
Falsche Freunde: Kracauer und die Filmologie*

Leonardo Quaresima

1.

Es steht außer Zweifel, dass sich die Kracauer-Forschung in Frankreich heute in voller Blüte befindet. Hier erschien 1994 eine der wichtigsten Monografien über den Autor, von der mittlerweile bereits eine Neuauflage auf dem Markt ist (Traverso 2006). Zahlreiche, für französischsprachige Leser zuvor unzugängliche Texte liegen inzwischen in Übersetzung vor, und eine Reihe wichtiger Kongresse (mit den daraus hervorgegangenen Veröffentlichungen) haben eine Debatte angestoßen, die breiten Widerhall fand.¹ Die Beziehung Kracauers zu Frankreich – wo er nach seiner Flucht aus Deutschland die wichtige Lebensphase von März 1933 bis Februar 1941 (mit dramatischen Entwicklungen während der letzten Monate) verbrachte – wird in einer Studie der Germanistin Claudia Krebs (1998) zum Gegenstand einer sorgfältigen Analyse. Dieses seither anhaltende Interesse entwickelte sich allerdings mit einiger Verspätung, im Vergleich zur Wiederentdeckung Kracauers in anderen Ländern, die sich vor allem der großen Ausstellung im Deutschen Literaturarchiv Marbach anlässlich seines hundertsten Geburtstags verdankte. Die Hinwendung zu Kracauer vollzog sich in Frankreich langsam, und unabhängig davon har-

* Ursprünglich «De faux amis: Kracauer et la filmologie» in *Cinémas* 19, 2-3 (2009), S. 333-358.

1 Vgl. Perivolaropoulou/Despoix 2001; Despoix/Schöttler 2006. Nia Perivolaropoulou und Philippe Despoix haben für die Wiederentdeckung Kracauers in Frankreich eine zentrale Rolle gespielt. [Seit der Erstveröffentlichung dieses Artikels erschien eine weitere wichtige Monografie: Olivier Agard, *Kracauer: Le chiffonier mélancolique* (Paris: CNRS Éditions, 2010); Anm.d.Ü.]

ren noch immer einige Werke der Übersetzung. Dessen ungeachtet ist Kracauer inzwischen in der französischen Kultur zu einem Bezugspunkt geworden.²

Paradoxerweise bleibt trotz der eifrigen Übersetzungstätigkeit und der vielen Untersuchungen gerade der Filmtheoretiker Kracauer weitgehend unbeachtet; so gab es bis 2009 keine französische Ausgabe seiner *Theory of Film* (1960).^{*} Auch ist nur ein geringer Teil seiner Aktivität als Filmkritiker in den Jahren zwischen 1921 und 1933, dem «goldenen Zeitalter» des Kinos der Weimarer Republik, bekannt. In der kritischen Auseinandersetzung mit seinem Werk sind Beiträge, die sich mit dem Denken Kracauers auf diesem Feld beschäftigen, in der Minderzahl. Sein 1947 veröffentlichtes Buch *From Caligari to Hitler* wurde in nahezu totales Schweigen gehüllt.³ Verweise auf Kracauer in filmwissenschaftlichen Debatten sind überaus selten. Dies alles erscheint umso widersprüchlicher angesichts der Tatsache, dass Kracauers Beschäftigung mit dem Film auch nach seinem Exil in Frankreich nicht nur unvermindert anhält, sondern der Keim späterer Arbeiten gerade aus jener Zeit stammt (so die Projekte zu *From Caligari to Hitler* und *Theory of Film*). Seine Tätigkeit als Kritiker dehnt sich auch auf den französischen Film aus, mit Beiträgen zu zeitgenössischen Filmen von Marcel Carné, Jean Renoir, Sacha Guitry, Marcel Pagnol, Marcel L'Herbier oder Marc Allégret.⁴ Doch all dies bleibt selbst im Buch von Claudia Krebs ungesagt.

Damit erschöpft sich die Beziehung zwischen dem Filmtheoretiker und -historiker und Frankreich jedoch nicht, denn andererseits wurde gerade dort sehr früh ein erster Auszug aus *From Caligari to Hitler* in Europa zugänglich gemacht, dem Werk, das die ersten Jahre seiner Forschungen in Amerika zusammenfasst und das den Ruf sowie das Bild der Persönlichkeit des Autors in der Nachkriegszeit begründete. Die Einleitung des Buchs, also dessen wohl wichtigster, aber in theoretischer wie methodologischer Hinsicht auch umstrittenster Teil – der, wie wir sehen werden, von den Ausführungen in den Analysen abweicht und sie verformt – erscheint 1948, nur wenige Monate nach der amerikanischen Erstveröffentlichung, in der gerade gegründeten *Revue internationale de filmologie (RIF)* (Kracauer 1948). Die Zeitschrift

2 Vgl. z. B. Füzessey und Simay 2008.

* [Anm.d.Ü.:] Erst im Januar 2010 ist die Übersetzung bei Flammarion erschienen.

3 Die französische Übersetzung *De Caligari à Hitler* erschien 1973 im Verlag L'Âge de l'Homme, Lausanne.

4 Diese Texte erschienen vor allem in der *Neuen Zürcher Zeitung* sowie der *Basler National-Zeitung*.

wird von dem ein Jahr zuvor eingerichteten *Centre de filmologie* herausgegeben, das die Entwicklung der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Film in Frankreich nachhaltig prägt und zur Entstehung einer autonomen Disziplin führt, der Filmologie, die 1948 mit der Errichtung des *Institut de filmologie* auch an der Universität Einzug hält.

