

«Aufhebung der Realität»

Münsterbergs Filmkunst-Konzept, philosophische Ästhetik und klassisches Hollywood

Jörg Schweinitz

Wenn in den vergangenen zwei Jahrzehnten über Hugo Münsterbergs Schrift *The Photoplay* geschrieben wurde – also über seine Filmtheorie von 1916, die deutsch unter dem Titel *Das Lichtspiel* (1996) erschienen ist –, so zogen vor allem Münsterbergs wahrnehmungspsychologische Erwägungen die Aufmerksamkeit auf sich, insbesondere sein *Konzept der Kopplung von Wahrnehmung mit dem neuen medialen Dispositiv <Film>*. In dieser Hinsicht hat Rudolf Arnheim 1981, seiner eigenen Faszination folgend, die bis heute dominierende Perspektive sehr treffend auf den Punkt gebracht:

Von seinen [Münsterbergs] Bemerkungen zum Künstlerischen scheint mir am Verblüffendsten die Feststellung, daß der Film, im Gegensatz zum Theater, die Welschau subjektiviert, d.h. die Darstellung einer objektiv-physischen Welt durch die eines seelischen Erlebnisses ersetzt – einer Erscheinungsweise, in der «die Formen der Außenwelt, nämlich Raum, Zeit und Kausalität, sich den Formen der Innenwelt, nämlich Aufmerksamkeit, Gedächtnis, Einbildungskraft und Gefühl anpassen». (Arnheim 2002, 56)

Das, was ich – ganz in diesem Sinne – als «mentalen Konstruktivismus» des Films zu erfassen gesucht habe (Schweinitz 2018, 10f, siehe auch 1996, 21–25), überlagert in der neueren Rezeptionsgeschichte von *The Photoplay* eindeutig die Frage nach dem – im engeren Sinne – ästhetisch-theoretischen Verständnis des Films. Und der Überlagerungseffekt betrifft auch die damit verbundenen Erwägungen Münsterbergs zur Besonderheit des ästhetischen Erlebens eines Films resp.

der filmischen Erfahrung. Diesem Befund entspricht es, dass es auch der medien-*psychologische* Ansatz war, der Friedrich Kittler zu seiner berühmten Charakterisierung veranlasste: eine «revolutionäre und vergessene Theorie» (1986, 237). Eine hellsichtige Einschätzung, die immer noch gilt, wenngleich Hugo Münsterbergs Filmtheorie inzwischen alles andere als vergessen ist.

Der Umgang mit dem Kunstkonzept (für den Film) und mit dessen ästhetischen Grundlagen scheint hingegen nach wie vor das zu bestätigen, was Harry Potamkin 1930 – als polemische Erwiderung auf eine der wenigen Erinnerungen an Münsterbergs Buch zu jener Zeit, der von Welford Beaton (1930) – schrieb. Potamkin galt die Schrift als affirmativ, allein auf die Interessen der Film-Moguln von 1916 ausgerichtet. In ihr sei es vor allem um eine Absolution des Films als Kunst gegangen, direkt gesponsert von der Filmindustrie. Und wenn ihm Münsterberg auch als «not an unqualified absolutist» galt (Potamkin 1930, 316), so schien Münsterbergs Filmkunstkonzept dem an der Avantgarde interessierten Potamkin lediglich als ein historisches Dokument der Film-Debatte in den 1910er-Jahren von Bedeutung (ibid., 315).

Nun könnte man als Historiker des Films und der Filmtheorie einwenden, dass schon dieser Aspekt von großem Interesse sei, denn die 1910er-Jahre sind – mit dem Wechsel zum langen Spielfilm – ein entscheidendes Jahrzehnt in der Mediengeschichte des Films. Nicht plausibel ist es aber, dass Münsterbergs Theorie von Potamkin ausdrücklich als wenig ergiebig für das sich fortentwickelnde Medium gesehen wurde (ibid.). Damit war ein Ton gesetzt, der in der Rezeption von *The Photoplay* vielfach bis heute fortwirkt. So findet sich das darin ausgeführte ästhetisch-theoretische Verständnis von «Kunst» noch heute häufig mit einem schnellen *labeling* erledigt. Gern erhält es – im Gefolge der ersten großen Dissertationsschrift zu Münsterbergs Filmtheorie, die Donald Fredericksen 1973 verfasst und 1977 publiziert hat – das Etikett «aesthetic of isolation in film theory» (so der Untertitel bei Fredericksen 1977) und wird dann häufig gleichsam als Produkt im Geiste des 19. Jahrhunderts beiseite gelegt.

