

Vinzenz Hediger

«La science de l'image couvre et découvre tout l'esprit»

Das Projekt der Filmologie und der Beitrag der Psychologie

Aber alle Probleme, die das Kino im Bereich seiner Anwendungen, im Bereich der Kunst und der Philosophie aufwirft, haben einen psychischen und technischen Unterbau, den man unbedingt erforschen muss, wenn man die besagten Probleme richtig verstehen will.

Henri Wallon, 1947

Filmwissenschaft konnte man als universitäres Fach ein erstes Mal in Paris Ende der vierziger, Anfang der fünfziger Jahre studieren. Zu den ersten Studenten zählte ein junger Mann aus der Schweiz, der wie viele spätere Filmwissenschaftsstudenten in erster Linie daran dachte, selbst Filme zu drehen. „Ich habe meine Eltern lange glauben lassen, dass ich studierte, als ich schon keine Lust mehr darauf hatte“, erinnert sich Jean-Luc Godard. „Einmal schrieb ich mich auch in Filmologie ein, weil es etwas mit dem Kino zu tun hatte, vor allem aber, weil es meine Eltern beruhigte.“ (Bergala 1998, 41). Mehr noch als ein neues schickes Studienfach im Paris der Nachkriegsjahre und ein Vorwand zur Beruhigung bürgerlicher Eltern war die Filmologie aber der erste groß angelegte Versuch, im Rahmen der Universität eine interdisziplinäre Wissenschaft des Mediums Films zu etablieren: ein „umfassendes Forschungsprojekt, das in der Geschichte der Filmtheorie wohl einzigartig ist“, wie Frank Kessler resümiert (Kessler 1997, 134).¹

Den nachhaltigsten Beitrag der Filmologie zur späteren Entwicklung der Filmwissenschaft bilden zweifellos die Begriffe der Diegese, des Afilmischen und des Profilmischen, die der Philosoph Etienne Souriau und seine Forscher-

1 Zur Geschichte der Filmologie-Bewegung vgl. neben Kessler insbesondere auch Lowry 1985.

gruppe zusammen mit einer Reihe weiterer Konzepte zur Beschreibung des „filmischen Universums“ entwickelten (vgl. Souriau 1997; Kessler 1997). Die Hauptrolle unter den Disziplinen, die sich an der Filmologie beteiligen, spielt aber für die Dauer des Projektes aus systematischen wie institutionenpolitischen Gründen die Psychologie. Tatsächlich befasst sich eine Mehrzahl der Studien, die im Rahmen und Umfeld der Filmologie entstanden, mit psychologischen Fragestellungen. Empirische Studien über die Wahrnehmung, das Verstehen und Erinnern des Films sowie die emotionale Anteilnahme zählen ebenso dazu wie Berichte über die Rolle des Films in der psychoanalytischen Praxis und theoretische Erwägungen zu den Analogien zwischen Film und Traum (für einen Überblick vgl. Lowry 1985, 125-156 oder Casetti 1999, 109-117). Die Filmologie zählt damit zu den Voläufern sowohl der heutigen empirischen Medienpsychologie als auch der psychoanalytischen Filmtheorie der siebziger Jahre.

In den folgenden Anmerkungen möchte ich in einem ersten Abschnitt das Projekt der Filmologie und seine Entwicklung kurz skizzieren und herausarbeiten, was die Originalität der Filmologie-Bewegung in der Geschichte der Film- und Medientheorie ausmacht. In einem zweiten Abschnitt möchte auf die Rolle der Psychologie in der Filmologie näher eingehen und die Texte situieren, aus denen das anschließende Dossier „Filmologie und Psychologie“ besteht. Das Dossier umfasst einen Text von Etienne Souriau über das Verhältnis der philosophischen Ästhetik zur Psychologie und zur Soziologie sowie zwei Texte von Henri Wallon über allgemeine psychologische und entwicklungspsychologische Aspekte des Films und zwei Texte von Albert Michotte van den Berck über den Realitätseindruck und die emotionale Teilnahme im Kino. Die Arbeiten von Wallon und Michotte stehen für den Beitrag der empirischen Psychologie zur Filmologie. In einem zweiten Dossier, das in einer späteren Nummer von *Montage/AV* folgt, soll anhand einer kleinen Auswahl von Texten auch der Beitrag der Psychoanalyse zur Filmologie aufgearbeitet werden.

1. Die Filmologie als interdisziplinäre Filmwissenschaft und Philosophie der audiovisuellen Medien

1946 publizierte der Philosoph und ehemalige Filmproduzent Gilbert Cohen-Séat bei den Presses Universitaires de France eine Schrift unter dem Titel *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*. Auf knapp zweihundert Seiten analysiert Cohen-Séat den Einfluss des Kinos auf die modernen Gesellschaften (er spricht von „zeitgenössischer Zivilisation“) und legt die Notwendigkeit der wissenschaftlichen Erforschung des Phänomens Film in

seiner ganzen Vielgestaltigkeit dar.² Zudem formuliert er Grundbegriffe einer künftigen Wissenschaft des Films, insbesondere die bis in die Filmtheorie der siebziger Jahre hinein folgenreiche Unterscheidung zwischen dem *fait filmique* und dem *fait cinématographique*, also zwischen dem Film als Ausdrucksmittel, das mit Bildern (und Tönen) arbeitet, und dem Kino als Institution, d.h. dem sozialen Fakt, dass die *faits filmiques* große Gruppen von Menschen erreichen, die sich der selben Aktivität widmen, eben dem Sehen von Filmen (vgl. Cohen-Séat 1946, 57).³ Gedacht als erster Teil eines mehrbändigen, in dieser Form allerdings nie fertig gestellten Werks, gab Cohen-Séats *Essai*, der 1962 unter dem Titel *Film und Philosophie* auch auf Deutsch erschien, den Anstoß zu einer eigentlichen filmologischen Bewegung. Kurz nach der Publikation des Buches wurde im September 1946 die „Association pour la Recherche Filmologique“ gegründet, deren Vorstand neben Léon Moussinac die Philosophen Gaston Bachelard und Etienne Souriau und der Psychologe Henri Wallon angehörten. Im Frühjahr 1947 fand in Paris der erste internationale Kongress für Filmologie mit Teilnehmern aus Frankreich, England, Polen, der Tschechoslowakei, Rumänien, Ungarn, Portugal, Belgien, Italien und der Schweiz; der offizielle Vertreter der UdSSR, Wsewolod Pudowkin, war verhindert, sandte aber eine Grußnote, die – wie Henri Wallon festhält – ihren Niederschlag in einigen der Resolutionen fand, die aus dem Kongress hervorgingen (Wallon 1947, 29). Ein zweiter Kongress fand 1955 in Paris statt, diesmal mit Gästen aus den USA sowie unter Beteiligung des deutschen Professors Erich Feldmann von der Universität Bonn.⁴ Im Juli 1947 erschien die erste Ausgabe der *Revue internationale de filmologie*, die bis 1962 unter diesem Titel in Paris erschien und seither als Zeitschrift für Kommunikationswissenschaft unter dem Namen *Ikon* von Mailand aus weitergeführt wird. Im September 1948 schließlich wurde im Rahmen der Université de Paris ein *Institut de Filmologie* geschaffen, das alsbald seinen Lehrbetrieb aufnahm und bis 1963 unter der Leitung von Gilbert Cohen-Séat stand: Der Moment der offiziellen Institutionalisierung der Filmwissenschaft und der Nobilitierung des Films als Gegenstand akademischen Interesses in Frankreich (Lowry 1985, 4-5).

Wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit dem Film hatte es natürlich zuvor schon gegeben. Sieht man einmal von den klassischen Texten der Filmtheorie von Lukacs über Balázs bis Arnheim ab, und von Emilie Altenloh's Studie

2 Zu Cohen-Séat vgl. auch Wuss 1990, 372-385.

3 Lowry weist darauf hin, dass der *fait cinématographique* weitgehend Durkheims Konzept des *fait social* entspricht, sieht man einmal von der Fokussierung aufs Kino ab. Vgl. Lowry 1985, 41.

zur Soziologie des Kino (Altenloh 1914), so trifft dies insbesondere auf die USA zu. In den dreißiger Jahren untersuchte ein interdisziplinäres Forscherteam von Soziologen und Psychologen im Auftrag des Payne Fund das Kinobesuchverhalten von Kindern und Jugendlichen und die Wirkung von Filmen auf Kinder (Forman 1933, Jowett / Jarvie / Fuller 1996). In den vierziger Jahren wurden im Auftrag des Militärs umfassende Studien zur persuasiven Wirkung von Filmen durchgeführt (Howland / Lumsdaine / Sheffield, 1949), während der Ethnologe Gregory Bateson in einer buchlangen, aber nur auszugsweise publizierten Studie im Auftrag der Regierung deutsche Unterhaltungsfilme analysierte, um den Entscheidungsträgern des Krieg führenden Landes ein genaueres Bild der deutschen Mentalität zu vermitteln (vgl. Bateson 1980); im Ansatz erinnert Batesons Arbeit an Siegfried Kracauers fast zeitgleich entstandene Studie *From Caligari to Hitler*.⁵ Ähnliche Aspekte wie die Payne-Fund-Studies untersuchte auch der englische Soziologe und Politikwissenschaftler J.P. Mayer in seiner *Sociology of Film* (vgl. Mayer 1945).

Im Vergleich zu solchen Arbeiten aus etablierten wissenschaftlichen Disziplinen war an der Filmologie neu, dass sie den Film nicht wahlweise als soziales Problem, Symptom oder Mittel zum Zweck in den Blick nahm, sondern als wissenschaftlichen Gegenstand *sui generis*, der von vornherein eine interdisziplinäre Perspektive erforderte, wenn nicht sogar die Erfindung einer „neuen Wissenschaft“ (Soriano 1947, 149). Nimmt man die Schriften von Henri Wallon, insbesondere aber von Gilbert Cohen-Séat zum Maßstab, dann basierte die

- 4 Erich Feldmann, in den frühen vierziger Jahren u.a. noch als Autor eines Vortrags über „Die aktuelle Kriegsführung Großbritanniens“ in Erscheinung getreten, gehörte zu den Gründern der ersten deutschen Gesellschaft für Filmwissenschaft und gab 1962 die deutsche Übersetzung von Cohen-Séats *Essai* als Band I einer Reihe „Neue Beiträge zur Film- und Fernsehforschung“ heraus, die zunächst im Bertelsmann-Verlag erschien. Im akademischen Jahr 1955/56 hielt Feldmann am „Institut de Filmologie“ in Paris einen Vortrag unter dem Titel „Considérations sur la situation du spectateur au cinéma“, der in gekürzter Fassung in der *Revue Internationale de Filmologie* abgedruckt wurde und als Kapitel V in Feldmanns Buch *Theorie der Massenmedien* zu finden ist (Feldmann 1956, 1962). Feldmann plädiert in seinem Text, den Francesco Casetti als „une des contributions les plus curieuses de la filmologie“ bezeichnet (Casetti 1999, 109), für eine Erweiterung der psychologischen Untersuchung des Zuschauers um eine phänomenologische Dimension. Konzentrierte sich die psychologische Forschung sowohl in ihrer empirischen wie in ihrer psychoanalytischen Variante auf den Zuschauer als abstraktes Subjekt, so müssten auch die konkreten Gegebenheiten in der Wahrnehmungssituation mit berücksichtigt werden, also etwa die Verhaltensweisen im Saal, aber auch die Vorbereitungshandlungen des Filmsehens.
- 5 Die Einleitung zu *From Caligari to Hitler* wurde in französischer Übersetzung in der *Revue* abgedruckt, ebenso wie ein weiterer Text Kracauers über nationale Stereotypen im Hollywood-Film. Vgl. Kracauer 1948 und 1949.

Filmologie auf der Annahme, dass der Film mehr als nur ein neues Medium im Sinne eines technischen Apparats zur Verbreitung von Information darstellte. Vielmehr galt es, den Film als integralen Bestandteil und Agenten einer neuen Ordnung der Information, des Wissens und des Handelns, nachgerade: des Menschseins zu verstehen. Wie Cohen-Séat in seinem Buch *Problèmes du cinéma et de l'information visuelle* von 1961 ausführt, einer Art Summa seiner Philosophie der audiovisuellen Medien, markiert das Kino die dritte Stufe in der Entwicklung der modernen Kommunikationstechniken. Zunächst kam der Buchdruck, der insbesondere im Zeitalter der Massenauflagen von Büchern und Zeitungen, also im frühen neunzehnten Jahrhundert, das Volumen der Kommunikation anwachsen ließ und mit der Beschleunigung des Transports von Gütern und Menschen einher ging. Die zweite Stufe bildeten das Telefon, die Telegrafie und das Radio, die, wie Cohen-Séat es ausdrückt, die „Übertragung [*transmission*] an die Stelle des Transports treten ließen“ und die Herausbildung einer neuen, auralen und letztlich ortlosen Sphäre der Kommunikation bewirkte. Zugleich bereitete die Transmissionstechnik der dritten Stufe der Entwicklung den Boden, den visuellen Kommunikationstechniken, also zunächst dem Film und danach auch dem Fernsehen (vgl. Cohen-Séat 1961, 21; die gleiche Überlegung findet sich auch schon in Cohen-Séat 1946, 25 ff.). In Analogie zu Teilhard de Chardins Begriff der Biosphäre spricht Cohen-Séat *Problèmes du cinéma* und in einem gemeinsam mit dem Philosophen Pierre Fugeyrollas⁶ 1961 publizierten Buch mit dem Titel *L'action sur l'homme: Cinéma et télévision* von einer *Ikonsphäre*, in die der Mensch mit dem Aufkommen der visuellen Kommunikationstechniken eingetreten sei und die eine Mutation „aller Bedingungen der Darbietung und der Rezeption von Information“ darstelle (Cohen-Séat 1961, 23; vgl. auch Cohen-Séat / Fugeyrollas 1961, 26). Die modernen Massengesellschaften kennzeichnen sich durch ein Wegfallen der traditionellen sozialen und politisch-hierarchischen Bindungen. Analog zu dieser