Die Grundlagen von Kracauers Untersuchung sind somit sehr schnell der filmwissenschaftlichen und kulturellen Diskussion in Frankreich zugänglich, auch wenn dies auf den ersten Blick eher zufällig erscheinen mag und auf einem Wege stattfindet, der die Wirkung seiner Überlegungen in der Folge beeinflusst. Dennoch handelt es sich hier um das nahezu logische Aufeinandertreffen der «Methode» des Forschers mit den Zielen der Filmologie. Ihre weitere Verbreitung ist damit zunächst an die Fähigkeit der neuen Bewegung gebunden, eine entscheidende Rolle für die Entwicklung der Reflexion über das Kino sowie die Entstehung neuer theoretischer und methodologischer Modelle zu spielen, von der unmittelbaren Nachkriegszeit bis weit in die 1950er Jahre. Diese Geschichte ist sowohl bei jenen, die sich mit der Filmologie beschäftigen, als auch in der Kracauer-Forschung weitgehend unbekannt. Es lohnt indes, sich mit ihr zu befassen.

2.

Beginnen wir mit den Tatsachen. Die *RIF* veröffentlicht die Einleitung zu *From Caligari to Hitler* und später den Aufsatz «National Types as Hollywood Presents Them» («Les types nationaux vus par Hollywood», Kracauer 1950). Dieser Aufsatz ist das Resultat einer im Auftrag der UNESCO ausgeführten Untersuchung und erscheint zunächst als Sonderdruck, dann in der Zeitschrift *Public Opinion Quarterly* (Kracauer 1949; Kracauer 2010 [1949]). Die Einleitung zu *From Caligari to Hitler* ist Teil des Hefts der *RIF*, das im Anschluss an den ersten filmologischen Kongress herauskommt; sie spielt eine paradigmatische und richtunggebende Rolle im Zusammenhang der soziologischen Orientierung der neuen Disziplin. Der Artikel zu den Nationalcharakteren eröffnet die Nummer 6 der *RIF*. So nehmen Kracauers Beiträge in beiden Fällen eine herausgehobene Stellung in der Zeitschrift ein.

In der Folge wird Kracauer eingeladen, am zweiten internationalen filmologischen Kongress, der 1955 stattfindet, teilzunehmen,⁵ und 1961 hält er im Rahmen des ersten internationalen Kongresses zur vi-

5 Vgl. den Brief Kracauers an Mario Roques vom 27. November 1954 im Nachlass (Deutsches Literaturarchiv, Marbach a. N., Dok. Nr. 72.1731).

suellen Information in Mailand einen Vortrag. Sein Beitrag trägt den Titel seines neuen Buchs, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Das einleitende Kapitel dieser Studie hat er bereits 1952 bei der RIF eingereicht, allerdings ohne Erfolg.⁶ Schließlich erhält er noch eine Einladung von Edgar Morin, auf dem 5. Weltkongress der Soziologie in Washington 1962 einen Rapport zu präsentieren.⁷ Doch obwohl die «Begegnung» Kracauers mit Morin einen der wichtigsten Momente in seiner Beziehung zum *Institut de filmologie* darstellt (wir kommen hierauf noch zurück), ergeht diese Einladung unabhängig vom Institut.

In der Tat sind Kracauers Beziehungen zur Filmologie eher problematisch und widersprüchlich. Sein Interesse an der Unternehmung Cohen-Séats belegen die Beiträge in der Institutszeitschrift – auch wenn nicht bekannt ist, von wem die Initiative ursprünglich ausging: Später wurde er jedenfalls selbst aktiv, wie sein oben erwähnter erfolgloser Versuch zeigt. Kracauers Interesse wird bestätigt durch seine Wertschätzung für die RIF und vor allem durch die zahlreichen Hinweise auf dort erschienene Artikel sowie auf Cohen-Séats grundlegendes Werk *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* (1946) in seiner *Theory of Film*.⁸ Kracauer interessiert sich für Cohen-Séat, weil der dem Film eine besondere Beziehung zu den Dingen zuschreibt (Kracauer 1964, 76); auch setzt er sich ausführlich (und kritisch) mit der Überzeugung Souriaus (1952) auseinander, derzufolge dem Kino die expressiven Möglichkeiten der Literatur nicht zugänglich seien (Kracauer 1964, 309–312). Große Bedeutung hat für ihn auch ein Aufsatz von Gabriel Marcel (1954), dessen Idee er teilt, dass der Film auf besondere Weise eine Verbindung zur Wirklichkeit knüpfe, zu unserer Welt, «dieser Erde, die unsere Wohnstätte ist», eine Formulierung, die er gleich zweimal zitiert (Kracauer 1964, 22 und 394). Wie Marcel glaubt auch er an die Dimension der Erscheinung (Kracauer 1964, 346), und bei beiden findet sich der Begriff der «Erlösung» oder der «Errettung». So zitiert er eine Bemerkung des französischen Autors, um den Gedanken zu untermauern, der Film verfüge über die Fähig-

6 In dem oben genannten Brief an Mario Roques beklagt er sich über diesen Umstand. Der Text trägt den Titel «The Photographic Approach» (in der Buchausgabe wird daraus «Photography»).

7 Vgl. den Brief Morins an Kracauer vom 28. Dezember 1961 (Nachlass Kracauer, Dok. Nr. 72.2742/2).

8 Alle Verweise im Folgenden beziehen sich auf die deutsche Übersetzung (Kracauer 1964).

keit eine intime Beziehung zur Materialität der Dinge und zum Alltagsdasein herzustellen:

[...] daß mir, der ich dazu neige, dessen müde zu werden, was ich gewohnheitsmäßig sehe – das heißt, was ich in Wirklichkeit gar nicht mehr sehe – diese dem Kino eigene Kraft buchstäblich erlösend (*salvatrice*) erscheint (Marcel 1954, 164; Kracauer 1964, 394).

