media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Kristina Köhler

«A Certain Feeling of Pleasure». Hugo Münsterberg über Genuss und Lust im Kino

2018

https://doi.org/10.25969/mediarep/16830

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Köhler, Kristina: «A Certain Feeling of Pleasure». Hugo Münsterberg über Genuss und Lust im Kino. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Hugo Münsterberg, Jg. 27 (2018), Nr. 1, S. 47–68. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/16830.

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.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

«A Certain Feeling of Pleasure»

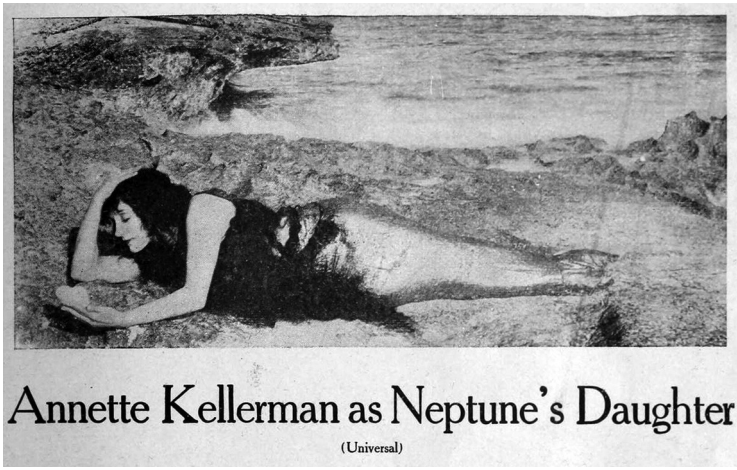
Hugo Münsterberg über Genuss und Lust im Kino

Kristina Köhler

Es sei Annette Kellermann gewesen, die australische Schwimmerin und der frühe Filmstar, die ihn zum Kino ‹bekehrt› habe – Hugo Münsterberg wurde nicht müde, von diesem ‹Erweckungserlebnis› zu berichten. Nur wenige Monate vor dem Erscheinen von *The Photoplay. A Psychological Study* schreibt er in seinem Aufsatz «Warum wir ins Kino gehen», er selbst habe zu den «snobistischen Nachzüglern» gehört, die zunächst «auf die Tricks des Films herunterblickten und sie als unkünstlerisch verachteten» (Münsterberg 1996a, 107). «Bis vor einem Jahr», so schreibt er im Dezember 1915,

> habe ich niemals ein wirkliches Lichtspiel gesehen. Obwohl ich immer ein passionierter Theaterliebhaber war, hätte ich es als unter der Würde des Harvard-Professors angesehen, eine Kinovorstellung zu besuchen, ebenso wie ich in keine Vaudeville-Schau, in kein Wachsfigurenkabinett oder in kein Phonographenkonzert gegangen wäre. Letztes Jahr, auf einer Reise tausend Meilen von Boston, riskierte ich es jedoch, mir gemeinsam mit einem Freund Neptune's Daughter anzusehen, und rasch kam meine Bekehrung. Sofort erkannte ich, dass hier phantastische Möglichkeiten offenstehen, und begann mit Eifer, die für mich neue Welt zu erkunden. […] Gewiss, ich bin jetzt dem Kino verfallen … (Münsterberg 1996a, 107)

So häufig diese Anekdote zitiert wurde, so oft wurde – zu Recht – angemerkt, dass sie nicht darauf abzielt, Münsterbergs Kinopraktiken abzubilden, sondern eher als Selbstinszenierung zu lesen ist, über die er seine Zuwendung zum Kino wirkungsvoll demonstriert (Schweinitz 1996; Catapano 2008). Gerade die Zuspitzung auf den *einen*



1 Annette Kellermann als NEPTUNE'S DAUGHTER (USA 1914). Ausschnitt aus dem *Motion Picture Magazine* (1914).

Kinobesuch macht die kleine Erzählung zu einem aufschlussreichen Aushandlungsort, an dem sich eine Reihe von Spannungen abzeichnen, die das Kino der 1910er-Jahre im Allgemeinen und Münsterbergs Filmtheorie im Spezifischen umtreiben.

Deutlich und mit Verweis auf seine Stellung als Harvard-Professor markiert Münsterberg seine anfänglichen Vorbehalte gegenüber dem Kino; damit spielt er auf die kontroversen Debatten an, die in den 1910er-Jahren um den gesellschaftlichen Status des Kinos zwischen Hoch- und Populärkultur geführt wurden (Kaes 1978; Schweinitz 1992). In einer Zeit, in der sich viele Akademiker, Erzieher, Lehrer und Kirchenvertreter skeptisch zum Kino äußerten, stellt sich Münsterberg als progressiver Geist dar, der das Potenzial des neuen Mediums erkennt. So ist die Anekdote auch als rhetorischer Kunstgriff zu verstehen, über den sich Münsterberg von den konservativen Forderungen der Kinoreformer absetzt und seine Nähe zum Film und zur Filmindustrie bekundet.[1] Bezeichnend, vielleicht sogar eine kleine Provokation, ist in diesem Zusammenhang die Zuspitzung auf den Film NEPTUNE'S DAUGHTER (USA 1914, Herbert Brenon), einen Film, den man heute wohl kaum anders denn als ‹Blockbuster› bezeichnen würde und der mit fantastischen Geschichten, Spezialeffekten und spektakulären

1 Tatsächlich stand Münsterberg der US-amerikanischen Filmindustrie nahe. Zwischen 1914 und 1916 kooperierte er für verschiedene Filmprojekte mit der Paramount Pictures Corporation (vgl. dazu auch den Zeitungsartikel aus *Motography*, «Er lehrt Psychologie auf Leinwänden. Münsterberg ist Schriftleiter bei Paramount», in diesem Heft, S. 148–151).

Stunts warb. Diese Hinwendung zum populären Kino – mit einem Gestus, den später auch Siegfried Kracauer oder André Bazin prominent einsetzten – ist bei Münsterberg nicht bloß als Kokettieren mit den eigenen *guilty pleasures* angelegt, sondern als umfassender Versuch einer Aufwertung des Populären. Während Kracauers oder Bazins Bestrebungen später auf die Etablierung des ‹guten›, künstlerisch wertvollen Films abzielten, interessierte sich Münsterberg sehr viel grundlegender für das Kino – als Institution, Kunst- und Wahrnehmungsform.

Auffällig an Münsterbergs Anekdote sind neben den Klassen- auch die ihr eingeschriebenen Geschlechterklischees und der erotisch aufgeladene Subtext. Nicht gerade subtil wird die Verführungskraft des neuen Mediums hier an den weiblichen Filmstar gekoppelt. Mit Annette Kellermann ist eine Darstellerin aufgerufen, die dem damaligen Publikum für ihren trainierten Körper und dessen freizügige Ausstellung bekannt war (Woollacott 2011). In den meisten Filmen, die Kellermann seit 1909 gedreht hatte, trat sie in Badeanzug oder Meerjungfrauen-Kostüm auf, womit durchaus ambivalente Schauwerte ausgelegt waren: Galt sie aufgrund der gefährlichen Stunts und Unterwasseraufnahmen einerseits als Inbegriff einer unabhängigen und starken «new woman» (Malnig 1999), wurden diese Auftritte andernorts hinsichtlich ihrer erotischen Schauwerte kommentiert (Bernhard 1914). Beides überlagert sich in Münsterbergs Anekdote, in der Kellermann ebenso energisch wie sirenengleich in Erscheinung tritt, um den ‹ahnungslosen› Professor zum Kino zu verführen.[2] Was Münsterberg über diese Geschichte schließlich auch ins Bild setzt, sind die vielfältigen Konstellationen von Vergnügen, Lust und Genuss, die das Kino adressiert: Was sind es für Bedürfnisse, die das Kino zu stimulieren und zu befriedigen verspricht? Welche Genuss- und Vergnügungsformen bietet es an? Um das zu studieren, mischte sich der Psychologe unter die Kinozuschauer – als handle es sich um eine experimentelle Versuchsanordnung, bei welcher der Versuchsleiter selbst zum Probanden wird: «Inmitten der Menge drängte ich zu Anita Stewart, Mary Pickford und Charles Chaplin […]», schreibt Münsterberg 1915 (1996a, 107).

