
Soziologie des Kinos*

Georges Friedmann und Edgar Morin

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

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

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

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

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

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

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

I. Industrielle Strukturen und filmische Strukturen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. Der Inhalt der Filme

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

A) Soziale Inhalte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* [Anm.d.Ü.:] Deutsch im Original

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

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

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

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

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

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

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

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

B) Historische Inhalte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

C) Anthropologische Inhalte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Aus dem Französischen von Kristina Köhler

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

Literatur

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