6 Pierre Fugeyrollas, im Zweiten Weltkrieg Widerstandskämpfer und nach dem Krieg hoher Funktionär in der kommunistischen Partei, trat nach dem Ungarnaufstand 1956 aus dem PFC aus und publizierte 1959 *Le marxisme en question*, ein Buch, in dem er sich stellvertretend für eine ganze Generation von Intellektuellen vom Marxismus distanzierte und damit eine große Kontroverse auslöste. Fugeyrollas war mithin zum Zeitpunkt des Erscheinens von *L'action sur l'homme* eine viel beachtete Figur des öffentlichen Lebens. In den sechziger Jahren war Fugeyrollas Philosophieprofessor in Dakar und zählte als Weggefährte von Leopold Senghor zu den Wortführern des afrikanischen Nationalismus. 1970 kehrte er nach Paris zurück und wurde Trotzkiist, bevor er sich nach einer ontologischen Wende in den Achtzigern dem Studium von Heidegger und Hölderlin zuwandte. Vgl. für diese exemplarische Biographie eines bürgerlichen französischen Intellektuellen des 20. Jahrhunderts Fugeyrollas und George 2001.

Entwicklung – und in Zusammenhang damit – bringen die audiovisuellen Medien ein System von Repräsentationen hervor, die vom konkreten Kontext ihrer Rezeption abgelöst und letztlich ortsungebunden sind. Sie schaffen damit zugleich ein „globalisiertes“ Publikum, das durch die Rezeption der medialen Repräsentationen geeint, aber auch mit einer Vielzahl von regionalen Differenzen und Eigenheiten konfrontiert wird, von denen frühere Generationen keine Vorstellung hatten.⁷ Schon 1946 macht Cohen-Séat die historische Neuheit des Mediums Film zu einem wesentlichen Teil an der Entstehung eines solchen einheitlichen Massenpublikums fest, das den Rahmen der Parzellierung und sozialen Stratifizierung des Publikums in traditionellen Formen des bürgerlichen Kunstgenusses wie Theater und Oper sprengt (vgl. Cohen-Séat 1946, 22).⁸ Entsprechend galt sein Interesse auch ausschließlich dem Spielfilm, der ein Massenpublikum erreichte, und nicht „kleineren“ Formen wie dem Dokumentar- oder dem Lehrfilm. Bedeutsam ist die Herausbildung der Ikonosphäre vor allem auch deshalb, weil sich in den modernen Massengesellschaften der Hauptakzent des Alltagslebens von der Arbeit weg zur Freizeit verlagert und der arbeitende Mensch sukzessive dem verfügbaren und über die Zeit verfügenden Menschen Platz macht, dem Menschen, der genügend Zeit hat, um ins Kino zu gehen. In der Freizeit und an diesem Menschen und seiner Welt vollzieht sich nun ein grundlegender Wandel, ein *devenir autre*, ein Anderswerden des Menschen, und das Kino und das Fernsehen liefern der dazugehörigen neuen Konzeption der Welt ihre Matrices und Prototypen (vgl. Cohen-Séat/Fugeyrollas 1961, 50). Kino und Fernsehen sind demnach als als Information in einem aristotelischen Sinn zu verstehen: Sie sind gestaltende Kräfte, sie formen – ‚informieren‘ – den Menschen und seine Welt, und der Film ist in diesem Sinn ein „anthropologisches Phänomen“, das einen fundamentalen Einbruch in die bestehende Ordnung und eine „Infragestellung der allgemeinen Bedingungen des Geisteslebens darstellt“.

Schon für Cohen-Séat (bzw. für Cohen-Séat und Fugeyrollas) war das Medium also die Botschaft (ganz davon zu schweigen, dass der Film die Welt zum

7 Cohen-Séat und Fugeyrollas sprechen in diesem Zusammenhang von einer „*planétarisation* de la représentation du monde et par là de l'existence humaine elle-même“, also von einer Globalisierung der Repräsentation der Welt und der menschlichen Existenz. Vgl. Cohen-Séat / Fugeyrollas 1961, 31.

8 Zufälligerweise ist 1946 auch das Jahr, in dem die Kinobesuchsfrequenzen in den USA ihren historischen Höchststand erreichen. Kurz darauf setzt die Ausdifferenzierung des Kinopublikums in Teilgruppen und so genannte Nischen ein, die einer neuen Parzellierung des Kinopublikums gleichkommt, auch wenn diese nicht mehr mit einer sozialen Stratifizierung einhergeht, wie das in der bürgerlichen Theaterkultur noch der Fall war.