⋆

Die Frage nach Lust und Genuss verfügt in der Geschichte der Ästhetik und in der Filmtheorie über eine lange Tradition; sie steht in heterogenen Denk- und Theoriekontexten, die von der Philosophie des 18. und 19. Jahrhunderts über Psychoanalyse, feministische Filmtheorie und

2 Zur Konstruktion moderner Massenmedien als «weibliche Verführungskraft» vgl. Huyssen (1986); Schlüpmann (1990).

Dispositivtheorien bis zu den Cultural Studies reichen und in unterschiedlichen historischen und diskursiven Konstellationen Eingang in die Filmtheorie gefunden haben.[3] Die Ansätze unterscheiden sich nicht nur methodisch, sondern auch hinsichtlich dessen, *was* jeweils als «Lust», «Genuss» oder «Vergnügen» in den Blick genommen wird.[4] Mit den folgenden Überlegungen möchte ich davon ausgehen, dass sich gerade in der Verschiedenartigkeit der Entwürfe von «Lust», «Genuss» oder «Vergnügen» spiegelt, wie unterschiedlich im Verlauf der Filmgeschichte über das Verhältnis von Film und Zuschauern nachgedacht wird. Dabei gilt es kritisch zu hinterfragen, wie Lust für das Kino jeweils konstruiert wird – und: wie diese Modelle in verschiedenen Phasen der Filmgeschichte eingesetzt werden, um spezifische gesellschaftliche Ideologien, ästhetische Programme oder Vorstellungen von ‹Film› und ‹Kino› zu stützen oder in Frage zu stellen.[5] Welche moralischen Wertungen, politischen Interessen, aber auch ästhetischen Ideale werden über die Rede von der Lust für oder gegen das Kino eingebracht?

Am Beispiel von Münsterbergs Filmtheorie, so möchte ich argumentieren, lässt sich ein Kippmoment innerhalb dieser Reflexions-, Kultur- und Mediengeschichte der Kinolust in den Blick nehmen. Seine Überlegungen bilden nicht nur einen frühen Aushandlungsort von «Genuss» und «Lust» im Kino, sondern lassen auch eine Reihe symptomatischer Verschiebungen hervortreten, die das Kino und die Filmtheorie Mitte der 1910er-Jahre erfassen.

3 Exemplarisch sei an dieser Stelle auf die Arbeiten von Mulvey (1989), Williams (1989) und Doane (1982) verwiesen. Zu denken ist aber auch an solche filmtheoretischen Arbeiten, die sich mit Modi des Zuschauens – wie Cinephilie (de Valck/Hagener 2005) oder Fantum (Staiger 2005) – beschäftigen.

4 Während viele der oben genannten feministischen Filmtheorien «Lust» psychoanalytisch konzipieren und dabei spezifische Konstellationen (und Perversionen) für den Film ausbuchstabieren (wie sadistische oder masochistische Aspekte), beziehen sich die Cultural Studies auf soziologische und kulturanthropologische Ansätze, wie sie mit der Vergnügungs- und Massenkultur um die Jahrhundertwende aufkommen (Becker 2011). Diese beiden Beispiele deuten bereits an, dass nicht nur unterschiedliche Konzepte von «Lust» oder «Vergnügen» gesetzt werden, sondern auch verschiedene Modellierungen von Zuschauer (als von unbewussten Prozessen gelenktes Subjekt oder selbstbestimmter Akteur) und Film (als Veräußerlichung psychischer Prozesse oder populärkulturelle Praxis).

5 Mit dieser kritischen Wendung schließen die vorliegenden Überlegungen an die Arbeiten von Michel Foucault (2015), Fredric Jameson (2008) und Laura Frost (2013) an, die kulturelle Konstruktionen von Lust (bzw. «pleasure» oder «plaisir») innerhalb einer breiter angelegten Kultur-, Kunst- und Literaturgeschichte kritisch hinterfragen. Entsprechend gilt für das Kino, wie Jameson (2008, 373, Herv. i. O.) in anderem Zusammenhang vorgeschlagen hat, nicht nach «pleasure in its own right» zu fragen, sondern nach «the *idea* of pleasure, the ideologies of pleasure».

I. Lust – Genuss: Schlagworte einer Debatte in den 1910er-Jahren

Mit der Frage nach den Vergnügungsformen des Kinos mischte sich Münsterberg in eine Debatte ein, die um 1910 in Deutschland und in den USA umfassend geführt wurde. Gerade an der Frage nach den Lüsten, die das Kino zu stimulieren und befriedigen versprach, entfachte sich eine moralisch hochaufgeladene Diskussion über die «Gefahren» des neuen Mediums. Das Kino, so schreibt der Sozialreformer Victor Noack 1912, bedrohe die «soziale Moral und die sexuelle Ruhe», aber auch «die physische Gesundheit des Volkes» (Noack 1992, 73). Denn es bediene niedere Bedürfnisse wie «Sensationshunger» und «Instinkte» (Hirtz 1913, o.S.), animiere zu Ausschweifungen (von Untreue bis Alkoholsucht), begünstige Perversionen und sexuelle Hemmungslosigkeit. Diese Einwände bezogen sich nicht allein auf die Geschichten, die die Filme erzählten, sondern auch auf die filmischen Erzähl- und Gestaltungsprinzipien und auf die Wahrnehmungsbedingungen im Kino. Herausgestellt wurde etwa, dass die schnelle Abfolge verschiedener Einstellungen in der Montage zu Wahrnehmungsschocks und Reizüberflutung führe, das flackernde Licht der Projektion die Augen der Zuschauer reize («Flimmeritis», vgl. Lefèbvre 1996), die Dunkelheit des Kinosaals die «Empfänglichkeit für erotische Stimulantia» (Noack 1992, 73) steigere oder gar zum Ausleben sexueller Bedürfnisse einladen könne (vgl. Berton 2018). Gerade im deutschsprachigen Raum verdichtete sich diese Aushandlung um den Begriff der «Schaulust», der zunächst von Kinogegnern eingebracht wurde. Eindrücklich und voller Faszination beschreibt dann Walter Serner 1913 jene Lust, «die im Blut fiebert und es brausen macht, bis jene unergründbar machtvolle Erregung durch das Fleisch rast, die aller Lust gemeinsam ist» (Serner 1992, 208). Die Beschwörung der Schaulust war in dieser Debatte eng gekoppelt an die Vorstellung einer Masse erregbarer Zuschauer, die sich vom Kino körperlich und mental stimulieren ließ. Wie unter anderem Andreas Killen (2009), Scott Curtis (2015) und Mireille Berton (2015) ausgeführt haben, handelte es sich dabei um einen weit verbreiteten Topos des frühen Kinos, der von Studien zur Massenpsychologie ebenso inspiriert war wie von psychophysiologischen Studien der Jahrhundertwende. Die Wirkmacht des Kinos wurde – mal kritisch, mal humoristisch – ins Bild bekannter Pathologien wie Hysterie, Hypnose oder nervöser Zwangsstörungen gesetzt (Gordon 2001). Die Vorstellung vom Kino als dunkler Raum, der verdrängte und unkontrollierbare Triebe