Lucien Sève (den er als «brillanten jungen französischen Kritiker» vorstellt) wird als Beleg für die Idee herangezogen, der Film sei in der Lage, die Unbestimmbarkeit und Vieldeutigkeit der Wirklichkeit wiederzugeben (Kracauer 1964, 106).⁹ Auf Roland Caillois bezieht Kracauer sich, um noch einmal den Materialismus des Kinos zu unterstreichen: «Auf der Leinwand gibt es keinen Kosmos, nur Erde, Bäume, Himmel, Straßen und Eisenbahnen: kurz: Materie» (Caillois 1949, 91; Kracauer 1964, 348). Vor allem aber stützt Kracauer sich auf die *RIF* dort, wo es um die Beziehung zwischen Film und Zuschauer geht, und er die Analogie zwischen Filmerfahrung und Traumerfahrung hervorhebt (vgl. Kracauer 1964, 222; referierend auf Lebovici 1949, 54) oder den Gedanken aufgreift, dass man im Kino sein «Ich vergesse, über dem, was auf der Leinwand vor sich geht» (Wallon 1953, 110; Kracauer 1964, 217).

Die ersten Reaktionen Kracauers auf das filmologische Projekt waren allerdings freilich völlig anderer Art, nämlich rundheraus negativ: «gewisse Strömungen, die, nach deutscher Gewohnheit bis zu Adam und Eva zurückgehen um nirgendwo anzukommen (zum Beispiel eine neue Wissenschaft des Films, eine so genannte «Filmologie») müsse man den «bedauerlichen Symptomen» der gegenwärtigen Situation in Frankreich zurechnen, hieß es noch in einem Brief von 1947.¹⁰ Umgekehrt interessiert die *RIF* sich nach Kracauers direkter Mitarbeit an den ersten Ausgaben später offenbar kaum mehr für seine Arbeit und lässt, wie erwähnt, den der *Theory of Film* entnommenen Beitrag unveröffentlicht.

⁹ Kracauer bezieht sich auf Sève 1947, 45. Lucien Sève ist zu diesem Zeitpunkt Schüler der École Normale Supérieure und erwirbt 1949 die Aggrégation de Philosophie. Später ist er Teil der von Georges Politzer geprägten Denkströmung des französischen Marxismus.

¹⁰ Brief an Friedrich T. Gubler vom 27. Juli 1947, zitiert in Krebs 1998, 259.

3.

Die Einleitung zu *From Caligari to Hitler* ist weithin bekannt (vielleicht sogar zu weit – so hat Karsten Witte schon vor Jahren angemerkt [1977, 39], dass viele Leser oft nicht darüber hinauskommen...). Die Gleichsetzung der Einleitung mit der «psychologischen Geschichte des deutschen Films» verzerrt letztlich die Wahrnehmung der Studie selbst – und das ganz gegen die Intention Kracauers, der lange und nahezu verbissen an diesem Text gearbeitet hat, um die methodologischen Grundlagen seines Werks deutlich zu machen.¹¹ Sowohl die Grundlagen der psychologischen Methode als auch verwendete Begriffe wie «Mentalität», «Disposition» (oder «deutsche Seele») sowie die Bezeichnungen für das Kollektivsubjekt («Nation», «Volk» oder – genauer – «Mittelschicht») können zu tiefgreifenden Missverständnissen führen, wenn man sie nicht im Zusammenhang mit Kracauers weiteren Ausführungen sieht. Die Einleitung skizziert eine von Panofsky inspirierte ikonografische Perspektive, doch nur deren Umsetzung in der Analyse macht sie zu einem zentralen und innovativen Aspekt des Werks. Und jenseits der Unschärfe oder Mehrdeutigkeit des Begriffs «Mittelschicht» knüpft die Auseinandersetzung mit dieser sozialen Gruppe bei früheren Studien aus den 1920er Jahren an, etwa an die 1930 erschienene Untersuchung *Die Angestellten* (1971) oder an «Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino» von 1927 (1977).

Dieser Punkt verdient es, betont zu werden, denn nur die Lektüre des gesamten Buchs vermag den Eindruck zu widerlegen (den das einleitende Kapitel in der Tat vermitteln kann), die Untersuchung richte sich auf eine *inhaltliche* Analyse der Filme. Dieses Missverständnis hat die Bewertung der Studie bis heute nachhaltig geprägt. In Frankreich hat die Tatsache, dass von *From Caligari to Hitler* lange nur die Einleitung bekannt war, das Urteil über die Arbeiten Kracauers negativ beeinflusst. In einem Brief rechtfertigt sich Edgar Morin gegenüber Kracauer dafür, dessen Forschung zum Film der Weimarer Republik (die er als «kapital» bezeichnet) in seinem *Le Cinéma, ou l'homme imaginaire* nicht zitiert zu haben, so: Er plane in einem zweiten Band, der dann der «Analyse der Filminhalte, der Strukturen des Imaginären im Film» gewidmet sein solle, darauf einzugehen.¹² Und mithin erscheint eine französische Ausgabe von *From Caligari to Hitler* erst 1973 (in ei-

¹¹ Zur Genealogie der Einleitung zu *From Caligari to Hitler* vgl. auch Quaresima 2009.

¹² Brief Edgar Morins an Kracauer vom 23. März 1957 (Nachlass Kracauer, Dok. Nr. 22.2742/1).

nem Schweizer Verlag), trotz eines bereits sehr frühzeitigen Interesses der *Cinémathèque française*¹³ sowie Daniel Halévys (einem alten Freund Kracauers)¹⁴ und trotz des Widerhalls, den der in der *RIF* veröffentlichte Auszug findet.