Beides erscheint indes problematisch – also sowohl die Vernachlässigung der ästhetischen Seite der Argumentation als auch das zumindest missverständliche Etikett von der «Ästhetik der Isolierung», da letzteres zum verkürzten Verständnis geradezu einlädt. Nicht übersehen werden darf, dass die an Münsterbergs Theorie zu Recht viel beachtete, um 1916 extrem innovative Argumentation zur Psychologie des Lichtspiels, die – mit Arnheim gesprochen – die Subjektivierung



der «Weltschau» im filmischen Medium betonte, durch und durch auf die Untermauerung des ästhetischen Konzepts von einer idealen Filmkunst ausgerichtet ist. Umgekehrt gehen von diesem ästhetischen Konzept Impulse für die Art der Konstruktion des innovativen medienspsychologischen Zugangs zum Film aus. Das Verständnis des Einen bedingt das Verständnis des Anderen.

Sicherlich, das an den deutschen Idealismus des 19. Jahrhunderts angelehnte philosophisch-ästhetische Konzept muss in vieler Hinsicht in den ersten beiden Dekaden des 20. Jahrhunderts als traditionell gelten, dennoch gibt es in der Art, wie Münsterberg es ausbaut, nicht nur Impulse für die Ausarbeitung seines Konzepts der Kopplung von Wahrnehmung und neuem medialen Dispositiv Film, es passt auch in unmittelbar ästhetisch-theoretischer Hinsicht perfekt zum Konzept des neuen Mainstream-Kinos seiner Zeit und darüber hinaus.

Es hatte seinen Grund, weshalb Vachel Lindsay in seiner Rezension zu *The Photoplay*, die zugleich eine Art Nachruf auf dessen Autor war, im Jahr 1917 schrieb, dass Münsterberg, noch ohne den Film zu kennen, also völlig unbeabsichtigt ein *guide-book* zu Griffith' neuem Lichtspielexperiment, *INTOLERANCE* (USA 1916), geschrieben habe (Lindsay 1996, 126). Der Grund dürfte nicht allein in der Verwendung jener noch neuen, avancierten technischen Mittel – wie *close up*, *cross cutting*, *flashback* und *flash forward* etc. liegen, die Münsterberg alle kannte und für deren kreative praktische Ausarbeitung Griffith berühmt ist. Die großen narrativen Filme jener Zeit zielen – im Kontrast zum *cinema of*

Münsterberg an seinem Schreibtisch in der Harvard University (aus: *Cosmopolitan*. LX, 1, Dezember 1915).

attractions – nun auch weit stärker auf Involvierung, ja Immersion ihrer Zuschauer. Sie sind damit auf ein Erleben ausgerichtet, dessen innere Ambivalenz – zwischen dem Blick auf den Film und der Immersion in den Film – Münsterberg vorzüglich beschreibt.

Das Label «Ästhetik der Isolierung» erscheint in diesem Kontext latent kurzschlüssig, weil es dazu verführt, Münsterberg ein Verständnis von Filmkunst zu unterstellen, das durch eine einfache Separation und Isolierung von Filmwelt und außerfilmischer Realität zu denken wäre. Tatsächlich besitzt dessen Entwurf einen wesentlich stärker schwebenden, oszillierenden und zwischen Realität und Filmwelt qualitativ vermittelnden Charakter.

Es soll an dieser Stelle nun nicht darum gehen, hier mit vierzig Jahren Verspätung gegen Donald Fredericksen zu polemisieren, der *The Photoplay* mit Recht und kenntnisreich vor dem Hintergrund der amerikanischen Ausgabe von Münsterbergs philosophischem Hauptwerk *Philosophie der Werte* (1908), die in den USA den Titel *The Eternal Values* (1909) trägt, gelesen und gedeutet hat. Tatsächlich benutzt Münsterberg sowohl im Ästhetik-Kapitel von *The Eternal Values* als auch in *The Photoplay* den Terminus «isolation», wenn er etwa davon schreibt, dass es im Kunsterleben gehe um: «the free play of our mental experiences [...] to reach complete isolation from the practical world» (Münsterberg 2002, 138).¹ Die kritische Frage ist vielmehr: Taugt dieser Begriff wirklich als *Schlüsselbegriff*, ja als Theorie-Label, um Münsterbergs filmästhetisches Konzept zu charakterisieren und die Kohärenz und Interaktion von Psychologie und Ästhetik in *The Photoplay* zu erschließen?