Dorf macht),⁹ und die Aufgabe der interdisziplinären Wissenschaft des Films war es, diese Botschaft zu entziffern. Die Filmologie verstand sich zunächst als ‚positive Wissenschaft‘, die ein objektives Wissen vom Film und seinen Wirkungen produzieren sollte (vgl. Lowry 1985, 8, 45). Interdisziplinär muss diese Wissenschaft sein, weil sie sich mit einem „umfassenden menschlichen Phänomen“ befasst, betrifft doch das Auftreten des Kinos und der visuellen Information das Dasein des Einzelnen in all seinen biologischen, psychologischen und soziologischen Aspekten (vgl. Cohen-Séat 1961, 10-11). Um das untersuchte Phänomen in seiner Totalität zu erfassen, war es notwendig, den Begriff der Interdisziplinarität rigoros auszulegen und einen tatsächlichen Austausch unter den einzelnen Disziplinen herzustellen. In der Praxis erwies sich das allerdings bisweilen als schwierig, wie u.a. eine Kontroverse zwischen Albert Michotte und dem Kunstwissenschaftler Pierre Francastel um den nachstehend abgedruckten Text gleich in den ersten Jahren zeigte; der Zwist beruhte auf einem terminologischen Missverständnis (vgl. Francastel 1949 und Michotte 1949). Für Cohen-Séat verstand es sich angesichts der Wichtigkeit und des revolutionären Charakters des Phänomens Film von selbst, dass die Grundbegriffe der einzelnen Disziplinen und die methodologischen Grundannahmen einer ständigen Überprüfung und im Bedarfsfall auch einer Revision zu unterziehen seien. Die eigentliche Recherchetätigkeit sollte also von einer unablässigen methodologischen Reflexion begleitet werden, die den Eigenheiten des Gegenstandes über die Forschungsergebnisse aus dem Normalbetrieb der einzelnen Disziplinen hinaus Rechnung trug (vgl. Cohen-Séat 1961, 10). Die Interdisziplinarität der Filmologie verstand sich ausdrücklich auch als Gegenentwurf zur Arbeitsteiligkeit der etablierten Wissenschaft. War für Benjamin die Frage nicht, welchen Platz der Film im System der Künste einnehmen sollte, sondern was mit der Kunst passiert, wenn der Film auftritt (vgl. Benjamin 1963 [1936]), so fragte die Filmologie nicht, wie sich das neue Medium im Rahmen der etablierten Wissenschaften vom Menschen beschreiben lässt, sondern wie sich das Menschsein verändert, wenn es den Film gibt. Einer „Bürokratisierung“ der Wissenschaft vom Menschen, die sich auf der Grundlage des statischen Menschenbilds des Positivismus herausgebildet hatte und dieses weiter fortschrieb (vgl. Cohen-Séat / Fugeyrollas 1961, 131), stellte die Filmologie eine dynamische Anthropologie der Medien entgegen.

9 McLuhans *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man* erschien bekanntlich 1962, *Understanding Media. The Extensions of Man* 1964. Die Geschichte gegenseitiger Wahrnehmungen und Beeinflussungen, die zwischen der kanadischen Medientheorie und der Filmologie-Bewegung stattgefunden haben könnten, bleibt noch aufzuarbeiten.

Schließlich suchte die Filmologie aber auch die Rückbindung an die Praxis. Ihre Erkenntnisse sollten für die Produktion genutzt werden und einen Beitrag zur Verbesserung und Systematisierung der Herstellung von Filmen leisten. Anders als den Kinoreform-Bewegungen der ersten Jahrhunderthälfte ging es den Filmologen allerdings nicht um eine Verbesserung des Mediums in einem moralischen Sinn. Die implizite Leitfrage der Filmologie lautet vielmehr: Wie können wir den Film aus der bloßen Empirie eines theoriefreien *trial-and-error*-Verfahrens befreien und zu einer bewussten, von rationalen Prinzipien und humanistischen Ideen (z.B. vom Ideal der Völkerverbindung) geprägten kulturellen Praxis machen?¹⁰

Wie denn der Film für die Filmologie überhaupt weniger ein Problem der Moral ist, als vielmehr ein Ordnungsproblem. Cohen-Séat spricht im Zusammenhang mit dem Film immer wieder von *trouble*, von einer tief greifenden Verwirrung, in die der Mensch durch den Eintritt ins Zeitalter der visuellen Kommunikation gestürzt werde. Auf eine anthropologische Formel gebracht, bestand für ihn das Problem darin, dass der Film und die audiovisuellen Medien das Maß des Menschen übersteigen. Die visuellen Kommunikationsmedien verfügen über eine bestimmte *efficacité*, eine bestimmte Wirksamkeit d.h. sie lassen sich für bestimmte Zwecke zielgerichtet und zielgenau einsetzen. Sie verfügen aber auch über eine *efficiéce*, d.h. über Wirkungen, die sich einstellen und sich der Kontrolle entziehen (vgl. Cohen-Séat / Fugeyrollas 1961, 109). Der Film ist demnach der Agent einer neuen Ordnung, die noch nicht geordnet ist, oder eines Systems, dem es noch an Steuerung fehlt, und die Filmologie, eine Art Kybernetik des Kinos, soll diese Steuerung ermöglichen und teilweise auch in die Hand nehmen. So sehr sich Cohen-Séat dem statischen Menschenbild des Positivismus widersetze, so ist es doch das Erbe des französischen Positivismus eines August Comte, das in einer solchen Perspektive zum Tragen kommt: Ein Gegenstand wird auf die Gesetze hin untersucht, die ihm zugrunde liegen, und sobald man seine Gesetze kennt, versteht man ihn auch zu handhaben.¹¹ Und noch eine andere Traditionslinie mag einem einfallen. Cohen-Séat und Fugeyrollas vergleichen in ihrem Buch den Film als Mittel der Massenkommunikation mit der Architektur, und sie weisen auf die Parallelität der modernen Stadtentwicklung mit der Entstehung des Kinos hin (vgl. Cohen-Séat / Fugeyrollas 1961, 139). Das Chaos des Films, die noch ungeordnete neue Ord-

10 Vgl. zum Aspekt des humanistischen Impulses der Filmologie Lowry 1985, 32.

11 Die Verbindungen von Cohen-Séats Philosophie der audiovisuellen Medien zur Kybernetik würden gleichwohl eine Untersuchung verdienen, insbesondere im Licht von Sätzen wie „Die Techniken der visuellen Information sind schöpferisch [poétisantes], insofern sie den Menschen erschaffen, während sie sich selbst erschaffen“ (Cohen-Séat / Fugeyrollas 1961, 53).

nung, die er anbahnt, ließe sich demnach mit dem Wildwuchs der Städte vergleichen; entsprechend wäre der Filmologe, der aufgrund seiner positiven wissenschaftlichen Erkenntnisse interveniert, eine Art Haussmann des Films.¹²