4.

Der Text über die Darstellung nationaler Charaktere im amerikanischen Film ist weit weniger bekannt. Im Sommer 1948 verfasst, handelt es sich um eine – wie Kracauer schreibt, schlecht bezahlte¹⁵ – Auftragsarbeit für die UNESCO, die im Frühjahr 1949 in *Public Opinion Quarterly* erscheint. In der *RIF* wird der Text also nur wenige Monate später veröffentlicht als in den USA. Die Studie bewegt sich innerhalb genau abgesteckter Grenzen: Sie behandelt die Darstellung englischer und russischer Figuren in amerikanischen Spielfilmen zwischen 1933 und dem Zeitpunkt ihrer Abfassung, also 1948, wobei nur zeitgenössische Sujets Berücksichtigung finden, also weder historische Filme noch Literaturverfilmungen. In methodologischer Hinsicht geht Kracauer von einem Modell des Individuums wie auch des Volks als «lebende[r] Organismus, der sich entlang nicht vorhersagbarer Linien entwickelt» (Kracauer 2010 [1949], 92) aus. Dazu postuliert er die Existenz subjektiver wie objektiver Faktoren, welche die Vorstellung, die wir uns vom jeweiligen Anderen machen, bestimmen, wobei zudem noch die Ausdrucksmöglichkeiten des Darstellungsmediums eine entscheidende Rolle spielen. Kracauer stützt sich hier auf die Überzeugung, dass «auf lange Sicht jedoch [...] Publikumswünsche, ob sie nun ausdrücklich sind oder im Untergrund schlummern, den Charakter der Hollywoodfilme [bestimmen]», was für die expressiven und narrativen Entscheidungen der Filmindustrie ausschlaggebend sei (ibid., 95), da «Unterhaltungsfilme ihrerseits stark von den jeweils vorherrschenden Tendenzen der öffentlichen Meinung beeinflusst werden» (Kracauer 1950, 132).

Da nun, so argumentiert Kracauer, die Reaktion der Zuschauer einen tief greifenden Einfluss auf das Hollywood-Kino hat, wird die Filmindustrie danach streben, die Empfindlichkeiten des Publikums so weit es geht zu schonen und «kontroverse Themen auszusparen» (2010

13 Am 8. Januar 1947 schreibt Kracauer an Halévy, die *Cinémathèque française* wolle sich eine Option sichern. Vgl. Levin 1990, 394.

14 Vgl. den Brief Kracauers an Halévy vom 21. September 1947 in Levin 1990, 399.

15 Vgl. den Brief an Halévy vom 12. Dezember 1948 in Levin 1990. Zur Entstehungsgeschichte des Texts vgl. Perivolaropoulou 2007.

[1949], 117). Das erkläre dann auch, warum die Engländer zwischen 1945 und 1948 (die Periode, in denen Labour die Macht übernimmt und eine Wirtschafts- und Sozialpolitik verfolgt, die den Prinzipien des *American way* entgegensteht) ausgespart bleiben und warum die Russen dasselbe Los trifft (aufgrund des in der amerikanischen Gesellschaft dominanten Antikommunismus).

Die Analyse hebt einige Züge der amerikanischen Filme hervor: den «Snobismus» der englischen Figuren z. B., trotz der «Demokratisierung» zu dem Zeitpunkt, als der Krieg ausbricht. Wenn nun die britischen Charaktere Kracauer zufolge meist die «Realität getreu [wiedergeben]» und in einer «objektiven Darstellung» erscheinen (1950, 123), folgen die russischen Figuren weit stärker den existierenden Klischees und Vorurteilen, ob es sich nun um die «unerschrockene russische Kämpferin» oder um die «finsternen Bürokraten» der Nachkriegszeit handelt. «Verglichen mit englischen Filmgestalten sind die von Hollywood fabrizierten Russen pure Abstraktionen. [...] [Sie] sind weniger Porträts als Projektionen» (ibid., 127–130).

Davon überzeugt, dass die Nachkriegszeit vom Streben nach internationaler Zusammenarbeit und gegenseitiger Hilfe geprägt ist, hofft Kracauer, die Filmindustrie könne diesen Elan aufgreifen und die im Publikum herrschenden widersprüchlichen oder unklaren Vorstellungen kanalisieren, insbesondere durch «dokumentarfilmische Techniken», die vor allem die objektiven Züge in der Darstellung des Anderen herausarbeiten (ibid., 132f).

Kracauers Aufsatz weist evidente Schwächen auf. Außer den (sehr allgemein gehaltenen) Bemerkungen zu den objektiven und subjektiven Faktoren der Darstellung definiert er keines der Kriterien, aufgrund derer sich so etwas wie ein *Nationalcharakter* herausarbeiten ließe. Obwohl er von einer Untersuchung der Prozesse der Darstellung und der Selbstdarstellung des Anderen ausgeht, bleiben die Prozesse der Identitätskonstruktion ausgespart. Die Studie analysiert eine Reihe von Elementen, die als «national» spezifisch betrachtet werden (um zu zeigen, wie sie durch Hollywood gefiltert werden), doch Kracauer hinterfragt nirgends die Kriterien für deren Gültigkeit. Zudem handelt es sich im vorliegenden Fall nun tatsächlich um eine reine Inhaltsanalyse. An den Grad der Komplexität von *From Caligari to Hitler* (das zwar eine thematisch, gleichzeitig aber auch historische, ikonografische, phänomenologische, psychoanalytische und technikbezogene Untersuchung bietet) reicht diese Studie dann auch nicht annähernd heran.

5.