Tatsächlich geht es Münsterberg ja nirgends darum, dass Kunstwerke nicht an Ereignisse der Wirklichkeit, nicht an das «Weltgeschehen» (Münsterberg 1908, 239), anschließen sollen. Die «Geltendmachung des Identischen im neuen Erlebnis» (ibid., 240), von der er in seiner *Philosophie der Werte* ausdrücklich spricht, meint vielmehr etwas anderes. Es geht Münsterberg darum, dass das in der Wirklichkeit Erfahrene oder Erfahrbare sich im Kunsterleben einerseits Geltung verschaffe (die Geltendmachung des Identischen) und doch auf neue Weise – gleichsam befreit vom Wahrnehmungsmechanismus des Alltags – erlebt werde. Das Ganze zielt also auf eine spezifische ästhetische Qualität der künstlerischen Gestaltung oder der Ausarbeitung der Ereignisse in einem Kunstmaterial und damit verbunden auf eine

1 Wo es in besonderer Weise um die englischsprachliche Dimension von *The Photoplay* geht, wird die Schrift hier nach der Neuauflage von Allan Langdale (Münsterberg 2002) zitiert, ansonsten nach der deutschen Ausgabe (Münsterberg 1996).

besondere Qualität der rezeptiven Kunsterfahrung. Diese qualitative Eigenart, die ästhetische Umarbeitung, hebt für Münsterberg das Kunsterleben aus der Sphäre der alltäglichen Erlebnisweise heraus. Es ist eben diese Qualität des *Herausgehobenseins* aus der *alltäglichen* Wahrnehmungspraxis, die neue, von der gewohnten Struktur befreite Wahrnehmungspraxis, die für ihn die Besonderheit des Kunsterlebens ausmacht. Zur Kennzeichnung dieser Besonderheit von Kunst gegenüber dem Alltag benutzt er im Englischen den Terminus *isolation*.

Eine solche Qualität sieht Münsterberg als allgemeinen ästhetischen Wesenszug aller Künste – jeweils auf besondere, gattungsspezifische Weise ausgeprägt. In seiner *Philosophie der Werte* resp. in *The Eternal Values* analysiert er daher aus strukturgleicher Perspektive sowohl die *Bildende Kunst* als auch die *Dichtkunst* und die *Musik* (die er, das Materiale betonend, *Tonkunst* nennt). Und er geht in den entsprechenden drei Kapiteln auf die jeweils spezifische «Psychologie der ästhetischen Wirkung» ein (Münsterberg 1908, 259) – mit anderen Worten, auf das Zusammenspiel, auf die Kopplung der medial-materialen Konstitution der betreffenden Kunstgattung mit der entsprechenden ästhetischen Gestaltung und der jeweils besonderen Verfasstheit des ästhetischen Erlebnisses. In *The Photoplay* macht er acht Jahre später nichts anderes, nun aber bezogen auf eine neu proklamierte Gattung: auf die neue *Filmkunst*.

Mit großer Konsequenz unternimmt Münsterberg mithin zunächst das, was die meisten Filmtheoretiker der klassischen Phase beschäftigte: Er sucht dem Film im angestammten akademischen Theoriegebäude der Künste seinen Ort zuzuweisen. In der Theorietradition des deutschen Idealismus gilt spätestens seit Lessings Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) jede Kunstgattung als in ihrem spezifischen Ausdruck herausgefordert durch die mimetischen Grenzen ihres spezifischen medialen Materials. Die ästhetische Herausforderung besteht – der Grundidee zufolge – darin, dass letztlich die jeweiligen materialen Grenzen der Mimesis die Imagination von Künstlern und Rezipienten in Gang setzen, nach einem fruchtbaren Augenblick rufen, in dem die Imagination die Grenzen zu überwinden vermag, und mithin eine jeweils besondere Verfasstheit des ästhetischen Erlebens ermöglicht wird.