2 Erregbare Zuschauer im Film: ROSALIE ET LÉONTINE VONT AU THÉÂTRE (Roméo Bosetti, F 1911) und TONTOLINI È TRISTE (IT 1911).

wecken könne, fungierte mitunter aber auch als lustvoll besetztes Bild, mit dem Kinobetreiber für Filmvorführungen warben oder das in Filmkomödien der Zeit selbstreflexiv-ironisch verhandelt wurde (Köhler 2014, Abb. 2).

Demgegenüber machten sich Befürworter des Kinos daran, sein Potenzial als Instrument der Volksbildung und als Kunstform hervorzuheben. Das hieß in Reaktion auf den moralischen Tonfall der Kino-Debatte auch, Modellen eines triebgesteuerten und erregbaren Zuschauers die Position eines souveränen Subjekts der Filmerfahrung entgegenzustellen und die Freude am Kino als *ästhetische* auszuweisen. «Genuss» – ein Begriff, der in Kunsttheorien des 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielte – wurde dabei in vielen frühen Filmtheorien als zentrales Schlagwort eingebracht. So schreibt etwa ein Autor (Unbekannt 1915, 4) in der schweizerischen Zeitschrift *Kinema*: «Keine künstlich entfachte Schaugier mehr, sondern nur ein ruhiges Genießen an einem sehenswerten Schauspiel, dessen Entwicklung nicht minder genau durchgeführt wurde[,] als in dem Werk des Dichters, das auf der Bühne zur Darstellung gelangt». In einem ähnlichen Sinne entwirft der Filmtheoretiker Hermann Häfker, der sich ab 1908 mit reformerischem Eifer für «gute» Filme einsetzte, eine Schauhaltung für das Kino, die sich in vielen Punkten am Ideal der klassischen Ästhetik orientierte: Das Kino sollte Ruhe, Kontemplation und *Übersicht* ermöglichen. Nur so könne es gegen die «ständige Aufpeitschung der Sinne», gegen das «Hagelwetter auf die Nerven des modernen Menschen» angehen, so Häfker (1913, 5f) mit Blick auf die Schaulust-Debatte. Anzusetzen sei nicht nur bei Filmprogramm und Kinovorführung, sondern auch bei der Gestaltung der Filme selbst: Statt rascher Einstellungswechsel empfiehlt Häfker lange, ruhige Einstellungen, in denen sich die Bildwirkung vor dem Auge des Betrachters entfalten könne (vgl. Häfker 1913,

32–41). Schon bei der Motivwahl sei auf Zentrierung, Rahmung und Einheit des Bildes zu achten, damit das ‹Bildmäßige› hervorgehoben sei und der Film von einer «souveränen» Position aus betrachtet werden könne (vgl. Häfker 2004, 53).[6]

Über die Kategorie «Genuss» war die Diskussion um den Kunstwert des Kinos in eine Perspektive gesetzt, die Fragen der Wahrnehmung und des Erlebens stärker gewichtete als die Verhandlung von Material, Apparatur oder Gestaltungsmittel des Kinos. Ein solch wirkungsästhetischer Ansatz orientierte sich an Kunsttheorien des 19. Jahrhunderts, in denen diese Herangehensweise weit verbreitet war. Kunst, da waren sich sowohl Einfühlungstheoretiker wie Theodor Lipps als auch eher formalistisch argumentierende Kunsthistoriker wie Heinrich Wölfflin oder Adolf Hildebrandt einig, war als eine spezifische ästhetische Erfahrung bestimmt, die das Kunstwerk im Betrachter auslösen sollte. So tritt auch die damit eng verbundene Frage nach dem ästhetischen Genuss um 1900 prominent in den Vordergrund; ihr widmet der Kunsthistoriker und Einfühlungsästhetiker Karl Groos 1902 das Buch *Der ästhetische Genuß* und Theodor Lipps den Aufsatz «Einfühlung und ästhetischer Genuß» von 1906. Zweifellos orientierten sich kunsttheoretisch geschulte Filmtheoretiker wie Häfker – aber eben auch Münsterberg – an dieser Denkfigur. Dem Kino gegenüber kritisch eingestellten Kunsthistorikern wie etwa Konrad Lange ermöglichte sie wiederum, Zwischenpositionen einzunehmen. Zwar beharrte Lange darauf, dass das Kino «an sich» (aufgrund seiner photographisch-mechanischen Funktionsweise) keine Kunst sein könne, er räumte jedoch ein, dass gewisse Filme durchaus «ästhetischen Genuß gewähren» (Lange 1920, 76) könnten.

II. Genuss, *pleasure* und das Kino. Münsterbergs *The Photoplay*

In den USA, wo Münsterberg seit Ende der 1890er-Jahren lebte und forschte, waren die Debatten um das Kino in den 1910er-Jahren in Tonfall und Tradition zwar etwas anders akzentuiert, doch im Grunde von ähnlichen Gegenüberstellungen geprägt. Auch hier wurde das Kino mit unterschiedlichen Lust- und Vergnügungsformen assoziiert,

6 Diese Betrachterposition weist Häfker als genuin kinematographisch aus, auch wenn sie offensichtlich an Schauanordungen im Kunstmuseum angelehnt war, wo sich die Betrachter über längere Zeit in ein Gemälde vertiefen konnten. Über diese konzeptuellen Bezüge auf die Malerei galt es auch, ein Modell vom Kino zu entwerfen, das mit ästhetischen Theorien der Zeit kompatibel war (Wiegand 2016; Köhler 2017).

denen – je nach vertretener Position – mal zersetzende und gefährliche Tendenzen, mal erbauliche und erstrebenswerte Effekte zugeschrieben wurden (Frost 2013, 212).

Mit Blick auf diese gesellschaftlichen Aushandlungen zur Lust am Kino kam dem deutschen Einwanderer Münsterberg Mitte der 1910er-Jahre nun eine vermittelnde Rolle zu – und das gleich im doppelten Sinne: Nicht nur importierte er die Denkfigur des ästhetischen Genusses aus der deutschen Kunsttheorie in die US-amerikanische Debatte; auch entwarf er mit seiner Filmtheorie ein Modell von *pleasure*, in dem Genuss (als distanziert-körperloser Kontemplation) und Schaulust (als körperlich-sinnliche Stimulation) nicht mehr als Gegensätze angelegt, sondern eng aufeinander bezogen waren.