Um bewerten zu können, welche Rolle Kracauers Arbeiten für die Aktivitäten des filmologischen Instituts zu dieser Zeit spielten und welchen Einfluss sie ausübten, muss man sie im Zusammenhang mit den anderen dort ausgeführten soziologischen Untersuchungen betrachten. Dass die Soziologie für die Entwicklung einer «Wissenschaft vom Kino» einen Beitrag leisten kann, gehört zu den Prämissen von Cohen-Séats Überlegungen. Implizit schlägt sich dies in der Definition der «kinematografischen Tatsache» (im Unterschied zur «filmischen Tatsache») nieder sowie im Begriff der «Institution» (der dem Historiker Paul Lacombe entlehnt ist). Im ersten Heft der *RIF* erscheint ein Text des damals noch sehr jungen, vom Redaktionssekretär der Zeitschrift, Marc Soriano, hoch geschätzten Jean-Jacques Riniéri (Soriano 1947, 10), der in einer für die neue Disziplin autoritativen Synthese erklärt, das Kino stelle «ein außergewöhnliches Forschungsfeld für die Soziologie» dar (Riniéri 1947, 87). In derselben Ausgabe schreibt Raymond Bayer der soziologischen Erforschung des Films eine geradezu wissenschaftsstrategische Funktion zu: «In Bezug auf die Kunst erscheint die soziologische Methode als eine Neuerung: Wenn es jedoch ein Feld gibt, auf dem sie sogleich Anwendung gefunden hat, dann ist es das des Kinos» (Bayer 1947, 34).

Im Programm des ersten durch das Institut ausgerichteten Kongresses ist einer der fünf Arbeitsbereiche der «allgemeinen Ästhetik, Soziologie und Philosophie» gewidmet, und eine der Sektionen darin der «allgemeinen Soziologie» mit den folgenden vier Unterabteilungen:

1. Das Kino als Fakt der Zivilisation [...]
2. Universalität und Simultaneität des filmischen Fakts
3. Wechselwirkung zwischen dem Kino und sozialen Gruppen [...]
4. Gesellschaftliche Funktionen des Kinos¹⁶

Beim zweiten Kongress 1955 gibt es sieben Arbeitsbereiche, von denen einer sich mit «soziologischen Problemen des Kinos» beschäftigt und aus zwei Sektionen besteht: die von Georges Friedmann koordinierten «Soziologische Studien zu kinematographischen Aufführungen» sowie Arbeiten zu «Soziale Regelungen und Reaktionen, ausgelöst durch das Kino» unter Leitung von Otto Klineberg. In der ersten Sektion geht es unter anderem auch um «Methoden der Inhaltsanalyse von Filmen

¹⁶ Vgl. die Übersicht über das Kongressprogramm in *Revue de filmologie* 1,2, 1947.

(latente und manifeste Themen)», in der zweiten um die «Bedeutung des Films als bewusste und unbewusste Propaganda (Darstellung sozialer Probleme, Bilder von Fremden usw.)» sowie um die «Bedeutung des Films als Widerspiegelung nationaler Charaktere». ¹⁷

Somit spielt der «soziologische Pol» nicht nur eine zentrale Rolle für die Forschungen des Instituts, auch der Einfluss der Arbeiten Kracauers ist offensichtlich, wie man vor allem anhand des Programms des zweiten Kongresses sehen kann.

6.

Welches sind nun die wichtigsten Beiträge der Filmologie im Bereich der soziologischen Untersuchungen? Im zweiten Heft der *RIF* erscheint ein Aufsatz von Didier Anzieu (1947), der von den Theorien Durkheims inspiriert ist und sich vor allem auf den Begriff des «kollektiven Bewusstseins» bezieht, den auch Cohen-Séat (1946, 33–34) verwendet. Doch anders als Edward Lowry (1985, 102) behauptet, steht dieser nicht in Zusammenhang mit den Arbeiten Kracauers. Wenn in *From Caligari to Hitler* die Rede ist von einer kollektiven Psyche, so verweist das auf die Sozialpsychologie Erich Fromms (1941) sowie auf Untersuchungen des Instituts für Sozialforschungen zum Thema «Autorität und Familie». ¹⁸ Kracauer arbeitet den Begriff nicht weiter aus, auch nicht in Hinblick auf dessen Verwendung durch Freud. Die Motive, die er daran koppelt (die Spaltung der Persönlichkeit, die Unreife vieler Figuren), beziehen sich immer auf die Situation bestimmter sozialer Gruppen. Der Bezug auf den Marxismus bleibt im Hintergrund (selbst dort, wo er im Einleitungskapitel deutlicher zutage tritt als im weiteren Verlauf des Buchs). Am stärksten und produktivsten jedoch sind die Anleihen bei der Soziologie Georg Simmels (in Verbindung mit dem psychoanalytischen Modell), ob es nun um die unendlich kleinen Bewegungen und die Vielfalt transitorischer Handlungen geht, die das Kino zu zeigen im Stande ist, oder darum, dass es den gewissermaßen unwillkürlichen Charakter der Wirklichkeit enthüllen kann. ¹⁹ Lowry behauptet dagegen: «Kracauers Methode, die Massenpsychologie im Vorkriegsdeutschland zu analysieren, gründet sich auf Durk-

¹⁷ Vgl. die Übersicht über das Kongressprogramm in *Revue internationale de filmologie* 6, 20–24, 1955.

¹⁸ Das Projekt wird erst im Exil in New York 1935 abgeschlossen und ein Jahr später in Paris mit Beiträgen von Horkheimer, Fromm und Marcuse veröffentlicht; Kracauer verweist explizit auf Horkheimers Aufsatz.

¹⁹ Vgl. dazu meine Ausführungen in Quaresima 2009.

heims Begriff der *conscience collective*» (Lowry 1985, 102), doch dem ist nicht so. Durkheim erscheint noch nicht einmal in der Bibliografie des Buchs.