Wie später auch Arnheim, der sogar einen Text «Neuer Laokoon» zum Film schreiben sollte, überträgt auch Münsterberg genau diesen Gedanken auf seinen Entwurf einer Filmkunst. Das ermöglichte ihm weit mehr als die bloße Nobilitierung des Kinos durch die Deklaration einer Filmkunst. Vielmehr erfordert die Übertragung des in der

Analyse der anderen Künste praktizierten theoretischen Verfahrens auf den Film, die besondere Psychologie der ihm eigenen ästhetischen Wirkung zu analysieren – und auch hier (wie zuvor mit Blick auf bildende Kunst, Literatur und Musik) die Analyse entlang der neuen medialen Grenzen und der neuen perzeptiven Konstellationen zu führen.

Diese ästhetisch-theoretische Perspektive lenkt die Aufmerksamkeit der Theoriebildung auf mediologisch interessante Aspekte. Und Münsterberg folgt dem in *The Photoplay* mit Hingabe. Er tut das zudem auf hohem Niveau, anknüpfend an die neuesten Erkenntnisse der Wahrnehmungspsychologie (wie etwa Max Wertheimers Studien über das Bewegungssehen). Kurz, sein ästhetisch-theoretischer Zugang bot auch den Impuls für die – als revolutionär empfundenen – wahrnehmungstheoretischen Erwägungen. Mit anderen Worten: Ein in traditionellen ästhetisch-theoretischen Ideen wurzelndes Konzept stimuliert den Blick für das Innovative – keine untypische Konstellation im Moment der Etablierung eines neuen Mediums.

Befasst man sich eingehender mit dem Text von *The Photoplay*, wie man es als Herausgeber und Übersetzer tut, so fällt ein Umstand auf, der diesen Gedankengang bestätigt. Die allgemeinen Grundlagen seiner ästhetischen Theorie, wie er sie in den Kapiteln 7 und 8 des Filmbuchs («The Purpose of Art» und «The Means of the Various Arts») darlegt, übernimmt Münsterberg ziemlich direkt, in allen Grundideen und Grundbegriffen, vielfach wörtlich, aus dem Ästhetik-Teil von *The Eternal Values*. In den *Photoplay*-Kapiteln 9 bis 11 überträgt er sie dann direkt auf den Film.

Einer der Termini, die er aus *The Eternal Values* aufnimmt, ist wie gesagt «isolation». Interessant ist nun aber, dass dieser Begriff in der deutschen Urfassung der *Eternal Values*, also in *Philosophie der Werte* überhaupt nicht erscheint (zumindest nicht in derselben Funktion), obwohl es sich ansonsten weithin um eine sehr enge Übersetzung handelt. Im deutschen Text ist es nicht «Isolierung», sondern ein anderer Begriff, der prominent erscheint, nämlich «Aufhebung».

Münsterberg versieht das Unterkapitel, in dem er grundlegend über jenes «Herausgehobensein» schreibt, das die spezifische Qualität des Kunsterlebens ausmache, programmatisch mit der Überschrift «Die Aufhebung der Wirklichkeit» (Münsterberg 1908, 239). Warum er ausgerechnet diese Überschrift in der amerikanischen Fassung seines Philosophie-Hauptwerks streicht und nach einer anderen sprachlichen Lösung sucht, seine ästhetischen Ideen mitzuteilen, lässt sich nicht abschließend entscheiden. Vielleicht lag es daran, dass Hegel, der

den Begriff «Aufhebung» in seinem Bedeutungsgehalt geprägt hat – und mit ihm seine Dialektik – in den amerikanischen Diskursen um 1900 nicht die Rolle spielten, die sie unter den akademisch Gebildeten Deutschlands besaßen? Mithin stellte sich wohl die Frage einer weit- hin verständlichen Übersetzbarkeit des Begriffs ins Englische, die ihn zugleich als konzeptuelle Größe im Sinne der Hegelschen Dialektik klar erkennbar werden lässt.

Auf jeden Fall, der Begriff «Aufhebung» taucht in den englischen Schriften Münsterbergs nicht auf. Wenn er an einer Stelle in *The Photoplay* davon spricht, dass Filmkunst «*overcomes reality*» (Münsterberg 2002, 114), dann wetterleuchtet «Aufhebung» ein wenig, aber die Hegelreferenz und die komplexe Semantik des Begriffs stellen sich nicht wirklich ein. Es hat wohl mit dieser Varianz der Übertragung des eigenen Gedankengebäudes durch Münsterberg selbst zu tun, dass in der amerikanischen Rezeption seiner ästhetischen und filmästhetischen Theorie wiederholt – etwa auch bei Dudley Andrew (1976, 14–26)– *allein* deren neokantianistischer Charakter hervorgehoben wird.

