergenerierte Bildelemente mit filmischen kreuzen, mit ihnen in Dialog treten oder widerständig bleiben. Berührt werden sollen gleichermaßen Fragen der Terminologie, welche die Filmwissenschaft zuweilen aus der Kunstwissenschaft oder anderen Disziplinen entlehnt, ohne dass die Begriffe immer synonym verwendet werden könnten (auch im Hinblick auf einen globalisierten Bildtransfer mit seinen visuellen Referenzen auf tradierte Bildmedien), sowie weitere Fragen der Kompatibilität zwischen den Diskursen, wenn es um die stilistische Analyse der Bildersprache geht.

Der Stilbegriff und insbesondere der Begriff der Bildspannung dienen also der Fokussierung auf ein engeres analytisches Feld, das einer weiter gefassten theoretischen Betrachtung bedarf: einer Neuorientierung der Filmwissenschaft, um den Blick auf eine Filmgeschichte der Bildtechniken und -formen zu weiten und die Verwandtschaft zur Kunstwissenschaft fruchtbar zu machen. Dies jedoch, ohne falsche Konvergenzen zu schaffen oder die Divergenzen aus dem Blick zu verlieren.

Wir hoffen auf Beiträge, die sich möglichst spezifisch, möglichst genau einem bestimmten stilistischen Phänomen oder stilbezogenen Problem widmen, das sich unter dem Stichwort «Bildspannung» subsumieren lässt.

Einsendungen im Umfang von max. 35.000 Zeichen erbitten wir bis zum 1. Mai 2011 an die Anschrift der Redaktion, E-Mail: montage@snafu.de

Die Beiträge müssen das Stylesheet der Zeitschrift berücksichtigen: http://montage-av.de/Stylesheet_fuer_Autoren.pdf

Rückfragen beantworten gerne

Prof. Dr. Christine N. Brinckmann

Weimarer Str. 19
10625 Berlin
nbrinck@t-online.de

Evelyn Echle, M.A.

Moosmattstr. 11
CH-6005 Luzern
evelynechle@aol.com