Das Heft Nr. 11 der *RIF* präsentiert eine sehr kurze, aber aufschlussreiche Zusammenfassung eines Vortrags von Georges Friedmann (1952) am *Institut de filmologie* als Teil des Programms 1951-1952. Friedmann lässt verschiedene Perspektiven soziologischer Untersuchungen Revue passieren, darunter auch die der Inhaltsanalyse, welche «die in den Filmen enthaltenen kollektiven Wirklichkeiten zu verstehen versucht» (Friedmann 1952, 127), und stellt sie in ihrer historischen, anthropologischen und sozialen Ausrichtung dar. Dabei spricht er von der Möglichkeit einer Untersuchung, welche «anhand konkreter Beispiele erfassen könnte, wie Filme vermittels der dort aufzufindenden stereotypen *patterns* von Handlungen und Mythen den Ort und die Zeit ihres Entstehens mehr oder weniger deutlich widerspiegeln» (ibid.). Der Einfluss der Arbeitsweise in *From Caligari to Hitler* ist ganz offensichtlich, auch wenn Kracauer hier nirgends erwähnt wird. Doch in der im selben Heft veröffentlichten Bibliografie werden sowohl das Buch als auch der Aufsatz zu den Nationalcharakteren in der Abteilung «Inhaltsanalysen» aufgeführt.²⁰

In der Einleitung zur Doppelnummer 14-15 der *RIF*, die den «kontroversen Problemen, die den Begriff der Filmzensur betreffen» (Cohen-Séat 1953, 171) gewidmet ist, spricht Cohen-Séat von einer Äquivalenz der «individuellen Abwehrmechanismen» und der «von Gruppen ausgeübten Zensur» (1953, 172), ohne das jedoch zu vertiefen. Wie bei Kracauer wird die Analogie von individuellem und kollektivem Unbewussten nur gestreift. So dürfte letztlich der Aufsatz «Sociologie et cinéma» von Georges Friedmann und Edgar Morin in Heft 10 der *RIF* der entscheidende Beitrag in soziologischer Perspektive sein und gleichzeitig derjenige, in dem die Methode Kracaers am direktesten auf das Terrain der Filmologie geführt wird.

Der Artikel von Friedmann und Morin geht von der Spannung zwischen den Prozessen der Standardisierung und der Individualisierung aus, die als für die Filmindustrie typisch angesehen wird, die jedoch ihre Kraft eben gerade aus dem Spiel zwischen den Archetypen und den immer neuen Trägern des Mythos zieht (vgl. Friedmann/

²⁰ Vgl. «États-Unis. Recherches sur le cinéma. Enquête bibliographique», *Revue internationale de filmologie* 3,11, 1952. Die von Pater Franklin Fearing in Zusammenarbeit mit Geneviève Rogge zusammengestellte Bibliografie erscheint auch, allerdings in einer Auswahl, in *The Quarterly Review of Film, Radio and Television*, 3, 1952, 283-315.

Morin 2010 [1952], 24ff). Der Beitrag richtet sich dann im Folgenden auf eine Auffassung vom Kino als Ausdruck «kollektive[r] Vorstellungen», Mentalitäten oder Ideologien, die im Inneren einer Gesellschaft vorherrschen» (ibid., 30): «Der Film kann nicht nur wirtschaftliche und institutionelle Krisen widerspiegeln, sondern auch die kollektiven Bewusstseinskrisen» (ibid., 35). Kracauers *From Caligari to Hitler* ist hier ganz offensichtlich ein zentraler Bezugspunkt und wird auch explizit angeführt (wenn auch nur in der Form des in der *RIF* veröffentlichten Kapitels). Allerdings oszilliert der Aufsatz von Friedmann und Morin unausgesetzt zwischen einerseits einer Untersuchung auf der Grundlage von Kracauers Methode, die man vor allem versucht fortzuschreiben, und andererseits einem Rückzug auf eher konventionelle Positionen (die letztlich auf der marxistischen Widerspiegelungstheorie beruhen).

Statt nun die Klassengegensätze direkt auszudrücken, «wiederholt [der Film] bis zum Überdruß und in allen möglichen Varianten jeden Konflikt, der Individuum und Gesellschaft einander antagonistisch gegenüberstellt» (ibid., 32). Da die Zuschauer zu weiten Teilen dem Kleinbürgertum entstammen, wird das Kino zum Sprachrohr einer «Ideologie der Mittelschichten»: Der Film berührt den «Backfisch, der in jedem von uns schlummert» (ibid.). Daher muss er als ein Symptom behandelt werden: durch ihn kommt «die Autorität der etablierten Institutionen» zum Ausdruck; das scheinbar «Apolitische» ist die Form, in der sich die bestehenden sozialen Tabus manifestieren (ibid., 30). So ließe sich eine Art «sozial Psychoanalyse» auf das Kino anwenden, die versucht «die latenten Inhalte zutage zu fördern, die sich unter den manifesten Inhalten verbergen» (ibid., 35). Wie man sieht, werden hier die Modelle Kracauers nicht nur übernommen, sondern auch weiterentwickelt.

Gleichzeitig aber bewegen sich die Autoren aus dem Bezugsrahmen von Kracauers Ansatz heraus, wenn sie den Gedanken formulieren, das Kino sei der Ausdruck von «psychologischen, oder, genauer, anthropologischen Inhalte[n, die] allen Menschen gemeinsam» sind, dass Filme also auf Archetypen beruhen, wodurch sie «universelle» Inhalte erhalten (ibid., 38). Die soziologische Perspektive fließt hier in einen breiteren anthropologischen Rahmen ein, und die am Ende des Aufsatzes erhobene Forderung nach Analysemethoden, welche die «Vielzahl sowohl historischer und soziologischer wie auch anthropologischer Inhalte» (ibid.) zu beleuchten vermögen, relativiert den Ausgangspunkt noch mehr.