Empirische Forschung, methodologische Reflexion, und Anbindung an die Praxis sind demnach die drei Pole der Filmologie, wie sie zwischen Ende der vierziger und Anfang der sechziger Jahre in Frankreich und innerhalb eines internationalen Netzwerks von Korrespondenten betrieben wurde. Es handelt sich um den groß angelegten Versuch einer Triangulation von Ästhetik, Psychologie und Soziologie, aber auch von Theorie der Medien, empirischer Kommunikationsforschung und praktischer Anwendung. So eklektizistisch das Projekt im Ganzen auch blieb, so sollte man die Kohärenz der Filmologie in einigen wichtigen Punkten dennoch nicht unterschätzen. Wie Frank Kessler schon anmerkt, sind Studien zu filmhistorischen Fragen in den Annalen der Filmologie kaum anzutreffen, ebenso wenig wie Studien zu einzelnen Regisseuren oder Filmen (vgl. Kessler 1997, 133). Für die *Cahiers du cinéma* bot das gleich in einer ihrer ersten Nummern Anlass, den Filmologen Unkenntnis des aktuellen Kinos und der Filmgeschichte vorzuwerfen. Das Fehlen von Autorenstudien verdankt sich aber nicht einfach der mangelnden Cinéphilie akademischer Forscher, es hat auch systematische Gründe. Cohen-Séat hielt den Autorenbegriff und die Beurteilung einzelner Filme nach dem Kriterium ihres Kunstwertes für Altlasten aus dem 18. Jahrhundert und betrachtete sie als Teil eines verzweifelten Versuchs einer bürgerlichen Elite, ihre kulturelle Definitionsmacht auch unter den Bedingungen der audiovisuellen Massenkommunikation aufrecht zu erhalten. Mit der Freiheit des Autors, so eine Passage aus *L'action sur l'homme*, verteidigt man letztlich nur die Freiheit des bürgerlichen Subjekts, zulasten der Freiheit der Massen, um die es eigentlich geht (vgl. Cohen-Séat / Fugeyrollas 1961, 145). Kein Wunder vielleicht, dass Jean-Luc Godard, in den fünfziger Jahren Miterfinder der *politique des auteurs* und bald darauf in den Olymp der Kunst entschwebt, Filmologie nicht bis zum Abschluss studierte. Zugleich mutet es mit Blick auf die Haltung des ersten Direktors eines universitären Instituts für Filmwissenschaft ironisch an, dass die Institutionalisierung der Filmwissenschaft zumindest an angelsächsischen Universitäten später gerade im Zeichen des Autorenbegriffs geschah.

12 Zum Konzept der Intervention vgl. Cohen-Séat / Fugeyrollas 1961, 149: „Intervenieren bedeutet Denken und zum Denken bringen. Intervenieren besteht darin, die Kompetenz zu schaffen, die es ermöglicht, die Darbietung der filmischen Bilder einer Kontrolle zu unterstellen: Nicht der Kontrolle eines institutionellen Dirigismus, sondern der Anleitung durchs Denken, verstanden als Kontrolle des Wissens.“

2. Filmologie und Psychologie

Die Filmologie stützte sich anfänglich auf drei etablierte wissenschaftliche Disziplinen, die philosophische Ästhetik, die Psychologie und die Soziologie. Allerdings gewann die Psychologie, gemessen an den Beiträgen, die in der *Revue* publiziert wurden, bald Oberhand, und in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre dominierten empirische Studien zu verschiedenen Aspekten der Wirkung audiovisueller Medien die Inhaltsverzeichnisse der Zeitschrift. Wie eingangs skizziert, hatte dieses Übergewicht der Psychologie systematische und institutionspolitische Gründe. Henri Wallon, Professor am Collège de France und neben Cohen-Séat wohl die Prägende Figur der Bewegung, war Psychologe. Zudem stand im Zentrum der Filmologie die Frage nach allfälligen Veränderungen von Daseinsformen, die das Kino mit sich bringt, und von der Psychologie konnte man sich am ehesten einen positiven wissenschaftlichen Nachweis für solche Veränderungen erhoffen. „Die Wissenschaft des Bildes ... deckt den ganzen Geist ab, und sie entdeckt ihn ganz“ (Cohen-Séat 1946, 10) schrieb Raymond Bayer in seiner Einleitung zu Cohen-Séats *Essai*. Ganz auf den Geist fokussiert, muss die neue Wissenschaft des Bildes der Psychologie eine wichtige Rolle zubilligen.

Ausschlaggebend für die dominante Rolle der Psychologie war aber letztlich, wie Edmund Lowry festhält, die Tatsache, dass psychologische Probleme sich im Unterschied etwa zu soziologischen vergleichsweise leicht operationalisieren und in kontrollierten Experimenten untersuchen ließen (vgl. Lowry 1985, 100). Man forschte mit anderen Worten da, wo Resultate schnell und günstig zu haben waren. Das Übergewicht der Psychologie in der Filmologie verdeutlicht nicht zuletzt, welche enge Grenzen der Umsetzung von Cohen-Séats Ideal der Interdisziplinarität durch die Eigendynamik des wissenschaftlichen Normalbetriebs gesetzt waren. Andererseits rührt es wohl von denselben institutionspolitischen Zwängen her, dass Cohen-Séat für eine ganze Reihe von empirischen Studien selbst als Ko-Autor zeichnete.

Die Psychologie kam in der Filmologie in verschiedenen Ausprägungen vor. Siegfried Kracauer etwa verstand seine beiden Texte für die *Revue internationale* als Beiträge zu einer Psychologie der Massen (obwohl sein Ansatz wesentlich soziologisch war). In der *Revue* und in den Akten der beiden Kongresse finden sich zudem auch Beiträge über die Verwendung des Films als Forschungsinstrument in psychologischen Laborsituationen (Meili 1954). Die meisten Beiträge befassen sich aber mit Fragen der Wahrnehmung, des Verstehens und Erinnerns von Filmen. Abgesehen von der ebenso unvergänglichen wie unvermeidlichen Frage nach der Wirkung des Films auf Kinder, die viel

Raum bekommt, erhalten zwei Themen in der psychologischen Forschung besonderes Gewicht, die sich auf Anhub auszuschließen scheinen: Der Realitätseindruck im Kino und die Analogie von Film und Traum. Mit dem Realitätseindruck befassen sich empirische Psychologen, die Analogie von Film und Traum beschäftigt vorab Vertreter der Psychoanalyse. Man kann über die Gründe spekulieren, weshalb in den Nachkriegsjahren gerade diese beiden Themen so wichtig sind und nicht beispielsweise die Frage der Emotion, mit der sich Michotte zwar beschäftigt, die aber für die Filmologen keinesfalls die zentrale Bedeutung hat, die ihr in der aktuellen Filmtheorie und filmpsychologischen Forschung zukommt.