Fragen nach Lust und Genuss hatten Münsterberg bereits vor seiner Begegnung mit dem Film beschäftigt; sie ziehen sich in unterschiedlichen Wendungen durch seine Schriften. Nicht um Pathologien der Lust geht es ihm, sondern – ganz im Sinne der Psychotechnik als angewandter Psychologie – darum, wie sich Lust und Unlust für den Menschen und die Gesellschaft produktiv machen lassen, sei es im Kontext von Arbeits- (*Psychology and Industrial Efficiency*, 1913) oder Lernprozessen (*Psychology and the Teacher*, 1909; vgl. Schweinitz 2015). Das Studium des Kinos bot ihm Gelegenheit, diese Interessen an einem neuen Gegenstand zu vertiefen. Zugleich machte es erforderlich, etablierte Terminologien und Theorien zu überdenken und neu auszurichten. Die dabei entstehenden Reibungen und Verschiebungen – so gilt es hier zu zeigen – tragen sich als Spannungen in Münsterbergs Filmtheorie und insbesondere in sein Konzept von Genuss und *pleasure* ein.

Tatsächlich erinnert zunächst vieles von dem, was Münsterberg in *The Photoplay. A Psychological Study* unter der Überschrift «The Esthetics of the Photoplay» auslegt, an Positionen zum ästhetischen Genuss, wie sie aus deutschen Kunsttheorien bekannt waren und wie Münsterberg sie in früheren Schriften selbst entworfen hatte. Ästhetik, so hatte er bereits in seiner *Philosophie der Werte* formuliert, habe sich der Frage zu widmen, «welche Vorstellungen, Gefühle, Beziehungen und Antriebe das ästhetisch Wirksame im Genießenden auslöst» (Münsterberg 1908, 188) – und diese müssten «nicht im Kreise der physischen Dinge», sondern «auf der psychischen Seite gefunden werden» (Münsterberg 1908, 189). Als Ausgangspunkt für die Diskussion des ästhetischen Genusses diente ihm die Prämisse, dass Kunst- und Lebensgenuss unterschiedliche Modi der Befriedigung bereithalten und getrennt voneinander zu untersuchen seien – eine Differenzierung, die damals ein Gemeinplatz war, schloss sie doch an Kants Unterscheidung zwischen dem Schönen und dem

sinnlich Angenehmen an.[7] Beim Lebensgenuss – darunter fasst Münsterberg physiologische Bedürfnisse wie das Essen – werde das Objekt durch die Befriedigung zerstört oder abgeschafft: Nicht nur der Kuchen, so schreibt Münsterberg, sondern auch unser Verlangen nach Kuchen verschwinden in dem Moment, in dem wir satt und befriedigt sind (Münsterberg 1916, 158). Anders sei dies beim Kunstgenuss: Das Kunstwerk sei darauf hin ausgerichtet, sowohl unser Verlangen als auch seine Befriedigung fortlaufend wach zu halten; der Kunstgenuss «umspannt unser Verlangen *und* seine Befriedigung» (Münsterberg 1914a, 603), sodass der Betrachter dieses «Wechselspiel von Verlangen und Erfüllung» innerlich miterlebe (ibid., 606). Ästhetische Erfahrung erweist sich für Münsterberg als ein fein austarierter Balanceakt: «Schön» sei das Kunstwerk dann, «wenn alle seine Teile so aufeinander hinweisen, daß jedes ein Begehren ist und jedes doch auch eine Befriedigung findet […]» (ibid, 604).

Es ist ein eigentümliches Konzept, das Münsterberg über die Begriffstrias «Genuss», «Begehren» und «Befriedigung» entwirft. Es ist geprägt von einer Idee der Kunst, die harmonisch auf Ausgleich und Einheit ausgerichtet ist. Genuss wird entsprechend als ein sich selbst regulierendes System modelliert, bei dem das Verlangen befriedigt und zugleich erhalten wird. Damit steht Münsterbergs Theorie in gewisser Spannung zur Sexualtheorie, die Sigmund Freud zur gleichen Zeit auf dem Feld der Psychoanalyse entwirft. Zwar verwendet Freud ähnliche Begriffe – und auch er versteht Lust energetisch als Spannung, die auf Befriedigung drängt (Freud 1905). Doch während Freud die sexuelle und physiologische Lust zum Grundmodell erklärt, das alle anderen Genussformen (auch die der Ästhetik) vorstrukturiert (Freud 1930), hält Münsterberg an der Idee einer *Spezifik* des ästhetischen Genusses fest, der zwar Erfüllung, nicht aber Abschluss kennt.

7 Allerdings ist anzumerken, dass Kant diese Zusammenhänge – anders als die sein Gedankengut beerbenden Kunsttheoretiker des 19. Jahrhunderts – *nicht* über den Begriff Genuss beschreibt. Für Kant – wie für viele seiner Zeitgenossen – ist «Genuss» eng gebunden an eine rein körperliche Stimulation, die, so schreibt er, «nichts in der Idee zurückläßt, den Geist stumpf, den Gegenstand nach und nach anekelnd und das Gemüt, durch das Bewusstsein seiner im Urteile der Vernunft zweckwidrigen Stimmung, mit sich selbst unzufrieden und launisch macht» (Kant 1913 [1790], 182). Tatsächlich wird «Genuss» in vielen ästhetischen Schriften des 18. Jahrhunderts geradezu als *Gegenbegriff* zum ästhetischen Empfinden – eher im Sinne von «Genussmittel» (Schivelbusch 1995) – geführt. Anders als das ästhetische Empfinden, so die gängige Auslegung, ziele der Genuss (etwa in Sexualität und Ernährung) auf die Stimulierung und Befriedigung körperlicher Bedürfnisse. Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts wird Genuss zum Grundbegriff einer Wirkungsästhetik – also nicht zufällig zu einer Zeit, in der Kunsttheorien zunehmend physiologische Erkenntnisse einbeziehen und Ästhetik als Wahrnehmungskonstellation beschreiben, die erst durch die Körperlichkeit der Sinne *bedingt* wird (vgl. Crary 1996).

An diese Überlegungen schließt Münsterberg mit *The Photoplay* an, wo er «Genuss» immer dann einbringt, wenn es das Kino als ästhetische Erfahrung zu behaupten gilt (Münsterberg 1916, 220). Diese sei auch im Kino durch das Wechselspiel von Verlangen und Erfüllung gekennzeichnet – so schreibt Münsterberg nun auf Englisch: «a constant stirring up of desires together with their constant fulfillment keeps the flame of esthetic enjoyment alive» (Münsterberg 1916, 157). Bei der Filmvorführung stelle sich Genuss (hier: «esthetic enjoyment») dann ein, wenn Stimulation und Befriedigung ineinandergreifen, wenn Verlangen und Erfüllung gleichzeitig auftreten. Fast im Wortlaut übernimmt er für den Film also jenes allgemeine Konzept von «ästhetischem Genuss», wie er es in seinem Buch *Philosophie der Werte* beschrieben hatte. Dabei lässt Münsterberg freilich offen, *wie* Filme dieses Verhältnis von Lust und Genuss, Stimulation und Befriedigung genau herstellen. Dem Film *grundsätzlich* die Möglichkeit zuzusprechen, ästhetischen Genuss zu gewähren, scheint dringlicher, als zu klären, unter welchen spezifisch filmischen und kinematografischen Bedingungen dies geschieht (vgl. Curtis in diesem Heft). Interessant ist jedoch, dass bei diesem ‹Import› von der deutschen Ästhetik zur US-amerikanischen Filmtheorie etwas mit dem Verständnis von Genuss passiert, das dieses in seinem Kern berührt.