Tatsächlich unterhielt Münsterberg – etwa in seiner Zeit an der Universität Freiburg, wo er sich 1887 mit der philosophischen Schrift *Die Willenshandlung* (1888) habilitierte – intensive Verbindungen zum damals einflussreichen Denken der sogenannten Badener Schule des Neokantianismus. Mit einem ihrer Protagonisten, Heinrich Rickert, der ebenso wie er selbst 1863 in Danzig geboren wurde und den er 1891 in Freiburg wieder traf, war er sogar, spätestens seit dieser Freiburger Zeit, eng befreundet und in philosophischen Fragen sehr nahe: «... the two became close friends and lifelong allies», so resümiert Matthew Hale jr. (1980, 71). Was freilich nun aber bei dieser Nähe nicht übersehen werden darf, das ist der Umstand, dass die Philosophen der Badener Schule, insbesondere ihr Begründer Wilhelm Windelband, als Neokantianisten durchaus ein gleichzeitiges Interesse an Hegel pflegten. Vor diesem Hintergrund wundert die Leichtigkeit nicht, mit der es Münsterberg gelang, Ideen, die im Kern in der Tradition Kants und auch Fichtes wurzeln, mit einzelnen dialektischen Gedanken in Hegelscher Tradition zu verbinden.

Der Begriff der «Aufhebung», der heute gern mit «sublation» übersetzt wird, ist in dieser Hinsicht ein Schlüsselbegriff, denn er trägt die für Hegels Dialektik so zentralen Gegensätze sowie den qualitativen Sprung in sich. Entsprechend besitzt der Begriff – vereinfacht gesagt – drei Facetten.

Zum einen steht «Aufhebung» für die *Negation* eines Sachverhalts oder eines Zustands. Man hebt den Zustand auf, meint dann soviel

wie: man beendet ihn, schafft ihn ab, löst ihn auf, negiert ihn (im Englischen trifft dies vielleicht am besten das Wort «to abolish»). Zweitens steht «Aufhebung» zugleich für das *Aufbewahren*. Das heißt, in der Negation werden gewisse zentrale Aspekte des Sachverhalts erhalten (englisch: «to preserve»). Allerdings werden die bewahrten Phänomene dabei in einen qualitativ neuen Zustand überführt und mithin selbst transformiert. Speziell für diesen letzteren Aspekt steht nun die dritte Bedeutungsfacette, die mit *Heben oder Erhöhen* beim Übergang von der einen Sphäre in die andere zu tun hat, im Sinne des englischen «to lift up» oder auch «to transcend».

Bei genauerer Betrachtung von Münsterbergs ästhetischem Konzept wird bald deutlich, dass dieser spannungsvolle Dreiklang für sein Denken – implizit auch in *The Photoplay* – zentral ist. Das Kunsterlebnis (auch das filmische) ist für Münsterberg eben dadurch gekennzeichnet, dass es eine ästhetische Situation schafft, die sich von unserer Wahrnehmungs- und Erfahrungssituation im Alltag qualitativ abhebt, also eine Situation, welche die Alltagssphäre gleichsam negiert und dennoch Geschehnisse des Alltags aufgreift, diese aber in die Sphäre der Kunst überträgt und hier im neuen Kontext und durch die neue ästhetische Form in ihrer Erlebnisqualität verwandelt.

In seiner Terminologie spricht Münsterberg davon, dass die «Wirklichkeit» in der «Unwirklichkeit» des Kunstwerks «aufgehoben» werde (hierbei sind alle drei Aspekte gleichzeitig im Spiel) – und dabei ihres «Daseinswertes entkleidet» werde (Münsterberg 1908, 239–52). Mit anderen Worten, wir sind uns im Klaren darüber, dass wir es bei aller anscheinender Realitätsnähe mit Erlebnissen im Kino und nicht in unserer Realität zu tun haben.

