media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Guido Kirsten

«Tout film est un document social». Zum prekären Verhältnis von Filmologie und Kinosoziologie

2010

https://doi.org/10.25969/mediarep/346

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Kirsten, Guido: «Tout film est un document social». Zum prekären Verhältnis von Filmologie und Kinosoziologie. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 19 (2010), Nr. 2, S. 7–20. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/346.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
https://www.montage-av.de/pdf/192_2010/192_2010_Kirsten_Filmologie-und-Kinosoziologie.pdf

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

«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 ersterem 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 sociales».

Ein weiterer Text Kracauers, «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 affiliierte Marxisten. Für Morin bedeutet das Kino als Untersuchungsfeld damals zunächst eine Flucht in einen vermeintlich unpolitischeren 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 irreal 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 angloamerikanischen 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 Zuschauersituation 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-regulatrice» (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 Weltsicht 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 Kracauers 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 Kracauer 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 institutionelle. 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 Mouvement 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: *Cinémas* 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.