Aufgelöst wird das vermeintliche Paradox des Realitätseindrucks und der Traumhaftigkeit des Films unter anderem in den Arbeiten des italienischen Psychoanalytikers Cesare Musatti, die wesentliche Motive der späteren psychoanalytischen Filmtheorie vorwegnehmen. Musattis Arbeiten wurden teilweise schon in der *revue internationale* veröffentlicht. Hier konzentrieren wir uns auf die Arbeiten des Entwicklungspsychologen Henri Wallon und des Wahrnehmungspsychologen Albert Michotte. Ihren Beiträgen voraus geht der zweite längere Aufsatz, den Etienne Souriau (1892-1979) neben dem Text über das Vokabular der Filmologie in der *Revue internationale* publizierte. „Beiträge der Ästhetik zur Filmologie – ihre Natur und Grenzen“ ist ein Bauplan für die Interdisziplinarität der Filmologie: Souriau unternimmt den Versuch, das Verhältnis der philosophischen Ästhetik zur Psychologie und zur Soziologie bei der filmologischen Erforschung des Films zu bestimmen. Zu diesem Zweck führt er unter anderem eine Unterscheidung zwischen Form ersten und zweiten Grades ein, um die graphischen Oberflächenaspekte der filmischen Form, ihre „arabesken“ Qualitäten, vom Formaspekt der gezeigten Gegenstände zu unterscheiden. Damit bringt er eine Feinunterscheidung ins Spiel, die den heute gebräulichen neo-formalistischen Begriff von *style* weiter aufschliessen könnte. Souriau skizziert eine Reihe von möglichen Konfigurationen von Form ersten und zweiten Grades, wobei sein Ziel letztlich darin besteht, einer vertieften psychologischen Erforschung der Kunstwirkungen des Films und der ästhetischen Empfindung im Kino vorzuarbeiten. Wie sehr sein Ansinnen noch vom Geist des Positivismus geprägt ist, zeigt nicht zuletzt seine Skizze einer Kriteriologie zur objektiven Bestimmung weiblicher Schönheit im Film; quantifizierbar ist nicht nur der Kunstwert des Films sondern auch die Erotik des Stars.

Die beiden Texte von Henri Wallon (1879-1962), „Über einige psychophysiologische Probleme, die das Kino aufwirft“ und „Das Kind und der Film“, stehen für zwei zentrale Aspekte des wissenschaftlichen Projekts der Filmologie. „Über einige psycho-physiologische Probleme...“ handelt von der

Situation des Zuschauers im Kino. Wallon streicht deren historische Neuheit heraus und bezeichnet das Kino als eigentliches psychologisches Experimentierfeld; ähnlich wie Münsterberg erhofft er sich von der Untersuchung des Films nicht zuletzt auch Auskünfte über die Struktur der menschlichen Psyche. Er vergleicht die Situation des Zuschauers mit anderen psycho-physiologischen Extremsituationen, die für die technologische Zivilisation charakteristisch sind, etwa mit der körperlichen Belastungssituation eines Kampfpiloten. Ausgehend von diesem Vergleich formuliert er eine Reihe von Leitfragen für die empirische Forschung. „Das Kind und der Film“ wiederum steht für die Vielzahl von Studien zur Wirkung von Film und Fernsehen auf Kinder im Rahmen der Filmologie. Zugleich aber exemplifiziert der Text die Haltung der Filmologie, für die der Film nicht primär ein moralisches Problem darstellt, sondern ein solches der Ordnung. Es geht in dem Text nicht so sehr darum, welche Schäden schlechte Filme bei den Kleinen anrichten mögen. Vielmehr geht es um die Frage, wie Filme aussehen müssten, die den kognitiven und emotionalen Kompetenzen von Kindern und Jugendlichen angemessen sind. Keine Frage der Sittlichkeit und der Moral, sondern eine der Planung.

Geplante Filme wären aber auch bessere Filme. Wallon glaubt an die Möglichkeit des Fortschritts, und er stützt sich dabei auf die Annahme einer inhärenten Rationalität des Films. Eine „Logik, die auf ihre Gesetze wartet“, nennt Cohen-Séat den Film, und Wallon geht sogar so weit, den Film nicht nur zum Agenten einer neuen Ordnung, sondern auch zum Agenten des Rationalismus per se zu erklären. In einem Text in der Zeitschrift *La Pensée*, die von ihm mit herausgegeben wurde und den Untertitel *Revue du Rationalisme Moderne* trägt, führt Wallon aus, dass der Film eine Organisation von Raum und Zeit aufweist, wie sie der Ethnologe Lévy-Bruhl auch bei so genannt primitiven Völkern beobachten konnte. Im Film erlebe die vermeintlich prälogische Raumzeit, in der ein Lebewesen zugleich an mehreren Orten oder Lebewesen aus verschiedenen Zeitschichten am selben Ort sein können, also etwa verstorbene Ahnen und noch lebende Nachfahren, dank Stilmitteln wie der Doppelbelichtung und der Parallelmontage eine Wiederkehr unter den Bedingungen moderner Kommunikationstechnik. Für Wallon ist das nun kein Rückfall in den Irrationalismus phylogenetisch früherer Zeiten, sondern eine Erweiterung des Rationalismus. Die Zeit des Films ersetzt die chronologische Zeit durch eine affektive, und der Raum des Films öffnet den kartesischen geometrischen Raum hin auf einen dynamischen Raum, in dem lange Verdrängtes sich neu entfalten kann.

Indem das Kino das Übersinnliche auf seine Quellen zurückführt, in dem es die Eigengesetzlichkeit der Mythen zerstört und ihren Mechanismus offen legt, erweitert es den Bereich des Rationalismus (Wallon 1947, 33).

Der Film als Maschine zur Erweiterung des psychischen Repertoires und als Apparat der Aufklärung: Motive, mit denen sich Wallon neben Cohen-Séat als Vordenker der Filmologie qualifiziert.¹³