Und es zeichnet sich bereits auf sprachlicher Ebene ab: Dort, wo Münsterberg in seinen deutschen Schriften «Genuss» verwendet hatte, setzt er in *The Photoplay* mal «joy» oder «enjoyment», mal «pleasure» oder «feeling» ein. Damit splittert der Begriff regelrecht auf, und der theoriegeschichtliche Bezug auf die idealistische Ästhetik, die Münsterberg in seinen deutschen Schriften deutlich ausgestellt hatte, tritt im Englischen zurück. Stattdessen eröffnet die Rede von *pleasure* eine Reihe neuer Bezug- und Anschlussmöglichkeiten – etwa zu Untersuchungen von *pleasure* innerhalb der Ethik oder psychologischen Ästhetik, wie sie sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts formierte. So hatte etwa der US-amerikanische Psychologe Henry Rutgers Marshall 1894 empfohlen, die Ästhetik «als Teilgebiet der Hedonik, in ihrer direkten Abhängigkeit von den Gesetzen der Lust (*pleasure*)» zu studieren (Marshall 1894, 299; Übers. KK) – also etwa zu erforschen, inwiefern die sinnliche Wahrnehmung von Linien oder Farben als lustvoll erlebt wird. Obwohl Münsterberg selbst führender Experte auf dem Gebiet der Experimentalpsychologie war, verfolgte er diesen Ansatz für das Kino selbst nicht weiter.[8]

8 Münsterberg hätte durchaus über das Wissen und die Apparate verfügt, Lust- und Erregungszustände der Kinozuschauer zu vermessen. Mit William Moulton Marston

Was sich über die Übersetzung von «Genuss» mit «enjoyment» oder «pleasure» außerdem verschliff, war die hoch politisierte Unterscheidung zwischen dem kontemplativ-versunkenen Genießen und der Lust an der körperlich-sinnlichen Stimulation. Ironischerweise ließ ja bereits die Übersetzung von «Genuss» mit «pleasure», also jenem Wort, das auch für die beanstandete Lust- und Triebhaftigkeit stand, diese Gegenüberstellungen gewissermaßen ins Leere laufen, implodieren. Es ist nicht unbedingt davon auszugehen, dass Münsterberg diese Effekte bewusst einsetzte oder gar im Sinn hatte, den aufgeladenen Streit um das Verhältnis von Kino und Lust über ein Modell beizulegen, das «Genuss» und «Lust», «Verlangen» und «Begehren» miteinander versöhnte. Dennoch ist die Verschiebung von Genuss zu *pleasure* in seiner Filmtheorie durchaus *symptomatisch* zu verstehen – und das gleich in doppelter Hinsicht. In ihr verdichtet sich zum einen Münsterbergs komplexe Haltung zum Film: Zwar suchte auch er, das Kino durch den Rückgriff auf etablierte ästhetische Denkfiguren als Kunst zu legitimieren; doch anders als die deutschen und US-amerikanischen Kinoreformer bringt er «Genuss» nicht als Gegenbegriff ein, um das Kino in Hierarchien von Hoch- und Populärkultur einzutragen oder das Ideal eines «künstlerisch wertvollen Films» zu entwerfen. «Ästhetischer Genuss» oder eben *pleasure*, das war Münsterberg wichtig, sollte für den ganz normalen Besuch in den «regular picture houses» (Münsterberg 1916, 224) geltend gemacht werden können.

Die Verlagerung von Genuss zu *pleasure* macht damit auch spürbar, wie das Kino Begriffe der tradierten Ästhetik herausforderte, wandte es sich doch mit ganz eigenen und neuen Schauangeboten an die Zuschauer.[9] Diese ließen sich nicht mehr reibungslos in vorgeformte Kategorien der Ästhetik einordnen, sondern loteten die Grenzen kunsttheoretischer Begriffe aus, die angesichts der filmischen Gestaltungsmittel schnell angestaubt oder unpassend wirkten. Diese Reibung wurde insbesondere in den Filmen der 1910er-Jahre spürbar, die die Frage nach den filmischen Genuss- und Vergnügungsmodi auf ihre Weise umfassend verhandelten. Anstelle des frühen «Kinos der Attraktionen», das sein Publikum über kurze Szenen und schnelle Gags

sollte einer seiner Schüler diesen Weg beschreiten, sodass Münsterberg durchaus als Wegbereiter der physiologischen Zuschauerforschung gelten kann (Olenina 2015; Vonderau 2010).

9 Dass sich unter dem Einfluss des Kinos die Begriffe der Ästhetik selbst verändern, ist vielfach konstatiert worden – am eindringlichsten wohl von Walter Benjamin (1963), der darauf verwies, wie nachhaltig die Möglichkeiten der technischen Reproduzierbarkeit den Status der Kunst selbst verändern.

zu unterhalten suchte, waren nun längere Spielfilme zu sehen, die andere Formen von «Lust» und «Genuss» adressierten. Gerade für die Filme dieser Zeit, so meine ich, erweist sich Münsterbergs Theorie zu Genuss/*pleasure* als hilfreicher Schlüssel. Es ist weniger das klassische Modell von ästhetischem Genuss als vielmehr das in seiner Filmtheorie angelegte unscharfe Oszillieren zwischen «Genuss» und «Lust», das sich in diesen Filmen wiederfindet. An kaum einem Film lässt sich das besser verdeutlichen als an Neptune's Daughter, jenem Film also, den Münsterberg zum Ausgangspunkt für sein Interesse am Kino erklärte.

III. «Giving Pleasure to Millions». Ambivalente Schauangebote in Neptune's Daughter

Münsterberg mischte sich unter die Filmzuschauer, als Neptune's Daughter im Mai 1914 in den US-amerikanischen Kinos anlief. Auf der Leinwand sah er Annette Kellermann, die Neptuns Tochter spielt, eine Meerjungfrau, die sich in eine Menschenfrau verwandelt, um sich an den Fischern zu rächen, weil diese ihre Schwester in Netzen gefangen haben. Bei einem ‹Landgang› verliebt sich Annette (so auch der Name der Titelfigur) in den König der Insel und rettet ihn aus einer Reihe von Intrigen und Revolten. Kellermann war für die Verkörperung des Wassermädchens gleichsam prädestiniert, war sie doch schon vor ihren ersten Filmauftritten ein weltweit gefeierter Schwimm- und Vaudeville-Star. Mit ihren Schwimm- und Varieté-Shows, einer Mischung aus akrobatischen Wasser-Balletten, Pantomimen und

3 Annette Kellermann in einer Unterwasser-Szene.

Unterwasser-Nummern, die sie in gläsernen Wassertanks oder Aquarien darbot, tourte sie ab 1905 durch Australien, Europa und die USA (Abb. 3).

Wie viele Filme seiner Zeit ist Neptune's Daughter nicht vollständig überliefert. Erhalten (und derzeit zugänglich) sind etwas mehr als 25 Minuten Filmmaterial, was etwa einem Siebtel der Gesamtlaufzeit des Films in seiner Premierenfassung entspricht.[10] Auch wenn sich damit wenig über die genaue Ausgestaltung von Handlung und Erzählrhythmus sagen lässt, sind im überlieferten Material doch einige charakteristische Bild- und Bewegungsfiguren auszumachen, die sich auf Münsterbergs Konzept von Genuss/*pleasure* beziehen lassen.