Dieser qualitative Umschlag vom Wirklichen in die «Unwirklichkeit» des Kunstwerks (so sein Begriff) ist mithin für Münsterberg vor allem dadurch geprägt, dass der Rezipient von der praktischen, von unmittelbaren Lebensinteressen geleiteten Stellungnahme enthoben sei. Vielmehr überlasse er sich der Freude an der ästhetisch hergestellten Welt des Werkes, an einer sorgfältig konzipierten, von starken Willenskonflikten beherrschten, jedoch in sich abgeschlossenen Erlebniswelt, die letztlich in einen harmonischen Einstimmigkeitswert mündet. Diese Haltung erinnert nun tatsächlich an das «interesselose Wohlgefallen», das Kant als adäquate Haltung gegenüber dem Schönen galt. Und was ebenfalls verwandt erscheint, ist der Umstand, dass diese vom Einstimmigkeitswert beherrschte Kunstwelt der Unwirklichkeit für das Subjekt ebenso große Bedeutung hat wie die Wirklichkeit.

Zur bewussten Wahrnehmung der Unwirklichkeit des Kunstwerks als Unwirklichkeit (also als imaginäres ästhetisches Konstrukt) gehört nun für Münsterberg, dass das Werk von einem Medium, einem Material und auch von dessen Grenzen lebt. Von einem Material, das im Werk untrennbar «aufgehoben» ist und es durch und durch – spürbar – prägt. Vom unbewegten Stein des Bildhauers, von der begrenzten Fläche der Leinwand des Malers, von der auf erster Ebene bildlosen Sprache der Literatur und später dann, 1916, von den medialen Möglichkeiten und Grenzen des bewegten Filmbildes. Immer geht es darum, dass der Rezipierende einerseits in die Welt des Werkes eintaucht und doch gleichzeitig nie das Bewusstsein von der Materialität des Werks verliert, mit deren Hilfe der künstlerische Mikrokosmos geschaffen wurde. In dieser Hinsicht denkt Münsterberg nun gleichsam die Möglichkeiten und die Grenzen auch des filmischen Materials *dialektisch* – im Sinne von Aufhebung.

Die oszillierende Gleichzeitigkeit von Flächeneindruck und Tiefensuggestion im Film, die Münsterberg in *The Photoplay* ebenfalls herausarbeitet, ist in diesem Sinne ein weiterer Gesichtspunkt. Zur Erinnerung, was Münsterberg über die Tiefensuggestion des zweidimensionalen Filmbildes in *The Photoplay* sagt. Er spricht hier – wohl als erster Filmtheoretiker – von einem Wahrnehmungskonflikt und verweist auf eine «eigentümliche Interferenz», in die die Zuschauer im Kino durch die psychologisch gleichzeitige Lokalisierung von Objekten auf der Bildfläche und in der suggerierten Tiefe des Bildraums geraten:

Wir sehen zweifellos die Tiefe, können sie aber nicht akzeptieren. Zu viel gibt es, was die Überzeugung hemmt und die Interpretation der Menschen und der Landschaft vor uns als wirklich plastische Phänomene stört. Sie sind gewiß nicht einfach Bilder. Die Personen können sich auf uns zu und von uns wegbewegen, und der Fluß fließt in ein fernes Tal. Und doch ist die Ferne, in der die Personen sich bewegen, nicht die Ferne des tatsächlichen Raumes [...]. Es ist ein einzigartiges inneres Erlebnis, das die Wahrnehmung der Lichtspiele charakterisiert. Wir haben die Realität mit all ihren wirklichen Dimensionen; und doch bleibt die flüchtige, vergängliche Oberflächenandeutung ohne wirkliche Tiefe und Fülle, so verschieden von einem bloßen Bild [...]. Unser Bewußtsein wird in einen eigentümlich vielschichtigen Zustand versetzt; und wir werden sehen, daß derartige Spiele ein nicht unwichtiger Teil im physischen Erscheinungsbild des gesamten Lichtspiels sind. (Münsterberg 1996, 45, vgl. engl. Münsterberg 2002, 70–71)

Es ist offensichtlich, dass sich auch hier – am Raumeindruck, also schon an diesem basalen Aspekt des Filmerlebens durch die Zuschauer – jene «Unwirklichkeit» als Ergebnis der filmisch-medialen «Aufhebung der Wirklichkeit» zeigt, die Münsterberg so interessiert. Das mag ein Grund sein, dass er derartige Interferenzen in *The Photoplay* mit so viel Aufmerksamkeit herausarbeitet. Dabei handelt es sich immer um Kopplungen zwischen Eigenarten des Films als medialem Dispositiv² und dem menschlichen Wahrnehmungsapparat. Hierher gehört auch das Verhältnis von Kontinuität und Diskontinuität in der filmischen Bewegungswahrnehmung, das Verhältnis von Aktivität der Zuschauer und ihrer Außenleitung durch den Film sowie der als «Mischung aus Fakt und Symbol» (ibid., 50) beschriebene Charakter der Filmbilder. All dies drängt auf die Beschreibung der Wahrnehmung der Filmerfahrung als einem spezifischen Erleben, in dem die «Aufhebung der Wirklichkeit» (im hier dargestellten dreifachen Sinne) Gestalt gewinnt.