Friedmann leitet, wie erwähnt, die dritte Arbeitsgruppe des zweiten internationalen filmologischen Kongresses und er verfasst für die *RIF* einen zusammenfassenden Bericht über die Diskussionen (Friedmann 1955). Unter den behandelten Themen stechen vor allem die folgenden hervor: die «Darstellung des ‹Fremden›», die «Darstellung des Typus des ‹Bösen›» sowie die «Darstellung der Geschichte» im Film, dazu die «Romanadaptation aus psychologischem Gesichtspunkt» (ibid., 36). Auch hier ist die Verbindung zu der Methode und zum Ansatz Kracauers offensichtlich (selbst wenn dieser nicht erwähnt wird). In dem bereits zitierten Brief Edgar Morins an Kracauer vom März 1957 erklärt dieser, er arbeite «im Moment an einer Untersuchung über den Fremden in französischen, polnischen, englischen und amerikanischen Filmen der letzten fünf Jahre», wobei er «großen Gewinn aus Ihren eigenen Arbeiten» ziehe. Doch wenn Douglas Wall (ibid., 71–72) eine Gesamtbilanz des zweiten Kongresses der Filmologie zieht, so unterscheidet er drei Hauptlinien: «der *Film als solcher*», «der *Effekt eines Films* auf den individuellen Zuschauer» sowie «die Effekte von Film und Kino auf Gruppen oder auf die Gesellschaft». Wie man sieht, richtet sich das Hauptaugenmerk auf individuelle oder kollektive Adressaten und nicht auf die Untersuchung der Prozesse vermittelt derer das Kino Tendenzen in einzelnen Subjekten oder in sozialen Gruppen zur Darstellung bringt. Die zweifache Umorientierung (von einer soziologischen Perspektive zu einer mehr anthropologischen und die Wendung hin zur Wirkung des Kinos auf den Zuschauer) lässt die Distanz ermessen, welche die Entwicklungen innerhalb der Filmologie von Kracauers Ansatz in *From Caligari to Hitler* trennt.

7.

Im ersten Band einer auf zwei Teile angelegten Arbeit mit dem Titel *Problèmes actuels du cinéma et de l'information visuelle* (Cohen-Séat 1959), der eine monografische Reihe (die *Cahiers de la filmologie*) eröffnen sollte, unterstreicht Gilbert Cohen-Séat noch einmal die interdisziplinäre Ausrichtung der Filmologie und er betont die Bedeutung empirischer Untersuchungen (die in der *RIF* und auf dem zweiten filmologischen Kongress einen zunehmend höheren Stellenwert haben). Gleichzeitig aber scheint er die Orientierung hin zu einer solchen auf theoretischer Ebene tatsächlich pluridisziplinären Struktur auch voran treiben zu wollen, denn er konstatiert, dass eine derartige Konvergenz «in der Praxis noch lange nicht verwirklicht ist» (ibid., 4). Er bringt erneut den Begriff der Institution ins Spiel, dem er eine Reihe sozio-

logischer und psychologischer Kategorien zugrunde legt, doch gerade da, wo er sich den Formulierungen Kracauers anzunähern scheint, zielen seine Überlegungen auf eine grundlegend andere gesellschaftliche Konzeption des Kinos ab. Der Film und die neuen Kommunikationstechnologien (auf denen das basiert, was Cohen-Séat als «Ikonosphäre» bezeichnet) gelten ihm als verantwortlich für eine Art «Mutation in der Natur des Menschen» (ibid., 7). «Der Film bewirkt eine Veränderung in der diskursiven Ordnung und gleichzeitig einen Umbruch [...] in den Prinzipien der Wahrnehmung und des Urteilens» (ibid., 9). Darüber hinaus «bewirkt der Film einen Bruch zwischen dem Ding und seinem herkömmlichen Darstellungszusammenhang, indem er es aus der Biosphäre herauslöst und es in eine neue Umgebung verpflanzt», nämlich in die Ikonosphäre (ibid., 10). Das Kino wird zu einem «Faktor der psychologischen Verstörung, des psychosozialen «Ungleichgewichts» und des kulturellen Chaos» (ibid., 11). Die aufkommende Informationsgesellschaft führt zu einer «prinzipiellen Einschränkung der Intelligenz», zu einer «Amputation», «Isolation» und «Entfremdung» (ibid., 17-18). Dennoch sind Kino und Fernsehen, die aus der neuen Massenkultur hervorgehen, im Hinblick auf diese nicht ausschließlich funktionell. Die «visuellen Techniken» haben eine «revolutionäre» Bestimmung: «die sie charakterisierenden Informationsformen weisen über ihre ökonomischen, sozialen und kulturellen Entstehungsbedingungen hinaus» (ibid., 26). Und dies gilt, obwohl in der Verwendung der neuen Kommunikationsmittel die Beziehung zwischen «der Masse» und der (auf einer im Wesentlichen verbalen Tradition beruhenden) humanistischen Kultur problematisch bleibt. Jedenfalls «wissen wir noch nicht genug über den neuartigen und spezifischen Sachverhalt, der sich aus der Beziehung zwischen den visuellen Techniken und den Massen ergibt. Deren gegenseitige Anziehung ereignet sich in einem Kräftefeld, das uns weitgehend unbekannt ist» (ibid., 26).