Neptune's Daughter kam Münsterbergs Filmtheorie bereits insofern entgegen, als dass er als Massenspektakel mit künstlerisch-ambitionierter Grundierung angelegt war. Schon die Ankündigungen, die den Film in Werbeanzeigen und auf Plakaten als «greatest aquatic spectacle of all time» (Grau 1914, 277) bewarben, zeugen davon, wie ambivalent der Film sich im Spannungsfeld von Hoch- und Populärkultur positionierte (Abb. 4). So wurde Neptune's Daughter einerseits als aufwändige Großproduktion der Universal beworben, realisiert mit einem Rekordbudget von über 30.000 US-Dollar. Herausgestellt wurden seine *production values* wie die aufwändigen Unterwasseraufnahmen, spektakulären Stunts und Außenaufnahmen vor Meereskulisse (Blaisdell 1914, 1691). Durch Rückgriffe auf Motive, Ikonografien und Verfahren von Malerei und Literatur machte der Film andererseits aber auch deutlich, dass er sich an klassischen Konzepten des Schönen orientierte – ein Bestreben, das auch dem damaligen Publikum keineswegs entging. Rezensenten lobten die Gestaltung der Filmbilder für den «charm of their pictorial beauty» (ibid.), die malerische Bildkomposition und die raffinierte Lichtführung. Und auch Münsterberg würdigte den Film sowohl für seine schönen Bildmotive («die Seejungfrauen in der Brandung») als auch für seine modernen Trickeffekte («die plötzliche Verwandlung der Hexe in eine Krake an Land»; Münsterberg 1996b, 97). In einem ähnlichen Spannungsfeld bewegten sich auch die Schauangebote, die der Film seinen Zuschauern unterbreitete: Einerseits war Kellermanns leichtbekleideter Körper,

10 Die vorliegenden Analysen stützen sich auf ein etwa 20-minütiges Fragment, das als DVD von Grapevine Video 2004 vorliegt und auf Kopien basiert, die im russischen Filmarchiv Gosfilmofond aufbewahrt werden, ergänzt durch zusätzliche Szenen, die 2012 vom Powerhouse Museum Sydney im Rahmen der Annette-Kellermann-Kostümsammlung ausfindig gemacht und auf Youtube veröffentlicht wurden: https://www.youtube.com/watch?v=ds7v4jdFZ3s.

4 Kinoplakat zu NEPTUNE'S DAUGHTER (1914).

häufig im Zentrum des Bildes zu sehen; andererseits bot der Film Landschaftsaufnahmen, die fast wie Gemälde komponiert waren. In diesen unterschiedlichen Angeboten, so meine ich, spiegeln sich auch die unterschiedlichen Genuss- und Lustformen wider, die der Film *strukturell* – über seine Erzählweise, seine Bild- und Bewegungsgestaltung – adressiert. Sie setzten ein ähnlich ambivalentes Wechselspiel aus Stimulation und Befriedigung, Kontemplation und Lust in Gang, so wie es Münsterberg beschreiben sollte.

Dieses Wechselspiel lässt sich besonders prägnant an einer Szene veranschaulichen, die Annette in Gestalt der Meerjungfrau – im Fischschwanzkostüm auf einem Felsen im Wasser liegend – zeigt

5 Neptune's Daughter (1914).

(Abb. 5). Sie sehnt sich nach dem Geliebten, den sie bei ihrem Landgang kennengelernt hat; um sie wogt die Meeresbrandung, die sich an den zerklüfteten Gesteinsformationen bricht. Inmitten der tosenden Wassermassen ruht sie fast regungslos auf ihrem Stein; ihr mimisches und körperliches Spiel ist auf wenige Gesten und Blicke reduziert und frontal auf die Kamera gerichtet. Die lange Einstellungsdauer dieser Szene unterstützt die tableauartige Gesamtkomposition, die das Bild «zentripetal» – so könnte man mit Bazin (2004, 225) sagen – um die Frauenfigur organisiert. Diese Stillstellung der Meerjungfrau ist durchaus ambivalent besetzt: Ermöglicht diese Gestaltungsweise einerseits, das Filmbild wie ein Gemälde zu inspizieren, seine kompositorischen Muster eingehend zu studieren und ästhetisch zu goutieren, so erlaubt sie andererseits, Kellermanns leicht bekleideten Körper zu betrachten.

Wie Münsterberg über das Zusammenwirken von Begehren und Befriedigung im ästhetischen Genuss geschrieben hatte, unterbreitet diese Bild- und Bewegungskomposition ein doppeltes Schauangebot, das den Blick in Spannung hält. Da ist auf der einen Seite Kellermanns kontrolliertes und zurückgenommenes gestisches Spiel, das sich zu theatralen Gesten verdichtet, die ihren Ort innerhalb der Gesamtkomposition wahren; auf der anderen Seite das Vibrieren und Schäumen der Brandung, das sich dispers über die Bildfläche ausbreitet. Durch das Spannungsverhältnis von stillgestelltem Körper und bewegten Oberflächen wird eine Reihe von Kontrasten ausgespielt: zwischen den ruhigen Posen und der aufgewühlten Bewegtheit der Gischt; zwischen den linear ausgespielten, gerichteten Gesten und der vibrierenden Flächigkeit der Wellen. Die Übersichtlichkeit des Körperspiels setzt sich deutlich vom wimmelnden Detailreichtum der bewegten Wasseroberfläche ab.

An diesen Bildern in Neptune's Daughter lässt sich ein ähnliches Wechselspiel von Genuss und Lust ausmachen wie in Münsterbergs Filmtheorie: Einerseits scheinen die zentralperspektivische Gestaltung, die lange Einstellungsdauer und die Zentrierung auf den Frauenkörper einen Erfahrungsmodus des «ästhetischen Genusses» zu aktivieren, der Kontemplation, Ruhe und Überblick ermöglicht. Andererseits wird jedoch das, was sich so als Position eines souveränen Betrachters etabliert, durch Bildelemente unterlaufen, die den Blick ablenken, zerstreuen und erregen.

Während die Fokussierung auf Kellermanns Körper das Bild gleichsam ‹verankert›, zentriert und rahmt, lenken die kräuselnden Wellenbewegungen den Blick zumindest potenziell ab. Versucht man der Dynamik von Wasser, Wind und Gewand mit den Augen zu folgen, beginnt der Blick zu wandern, unstet über die Bildoberfläche zu tasten, zwischen Zentrum und Peripherie der Bilder hin- und herzuschwenken (oder gar -schwanken). Selbst wenn Neptune's Daughter stark auf die Schauwerte von Kellermanns Körper ausgelegt ist, wird der Blick über die Bewegungen von Wellen, Stoffen und Blättern fortlaufend in Spannung gehalten. Dieser lässt vom Körper als Faszinosum (oder Fetisch) ab und macht sich auf, die ästhetischen Oberflächenphänomene und spezifischen Bewegungsqualitäten des Filmbildes zu erkunden. Auch mit Blick auf die Geschlechter- und Körperinszenierung kommt den bewegten Wellen und Blättern in Neptune's Daughter damit eine höchst ambivalente Funktion zu: Während sie einerseits auf eine Verschmelzung des weiblichen Körpers mit seinem Umraum hinarbeiten, die Frau als ‹aus-der-Natur-kommend› rahmt, unterlaufen sie andererseits den auf den weiblichen Körper gerichteten Fokus für einen Augenblick.