Der erste Text von Albert Michotte van den Berck (1881-1965), „Der Realitätscharakter der filmischen Projektion“, zählt zu den folgenreichsten und meistzitierten, die in der *Revue internationale* erschienen sind. Michotte, ein belgischer Graf und Professor an der Universität Leeuwen, befasste sich vorab mit der Erforschung der Wahrnehmung von Kausalität und verstand sich als Vertreter einer phänomenologischen Psychologie. In seinem Verständnis von Phänomenologie steht Michotte dem frühen Heidegger näher als Husserl. Es geht ihm nicht um die Beschreibung mentaler Akte, sondern um ein Verständnis der phänomenalen Welt als Gewebe von funktionalen Beziehungen. Michotte erläutert sein Verständnis der funktionalen Relation anhand einer Anekdote. Als er einem seiner Kinder auf die entsprechende Frage hin erklärte, wozu Bilder an der Wand hängen, antwortete dieses: „Dann sind Bilder also zu gar nichts gut!“. „Die Essenz der Dinge,“ so Michotte, „besteht darin, was sie zu tun vermögen“ (Michotte 1964, 4-5); Heidegger würde von der Zuhandenheit der Dinge sprechen. Entsprechend gilt es, die phänomenale Welt von der physischen zu unterscheiden. Die physische Welt betrifft das Dasein der Dinge an sich, die phänomenale Welt ihr Dasein für uns als In-der-Welt-Seiende, um es noch einmal in Anlehnung an Heidegger zu formulieren. Von Husserl unterscheidet sich Michotte auch dadurch, dass er Selbstbeobachtung und Selbstbeschreibung als Mittel der Erkenntnis allein nicht gelten lässt. Vielmehr erschließt sich für ihn die Struktur der phänomenalen Welt aus einem Abgleich einer „objektiven“, wissenschaftlichen Beschreibung der physischen Welt bzw. des Stimulus-Systems mit dem verbalen Bericht von Versuchspersonen über die Erfahrung, die sie im Kontakt mit dem Stimulus-System machen (vgl. Mi-

13 Am Beispiel von Wallon könnte man auch darlegen, inwiefern die Filmologie noch von einem spätkolonialen Umfeld geprägt war. Einer der meistbeachteten Beiträge des ersten Filmologiekongresses betraf die Filmwahrnehmung sogenannte primitiver Völker und stammte von John Maddison, einem Mitarbeiter des britischen Colonial Film Office (vgl. Maddison 1948). Aus der Entwicklungspsychologie ist man sich gewohnt, dass Kinder oft mit Tieren verglichen werden; Bezug nehmend auf Maddison, ergänzt Wallon diese Reihe in seinem Text mit der Formulierung „Kinder und Volksstämme, die mit unseren Techniken der Darstellung nicht vertraut sind“ noch um eine weitere Position.

chotte 1964, 406). Michottes Verständnis von phänomenologischer Psychologie ist demnach mit behavioristischen Ansätzen durchaus kompatibel, und es kommt nicht von ungefähr, dass seine Arbeiten auch im angelsächsischen Raum stark rezipiert wurden.

Das Problem des Realitätseindrucks im Kino interessiert Michotte nicht zuletzt deshalb, weil es sich um einen Fall handelt, in dem die Differenz zwischen physischer und phänomenaler Welt besonders klar zutage tritt.¹⁴ Die physische Realität des Films auf der Leinwand ist die einer Abfolge von statischen Einzelbildern; seine phänomenale Realität ist die der Bewegungsillusion und des Bewegungsbildes, das bisweilen zum Substitut der realen Wahrnehmung wird. Michotte spricht in seinem Text „Der Realitätseindruck im Kino“ in diesem Zusammenhang von einem Glauben an die physische Realität und einem intuitiven Charakter von Realität, der sich zu ersterem bisweilen im Widerspruch verhalten kann (das „objektive Wissen“ um die physischen Realität hat also zunächst den Charakter eines Glaubens). Wie die Bewegungsillusion zustande kommt, setzt Michotte als bekannt voraus. Was ihn interessiert, ist der Realitätseindruck, der immer wieder geschilderte Eindruck, dass es sich beim Geschehen auf der Leinwand um reales Geschehen handelt. Unter „Eindruck“ versteht Michotte Wahrnehmungsdaten, die von Versuchspersonen als „unmittelbar gegeben“ beschrieben werden; dies im Unterschied zu Dingen, die Auskunft Gebende in ihren verbalen Berichten aufgrund konzeptueller Inferenzen unterstellen oder schließen – wie etwa die Tatsache, dass ein Film eigentlich aus einer Abfolge von Standbildern bestehen (vgl. Michotte 1963, 15). Gleich im ersten Satz des Textes werden die Zuschauer erwähnt: Eine Vielzahl von Auskunftspersonen berichtet von einem Realitätseindruck im Kino. Damit ist das Thema gesetzt und der zu untersuchende Gegenstand bestimmt, und man kennt auch gleich den Ansatzpunkt der Methode. In der Folge geht Michotte zunächst auf verschiedene Aspekte des Artefaktcharakters des Films ein, die dagegen sprechen, dass sich so etwas wie ein Realitätseffekt einstellt, um danach eine psychologische Erklärung dafür zu entwerfen, weshalb es dennoch einen Realitätseindruck gibt. Um dessen Spezifik zu erfassen, führt Michotte schließlich den Begriff der psychologischen Distanz ein. Die Realität des Films, so Mi-

14 In einem bekannten Vortrag von 1945 arbeitet Merleau-Ponty die Parallelen zwischen filmischer Form und Formen der Wahrnehmung heraus; gedacht ist das nicht zuletzt als Kritik an rationalistischen Konzeptionen der Wahrnehmungspsychologie (vgl. Merleau-Ponty 2002). Auch wenn sich sonst keine offenkundigen Verbindungen zwischen Michotte und Merleau-Ponty ergeben, so ist ihr Interesse am Kino doch ähnlich gelagert: Der Film schafft Evidenz für ihre jeweiligen Theorien der Wahrnehmung.

chotte, ist zwar unzweifelhaft die Realität einer Präsenz von handelnden Personen und Geschehnissen. Sie ist aber auch eine deformierte, distanzierte Realität, die Realität einer Welt, die nicht ganz die Unsere ist. Spätere Diskussionen in der psychoanalytischen Filmtheorie lösen diese emotionale Distanz auf in die kognitive Ambivalenz des Für-Wahr-Haltens von etwas, von dem man doch weiss, dass es nur eine Illusion ist (vgl. Metz 2000, 64 ff. und 79ff.), und aus kognitionspsychologischen Modellen für den Übertritt in fiktionale Welten wird die Ebene der Wahrnehmung oft ganz ausgeblendet (vgl. dazu insbesondere die Arbeiten von Richard Gerrig). Eine Re-Lektüre von Michottes Text kann unter anderem den Anstoss bieten, die spezifischen Wahrnehmungsqualitäten des Bildmediums Film neu zu bedenken.