Wie konsequent Münsterberg diese Idee – oder genauer: Denkweise – vertritt, zeigt sich auch an einer Polemik gegen den Tübinger Ästhetik-Professor Konrad Lange, ein Altersgenosse Münsterbergs. Lange, der neben seiner universitären Tätigkeit zugleich als akademisches Aushängeschild der zensurversessenen deutschen Kinoreformbewegung figurierte, ist niemals auf den Gedanken gekommen, den Spielfilm zur Kunst zu deklarieren. Aber nicht nur in dieser grundlegenden Haltung gegenüber dem Kino waren sich die beiden Philosophen, Münsterberg und Lange, uneins. Dasselbe trifft auch in Hinsicht auf die Beschreibung des rezeptiven Erlebens der tradierten Künste zu.

Dabei liegen sie im Grunde nicht weit auseinander. Auch Lange geht es um eine eigentümliche Interferenz, die das Kunsterleben in Gänze kennzeichne. Er versucht diese mit dem Oxymoron von der «bewussten Selbsttäuschung» zu erfassen (Lange 1907, 380f), die ein wenig an Coleridges «willing suspension of disbelief» erinnert (Coleridge 1997, Kapitel 14). Bei Lange geht es um den bewussten, willentlichen Eintritt in eine ästhetische «Illusion» – sein rezeptions-ästhetischer Hauptbegriff. Bei diesem Eintritt vergesse der Rezipient aber nie, dass er eine Illusion erlebt, sich also bewusst selbst täuscht. Während – nebenbei gesagt – der polnische Filmtheoretiker Irzykowski schon 1914 an dieses Konzept anschließt (Schweinitz 2013, 48f),

2 «Dispositiv» soll hier auf eine bereits vom Film selbst ausgehende stark aufmerksamkeits- resp. wahrnehmungsleitend wirkende Anordnung des Visuellen verweisen, die zudem mit der von Münsterberg beschriebenen Situation im Kino (dunkler Raum, Aufmerksamkeitsfokus helle Leinwand) gekoppelt ist.

setzt Münsterberg in seiner *Philosophie der Werte* Lange klar entgegen: «Eine bewusste Selbsttäuschung bezüglich der Wirklichkeit gibt es also vor dem Kunstwerk nicht, und nicht in solcher Illusion liegt die ästhetische Freude» (Münsterberg 1908, 243). Weder Täuschung noch Illusion interessieren ihn, auch nicht die bewusste oder partielle. Was Münsterberg interessiert, ist, seiner dialektischen Denkweise folgend, jene «Unwirklichkeit» der Welt des Werkes, die sich aus der «Aufhebung von Wirklichkeit» ergibt.

Rückblickend erscheint einiges an Münsterbergs philosophischer und ästhetischer Begriffswelt durchaus eher als Ausdruck des 19. denn des 20. Jahrhunderts. Das trifft vor allem auf das von Dewey schon 1910 an *The Eternal Values* (und am Werk anderer europäischer Philosophen) kritisierte Denken in Absolutismen, scharfen Dichotomien und Apriori-Begriffen zu, wie dem Willensbegriff, aus dem in *Eternal Values* alles abgeleitet sei: «The point of my criticism is not that Münsterberg [...] is especially given to self-contradiction, but that the inconsistencies cited illustrate intrinsic implications of every philosophy that professes Ultimates, Absolutes, and Eternals» (Dewey 1910, 190).

Dennoch, Münsterbergs – mit solchen Begriffen vorgenommene – Beschreibung einer in sich ruhend konstruierten, sich aus dem Alltag heraushebenden und diesem gegenüber abgegrenzten Qualität der Wahrnehmungswelt des Films, die im Moment der Rezeption sich selbst genügt und in einem solchen Sinn den Alltag hinter sich lässt, ist eine bemerkenswerte Beschreibung dessen, wie großes populäres Kino noch heute funktioniert – und um 1916 mit dem narrativen Langfilm gerade erst in dieser Weise zu funktionieren begonnen hatte.