In dem überlieferten Fragment lassen sich zahlreiche Momente finden, die sich über diese Dynamik beschreiben lassen – so etwa auch eine Szene, in der Annette dem König gegen den Aufstand der Fischer zur Hilfe eilt. Hinter einem Strauch stehend beobachtet sie den Aufstand und schmiegt sich in das Blattwerk. Ihre wehenden Haare und ihr flatterndes Kleid bilden mit den sie umgebenden Blättern eine wogende, in sich bewegte Oberfläche (Abb. 6). Entscheidend ist dabei, wie die oben beschriebene Dynamik aus Zentrierung, De- und Re- zentrierung des Blicks nun über den zeitlichen Verlauf der Sequenz hinweg ausgedehnt wird. Kellermann läuft aus der Tiefe des Bildes auf die Kamera zu; ihre Bewegungslinie unterstützt zunächst die zentralperspektivische Komposition des Bildes, das über eine Öffnung im dichten Laub auf einen fernen Fluchtpunkt hin ausgerichtet ist. Wenn sie sich seitlich an das Gebüsch lehnt, ist auch der Blick auf die linke Bildseite verlagert, wo

6 Neptune's Daughter (1914).

die Bewegungen der wogenden Haare und Blätter ineinander übergehen. Über einen Einstellungswechsel zu Kellermanns Gesicht in Nahaufnahme wird das Bild re-zentriert; dennoch bleibt die Figur leicht versetzt visuell präsent. Dass diese Einstellungen in den treibenden Rhythmus einer Parallelmontage eingebaut sind, unterstreicht, dass sich das Oszillieren zwischen Kontemplation und Sinnesreizen, zwischen Fokussierung und Zerstreuung nicht allein über lange Einstellungen und das Innehalten im Erzählfluss konstituiert, sondern wie hier eng an Erzähldynamik und Ausdrucksgehalt des Films gekoppelt sein kann.

Auf diese Weise regen die Bilder von Neptune's Daughter zu höchst unterschiedlichen Schauhaltungen an; sie lassen sich einerseits fast schon wie Gemälde betrachten, stimulieren zugleich durch die spielerischen Mikrobewegungen, die die gesamte Bildfläche in ein Vibrieren zu versetzen scheinen. Mit der Verschränkung dieser Erfahrungsmodi entwirft Neptune's Daughter das Kino – ähnlich wie Münsterberg es formuliert hatte – als Ort, an dem die Zuschauer erregt und zugleich befriedigt werden: Vermittelt wird eine «Lust am schönen Bild», in der ästhetischer Genuss und lustvolle Unterhaltung, distanzierte Kontemplation und sinnliche Schaulust eng aufeinander bezogen sind. So überlagern und vermischen sich in den Einstellungen von Neptune's Daughter verschiedene Genuss- und Lustformen, die in den Debatten der Zeit hart gegeneinander abgegrenzt wurden. Während die Kinoreformer an einem eng gesteckten Konzept des ästhetischen Genusses festhielten, das ihnen Gelegenheit bot, Visionen des künstlerisch wertvollen Films zu entwerfen, hatten Filme wie Neptune's Daughter offenkundig mehr davon, unterschiedliche Adressierungen von Genuss und Lust in ihrem Wechselspiel auszuloten.

★

Münsterbergs Interesse für die Genuss- und Lustformen des Kinos verbindet seine Arbeiten zur Psychologie und zur Ästhetik, lotet deren Zwischenzonen aus. Gerade vor diesem Hintergrund erweist er sich als aufschlussreicher Protagonist einer Reflexionsgeschichte der Lust am Kino, die lange vor den Ansätzen der feministischen Filmtheorie, Psychoanalyse und Emotionstheorie einsetzt. An seiner Position spiegelt sich auch ein Wandel, der die Art und Weise betrifft, wie das Kino in den 1910er-Jahren ins Verhältnis zu Genuss und Lust gesetzt wird. Der bis dahin dominante kunstphilosophische Diskurs, der um normative Begriffe wie Genuss, Kontemplation und Befriedigung organisiert war, verschiebt sich mit Münsterbergs Filmtheorie zu einem offeneren Begriff – «a certain feeling of pleasure», wie er andernorts formuliert (Münsterberg 1914b, 21). Umgekehrt fand «Genuss» als ein dem deutschen Theoriekontext spezifisches Konzept nicht zuletzt durch Münsterbergs Studie zum Lichtspiel Eingang in die amerikanischen Filmtheorie. Nur wenige Jahre später sprachen auch Oscar Freeburg und Vachel Lindsay in ihren Filmtheorien von einer «pictorial contemplation» oder «absorption in composition» (Askari 2014, 80), die in wesentlichen Elementen an die Idee des ästhetischen Genusses, wie Münsterberg sie vertrat, anknüpfte.

Münsterbergs Modellierung von Genuss als *pleasure* eröffnet ihm die Möglichkeit, eine populäre Hollywood-Produktion wie Neptune's Daughter zum Erweckungsmoment seiner Cinephilie zu erklären. Damit zeigt sich auch, wie eng seine Theorie in Resonanz mit den Filmen der 1910er-Jahre stand, boten die Filme der Zeit doch ausgeklügelte Bild- und Bewegungskompositionen, die sich mithilfe von Münsterbergs Genussmodell erstaunlich präzise beschreiben lassen. Mehr als eine gradlinige ‹Umsetzung› von Münsterbergs Konzept gibt der Blick auf Neptune's Daughter jedoch Anlass, Münsterbergs Theorie kritisch auf seine internen Spannungen und Widersprüche hin zu befragen: Ähnlich wie in der eingangs zitierten Anekdote von der ‹Verführung› zum Kino werden die Bildpraktiken ‹schöner Bilder› auch in Neptune's Daughter fortlaufend begleitet von sexualisiert-erotisierten Schauangeboten des nackten oder leichtbekleideten weiblichen Körpers, die Münsterberg in seiner Theorie nicht kommentiert. Vielmehr scheint er diese stillschweigend dem etablierten Kanon kunstgeschichtlicher Ikonografien zuzurechnen. Freilich waren die Voraussetzungen, diese sinnlich-erotischen Schauangebote explizit oder gar kritisch zu reflektieren, Mitte der 1910er-Jahre noch nicht gegeben. Dennoch verdichtet sich an dieser Auslassung, wie sich eine weitere, latente Ebene der «Lust» gleichsam durch die Hintertüre in Münsterbergs

Nachdenken über das Kino einschleicht – sie wird manifest, wenn man die englische Übersetzung von Genuss in *pleasure* ebenso ernst nimmt wie seine deklarierte Vorliebe für Filme wie Neptune's Daughter.

Literatur

Askari, Kaveh (2014) *Making Movies into Art: Picture Craft from the Magic Lantern to Early Hollywood*. London: Palgrave Macmillan.

Bazin, André (2004) Malerei und Film [frz. 1959]. In: *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag, S. 224–230.

Becker, Tobias / Littmann, Anna / Niedbalski, Johanna (Hg.) (2011) *Die tausend Freuden der Metropole. Vergnügungskultur um 1900*. Bielefeld: Transcript.

Benjamin, Walter (1963) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bernhard, Walter H. (1914) «Annette Kellerman as Neptune's Daughter». In: *Motion Picture Magazine* 7,6, S. 57–62.

Berton, Mireille (2015) *Le Corps nerveux du spectateur: Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900*. Lausanne: L'Âge d'Homme.