In seinem zweiten Beitrag zur *Revue internationale de filmologie*, „Die emotionale Teilnahme des Zuschauers an dem Geschehen auf der Leinwand“ befasst sich Michotte mit den verschiedenen Formen der Empathie in der Filmrezeption. Seinen Ausgangspunkt bildet wiederum die phänomenologische Psychologie der Wahrnehmung. Aus einer Analyse der Organisationsformen der Wahrnehmung entwickelt er eine Beschreibung verschiedener Formen der Empathie, vom Nachvollzug körperlicher Bewegungen bis hin zur Identifikation mit der handelnden Person auf der Leinwand. Die Identifikation, verstanden als Aufgehen der Person des Zuschauers in der Person des Filmhelden, bildet den Fokus seines Interesses. Wiederum geht Michotte vom Befund aus, dass es das zu untersuchende Phänomen gibt, insofern und insoweit es von Auskunftspersonen beschrieben wird, und er entwickelt aufgrund von Befunden der empirischen Forschung ein psychologisches Modell dafür, wie Identifikation zustande kommt. Der Schlüssel zu seinem Modell ist die Idee, dass es so etwas wie einen phänomenalen Körper gibt, der vom physischen Körper zu unterscheiden ist. Verknappt gesagt, ist der phänomenale Körper die erlebte Innenansicht des physischen Körpers, und er bildet als Körper der Erfahrung die Voraussetzung dafür, dass es ein Phänomen wie die Empathie überhaupt gibt: also das Phänomen einer einheitlichen Körpererfahrung, die auf zwei physische Körper verteilt ist.

Michottes Modell der Anteilnahme an Filmfiguren wiederum sich mit Überlegungen, die derzeit in der filmtheoretischen Diskussion um Emotion und Film angestellt werden.¹⁵ Ferner müsste das Konzept des phänomenalen Kör-

15 Vgl. insbesondere auch den Text von Hans-Jürgen Wulff in diesem Heft. Interessant wäre es auch, Vivien Sobchacks These, dass der Film einen Körper habe, die sie aus der Phänomenologie Merleau-Pontys herleitet, vor dem Hintergrund von Michottes Konzeption des Körpers im Akt des Filmsehens neu zu lesen (Sobchack 1992).

pers für die Diskussion um Körper im Cyberspace bzw. Körperlichkeit und neue Medien von höchstem Interesse sein: Ist doch etwa bei Sybille Krämer von einem zweiten, virtuellen Körper die Rede, der sich in der Interaktion mit virtuellen Welten herausbilde, und der einige Gemeinsamkeiten mit dem empathisierenden phänomenalen Körper Michottes aufweist. So gesehen zeigen gerade die Arbeiten von Michotte, dass sich für die Filmologie auch über den nachhaltigen Gebrauch von Souriaus Konzept der Diegese hinaus ein Nachleben denken lässt.

Literatur:

- Altenloh, Emilie (1914) *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Jena: Diederichs.
- Bateson, Gregory (1980) An Analysis of the Nazi Film 'Hitlerjunge Quex'. In: *Studies in Visual Communication* 4, S. 20-55.
- Benjamin, Walter (1963) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bergala, Alain (1998) Une boucle bouclée. Nouvel entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala. In: ders. (Hrsg.) *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, 1984-1988*. Paris: Cahiers du cinéma, S. 9-41.
- Casetti, Francesco (1999) *Les théories du cinéma depuis 1945*. Paris: Nathan.
- Cohen-Séat, Gilbert (1946) *Essais sur les principes d'une philosophie du cinéma. Introduction générale. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*. Paris: Presses Universitaires de France (deutsch 1962 als: *Film und Philosophie. Ein Essai*. Gütersloh, C. Bertelsmann).
- (1961) *Problèmes du cinéma et de l'information visuelle*. Paris: Presses Universitaires de France.
- / Fougeyrollas, Pierre (1961) *L'action sur l'homme: Cinéma et télévision*. Paris: Denoël (deutsch 1966 als: *Wirkungen auf den Menschen durch Film und Fernsehen*. Köln, Opladen: Westdeutscher Verlag).
- Feldmann, Erich (1956) Considérations sur la situation du spectateur au cinéma. In: *Revue internationale de filmologie* 26, 83 ff.
- Feldmann, Erich (1962) *Theorie der Massenmedien. Presse, Film, Funk, Fernsehen*. München, Basel: Ernst Reinhardt Verlag.
- Forman, Henry James (1933) *Our Movie Made Children*. New York: Macmillan.
- Fugeyrollas, Pierre/George, François (2001) *Un philosophe dans la résistance*. Paris: Odile Jacob.

- Gerrig, Richard J. (1999) *Experiencing Narrative Worlds. On the Psychological Activities of Reading* [1993]. Boulder: Westview Press.
- Francastel, Pierre (1949) Espace et Illusion. In: *Revue internationale de filmologie* II, 5, S. 65-74.
- Howland, C. I., Lumsdaine, A. A., Sheffield, F. D. (1949) *Experiments in Mass Communication*. Princeton: Princeton University Press.
- Jowett, Garth S., Jarvie, Ian C., Fuller, Kathryn H. (1996) *Children and the Movies. Media Influence and the Payne Fund Controversy*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Kessler, Frank (1997) Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule. In: *Montage/AV*, 6/2, S. 132-139.
- Kracauer, Siegfried (1948) Cinéma et sociologie de l'Allemagne préhitlerienne. In: *Revue internationale de filmologie* 3-4, S. 311-318.
- (1949) Les types nationaux vus par Hollywood. In: *Revue internationale de filmologie* II, 6, S. 115-134.
- Lowry, Edward (1985) *The Filmology Movement and Film Study in France*. Ann Arbor: Michigan University Press.
- Maddison, John (1948) Le cinéma et l'information mentale des peuples primitifs. In: *Revue internationale de filmologie* I, 3-4, S. 305-310.
- Mayer, J.P. (1945) *Sociology of Film*. London: Faber and Faber.
- Meili, Richard (1954) Remarques sur l'utilisation du film comme moyen de recherche et d'enseignement en psychologie. In: *Revue internationale de filmologie* V, 18-19, S. 245-251.
- Merleau-Ponty, Maurice (2002) Das Kino und die neue Psychologie [1945]. In: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hamburg: Meiner.
- Metz, Christian (2000) *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* [1977]. Münster: Nodus.
- Michotte van den Berck, Albert (1963) *The Perception of Causality* [1946]. New York: Basic Books.
- (1949) Espace et Illusion. In: *Revue internationale de filmologie* II, 6, S. 139-140.
- Sobchack, Vivian (1992) *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- Soriano, Marc (1947) Position de la filmologie. In: *Synthèses* 2, S. 147-154.
- Souriau, Etienne (1997) Die Struktur der filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie [1951]. In: *Montage/AV* 6/2, S. 140-157.
- Wallon, Henri (1947) Qu'est-ce que la filmologie? In: *La pensée* 15, S. 29-34.
- Wuss, Peter (1990) *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums*. Berlin: Henschel.