Momente eines solchen Filmerlebens sind seither immer wieder beschrieben worden. Von Roland Barthes etwa, der meinte, dass man beim Verlassen des Kinos das Gefühl habe, aus einer leichten Hypnose zu erwachen (Barthes 1975), oder auch von Jean-Louis Baudry, der 1975 dem filmischen Dispositiv ähnliche Effekte attestiert und manches Argument Münsterbergs, vor allem die Aufmerksamkeitskonzentration im dunklen Raum auf die Leinwand, aufgreift (Baudry 1994). Vielleicht hat dieses Erleben, diese Form ästhetischer Erfahrung, aber kaum einer so differenziert und theoretisch verdichtet beschrieben wie Hugo Münsterberg selbst – in *The Photoplay*. Mit anderen Worten, es lohnt an diesem Buch nicht allein die wahrnehmungstheoretische Dimension oder die Ausführungen zur Kopplung von mentalem Konstruktivismus und filmischen Mitteln zu rezipieren, sondern auch die ästhetische Konzeption.

Literatur

- Andrew, James Dudley (1976) *The Major Film Theories: An Introduction*. London, New York: Oxford University Press.
- Arnheim, Rudolf (2002) Zum Geleit (für Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel) [1981]. In: *Montage AV* 9, 2, S. 55–57.
- Barthes, Roland (1975) En sortant du cinéma. In: *Communications* 23, S. 104–107.
- Baudry, Jean-Louis (1994) Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks [franz. 1975]. In: *Psyche* 48, 11, S. 1047–1074.
- Beaton, Welford (1930) In Darkest Hollywood. In: *The New Republic*, v. 23. Juli, S. 287–289.
- Coleridge, Samuel Taylor (1997) *Biographia Literaria* [1817]. Hg. v. Nigel Leask. London: Everyman.
- Dewey, John (1910) The Eternal Values [Review]. In: *The Philosophical Review* XIX, 2, S. 188–192.
- Fredericksen, Donald Laurence (1977) *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Munsterberg*. New York: Arno Press.
- Hale jr., Matthew (1988) *Human Science and Social Order: Hugo Münsterberg and the Origins of Applied Psychology*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kittler, Friedrich (1986) *Grammophon – Film – Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose.
- Lange, Konrad (1907) *Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer illusionistischen Kunstlehre*. Berlin: G. Grote.
- Lindsay, Vachel (1996) Lichtspielfortschritt [amerik. 1917]. In: Münsterberg 1996, S. 125–127.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1974) Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie [1766]. In: Ders., *Werke*. Hg. v. Herbert G. Göpfert in Zusammenarbeit mit Karl Eibl, Helmut Göbel, Karl S. Guthke, Gerd Hillen, Albert v. Schirnding & Jörg Schönert, Bd. 6: Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften. Bearbeitet v. Albert v. Schirnding, München: Hanser.
- Münsterberg, Hugo (1908) *Philosophie der Werte*. Leipzig: Ambrosius Barth.
- (1909) *The Eternal Values*. Boston, New York: Houghton Mifflin.
- (1916) *The Photoplay. A Psychological Study*. New York: Appleton.
- (1996) *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Film*. Hg. v. Jörg Schweinitz. Wien: Synema.
- (2002) *The Photoplay. A Psychological Study [1916]*. In: *Hugo Münsterberg on Film*. Hg. v. Allan Langdale. New York, London: Routledge, S. 43–162.
- Potamkin, Harry Allen (1930) «Film novitiates, etc.». In: *Close up* VII, 5 (November), S. 314–324.
- Schweinitz, Jörg (1996) Psychotechnik, idealistische Ästhetik und der Film

- als mental strukturierter Wahrnehmungsraum. Die Filmtheorie von Hugo Münsterberg [Vorwort]. In: Münsterberg 1996, S. 9–26.
- (2013) Der Zeichenfilm als Bürge für den Kunstcharakter des Kinos. Kleine Einführung in Karol Irzykowskis Apologie aus dem Jahr 1924. In: *Montage AV* 22,2, S. 45–49.
- (2018) Von der Frühen zur Klassischen Filmtheorie der Stummfilmzeit. Film als medienkulturelle Größe und als Kunst. In: *Handbuch Filmtheorie*. Hg. v. Bernhard Groß & Thomas Morsch. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2018. E-Book: Springer Reference Geisteswissenschaften, https://doi.org/10.1007/978-3-658-09514-7_1-1.