— (2018) «Keep It Dark.» The Fatale Attraction of the Female Viewer's Body. In: *Corporeality in Early Cinema: Viscera, Skin, and Physical Form*. Hg. v. Marina Dahlquist, Doron Galili, Jan Olsson & Valentine Robert. Bloomington: Indiana University Press, S. 221–230.

Blaisdell, George (1914) «Herbert Brenon Home». In: *The Moving Picture World* 19,13, S. 1691.

Catapano, Peter (2008) «The Perfect Woman.» Annette Kellerman and the Spectacle of the Female Form. In: *Proteus. A Journal of Ideas* 25,2 («Sports, Exercise, and Recreation»), S. 23–27.

Crary, Jonathan (1996) *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert* [engl. 1990]. Dresden, Basel: Verlag der Kunst.

Curtis, Scott (2015) *The Shape of Spectatorship. Art, Science and Early Cinema in Germany*. New York: Columbia UP.

De Valck, Marijke / Hagener, Malte (Hg.) (2005) *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Doane, Mary Ann (1982) Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator. In: *Screen* 23,3–4, S. 74–88.

Häfker, Hermann (1913) *Kino und Kunst*. Mönchengladbach: Lichtbilderei und Volksvereins-Verlag.

— (2004) Können kinographische Vorführungen ‹höheren Kunstwert› haben? [1908]. In: *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Hg. v. Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M., S. 52–61.

Hirtz, Adolf (1913) Kinder und Kinomatographentheater. In: *Katechetische Blätter* 14,3, S. 63–69.

Frost, Laura (2013) *The Problem with Pleasure: Modernism and Its Discontents*. New York: Columbia University Press.

Foucault, Michel (2015) *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2* [frz. 1984]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Freud, Sigmund (1905) *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Leipzig & Wien: Franz Deuticke.

— (1930) *Das Unbehagen in der Kultur*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.

Gordon, Rae Beth (2001) *Why the French Love Jerry Lewis: From Cabaret to Early Cinema*. Stanford: Stanford University Press.

Groos, Karl (1902) *Der ästhetische Genuß*. Gießen: Ricker.

Huyssen, Andreas (1986) Mass Culture as Woman: Modernism's Other. In: Ders.: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, S. 44–62.

Jameson, Fredric (2008) Pleasure: A Political Issue [engl. 1983]. In: Ders.: *The Ideologies of Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 372–385.

Kaes, Anton (1978) (Hg.) *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*. Tübingen: Niemeyer.

Kant, Immanuel (1913) *Kritik der Urteilskraft* [1790]. Leipzig: Meiner.

Killen, Andreas (2009) The Scene of the Crime: Psychiatric Discourses on the Film Audience in Early Twentieth-Century Germany. In: *Film 1900: Technology, Perception, Culture*. Hg. v. Annemone Ligensa & Klaus Kreimeier. New Barnet: John Libbey, S. 99–111.

Köhler, Kristina (2014) Tango Mad and Affected by Cinematographitis: Rhythmic ‹Contagions› Between Screens and Audiences in the 1910s. In: *Performing New Media, 1890–1915*. Hg. v. Kaveh Askari, Scott Curtis, Frank Gray, Louis Pelletier, Tami M. Williams & Joshua Yumibe. New Barnet: John Libbey, S. 203–213.

— (2017) *Der tänzerische Film. Frühe Filmkultur und moderner Tanz*. Marburg: Schüren.

Lange, Konrad (1920) *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*. Stuttgart: Ferdinand Enke.

Lefèbvre, Thierry (1996) «Flimmerndes Licht. Zur Geschichte der Filmwahrnehmung im frühen Kino». In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 5, S. 71–80.

Lipps, Theodor (1906) «Einfühlung und ästhetischer Genuß». In: *Die Zukunft* 54 (Januar), S. 100–114.

Malnig, Juli (1999) «Athena Meets Venus. Visions of Women in Social Dance in the Teens and Early 1920s». In: *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 31,2, S. 34–62.

Marshall, Henry Rutgers (1894) *Pain, Pleasure, and Aesthetics*. London/New York: Macmillan.

Münsterberg, Hugo (1908) *Philosophie der Werte. Grundzüge einer Weltanschauung*. Leipzig: Barth.

— (1909) *Psychology and the Teacher*. New York/London: Appleton.

— (1913) *Psychology and Industrial Efficiency*. Boston/New York: Houghton Mifflin Company.

— (1914a) *Grundzüge der Psychotechnik*. Leipzig: Barth.

— (1914b) *Psychology, General and Applied*. New York/London: Appleton.

— (1916) *The Photoplay: A Psychological Study*. New York/London: Appleton.

— (1996a) Warum wir ins Kino gehen [1915].In: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*. Hg. v. Jörg Schweinitz. Synema: Wien, S. 107–114.

— (1996b) *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*. Hg. v. Jörg Schweinitz. Synema: Wien, S. 29–106.

Mulvey, Laura (1989) Visual Pleasure and Narrative Cinema [1975]. In: Dies.: *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, S. 14–26.

Noack, Victor (1992) Der Kientopp [1912]. In: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium, 1909–1914*. Hg. v. Jörg Schweinitz. Leipzig: Reclam, S. 70–75.

Olenina, Ana (2015) The Doubly Wired Spectator: Marston's Theory of Emotions and Psychophysiological Research on Cinematic Pleasure in the 1920s. In: *Film History: An International Journal* 27,1, S. 29–57.

Schivelbusch, Wolfgang (1995) *Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft. Eine Geschichte der Genußmittel*. Frankfurt a.M.: Fischer.

Schlüpmann, Heide (1990) *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*. Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern.

Schweinitz, Jörg (1992) (Hg.) *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam.

— (1996) Psychotechnik, idealistische Ästhetik und der Film als mental strukturierter Wahrnehmungsraum. Die Filmtheorie von Hugo Münsterberg. In: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*. Hg. v. Jörg Schweinitz. Wien: Synema, S. 9–26.

— (2015) The Aesthetic Idealist as Efficiency Engineer: Hugo Münsterberg's Theories of Perception, Psychotechnics, and Cinema. In: *Film 1900: Technology, Perception, Culture*. Hg. v. Annemone Ligensa & Klaus Kreimeier. New Barnet, Bloomington: John Libbey / Indiana University Press, S. 77–86.

Serner, Walter (1992) Kino und Schaulust [1913]. In: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909—1914*. Hg. v. Jörg Schweinitz. Leipzig: Reclam, S. 208–214.

Staiger, Janet (2005) Fans and Fan Behaviors. In: *Media Reception Studies*. Hg. v. Janet Staiger. New York: New York University Press, S. 95–114.

Unbekannt (1915) «Aus der Studierstube des Films». In: *Kinema* 5,50, S. 1–4.
Vonderau, Patrick (2010) «Brünett bevorzugt. ‹Erfahrung› in der Zuschauerforschung Hollywoods». In: *Montage AV* 19,1, S. 135–160.
Wiegand, Daniel (2016) *Gebannte Bewegung. Tableaux vivants und früher Film in der Kultur der Moderne*. Marburg: Schüren.
Williams, Linda (1989) *Hard Core: Power, Pleasure, and the ‹Frenzy of the Visible›*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
Woollacott, Angela (2011) Annette Kellermann: Mermaids and South Sea Islanders. In: Dies.: *Race and the Modern Exotic: Three «Australian» Women on Global Display*. Clayton: Monash University Publishing, S. 1–48.