Cohen-Séat geht also von einer Wirkungsweise des Films aus, welche über die perzeptiven und kognitiven Effekte im Rahmen einzelner Filmvorstellungen hinausgeht, und damit auch weiter reicht als die experimentellen psychologischen Forschungen (die in der *RIF* sowie in den Aktivitäten des Instituts mehr und mehr Raum einnehmen). Er stellt selbst die Frage, wie weit der Übertragungseffekt beim Zuschauer überhaupt geht, doch tut er dies auf einer anthropologischen (wo nicht gar essentialistischen) statt auf einer sozialen Ebene. Das Kino enthält «einen gemeinsamen Nenner so vieler verschiedener Interessen», dass es notwendigerweise mit der «Natur des Menschen» zu tun hat und an Bedürfnisse rührt, «die kein kultureller Inhalt in irgend ei-

ner Weise aufzunehmen im Stande wäre» (ibid., 45). Der Film enthüllt «eine verborgene Welt» des Zuschauers, «die im Alltagsleben [...] vom kritischen Bewusstsein gezügelt wird» (ibid., 46–47). Doch die Perspektive verschiebt sich bei Cohen-Séat hin zu dem, was in der Psyche des Zuschauers durch den Kontakt mit dem Film freigesetzt wird, statt, wie bei Kracauer in *From Caligari to Hitler* zu fragen, was sich von dieser Psyche in den Filmen niederschlägt. Zwar notiert Cohen-Séat: «Das Thema der Widerspiegelung im Film, der zu einem bestimmten Zeitpunkt die Seele einer mehr oder weniger großen Gruppe zum Ausdruck bringt, ist in der kinematografischen Literatur in zahlreichen Varianten angesprochen worden», wobei er sich, wenn auch nicht explizit, auf Kracauer bezieht. Doch diese Feststellung dient ihm letztlich dazu, sich von diesem Ansatz abzugrenzen und sie in Frage zu stellen (ibid., 48–50). Die eher anthropologisch ausgerichtete Perspektive dagegen findet sich dann in den Arbeiten Edgar Morins.

8.

Trotz ihrer Bedeutung bleibt die Zahl der Beiträge mit einer psychoanalytischen Ausrichtung in der *RIF* beschränkt. Jean Deprun (1947a, 1947b), Serge Lebovici (1949) und Cesare Musatti (1950) konzentrieren sich auf die theoretischen Aspekte der Analogie zwischen dem psychischen und dem kinematographischen Apparat, doch Fragen, welche die individuellen unbewussten Verarbeitungsprozesse hin zu einer «kollektiven» Psyche erweitern (einer der entscheidenden Punkte, die der Analyse Kracauers zugrunde liegen), bleiben ausgespart.

Dagegen schlägt das Institut wie erwähnt vor allem den Weg psychologischer Untersuchungen ein.²¹ Dabei richtet man sich vor allem auf die Beziehung zwischen Film und Zuschauer. Hier entstehen – auch heute noch bemerkenswerte – Studien zum Verhältnis Leinwand/Betrachter, jedoch vornehmlich auf der Grundlage empirisch-experimenteller Methoden.²² Diese Ausrichtung schlägt sich bereits in der Programmatik des im Entstehen begriffenen Instituts nieder. Im Editorial der Doppelnummer 3–4, 1949 umschreibt Cohen-Séat das zentrale Forschungsgebiet der Filmologie wie folgt: «Untersuchungen

21 Zu den psychologischen und psychoanalytischen Beiträgen in der *RIF* vgl. die von Vinzenz Hediger zusammengestellten Schwerpunkte in *Montage AV* 12,1, 2003 sowie 13,1, 2004 (mit deutschen Übersetzungen von Deprun 1947a und 1947b, Lebovici 1949 sowie Musatti 1950).

22 Vgl. hierzu in *Montage AV* 12,1, 2003 die Übersetzungen der Arbeiten von Albert Michotte van den Berck und Henri Wallon.

zum kinematografischen Film und seiner Wirkung auf Individuen sowie Gruppen, zu Vorführung und Kommunikation hin zum Publikum» (Cohen-Séat 1949, 238). Doch bei der Gründung der neuen «Wissenschaft vom Film» decken die Methoden sowie die Forschungsgegenstände ein breites Spektrum ab und beziehen verschiedene Disziplinen auch jenseits der experimentellen Wissenschaften mit ein (was einer weiteren Intention der Filmologie entspricht). Letztlich aber setzt die psychologische Strömung sich durch und wird zum Referenzpunkt.

Das «Primat der Psychologie» tritt 1956 im Rahmen der Auseinandersetzung zwischen Ernesto Valentini und Luigi Volpicelli in Heft 25 der *RIF* ganz offen zutage. Valentini stellt darin folgendes fest:

Ausgehend von der Intuition Cohen-Séats und den frühesten Dokumenten zur Entwicklung der Filmologie kann man es anscheinend als eine Tatsache ansehen und dazu auch als eine fruchtbare Hypothese, dass die Psychologie einen vorherrschenden Stellenwert in der Filmologie einnimmt und alle anderen Aspekte zu begründen und zu beleben im Stande ist (1956, 7).

Luigi Volpicelli erklärt in seiner Antwort auf Valentini dagegen, es sei notwendig, dass die Filmologie, «um ihren Weg fortzusetzen, sich von der unzureichenden Perspektive der psychologischen Wissenschaft befreit und als eine Lehre der filmischen Kommunikation sich als sozialhistorische Wissenschaft herausbildet» (Volpicelli 1956, 22f). Zur Stützung seiner Position beruft er sich auf den Aufsatz von Friedmann und Morin, deren Idee er wieder aufgreift, der Film sei «eine Art Mikrokosmos, in dem man, wenn auch verzerrt und stilisiert, das Bild einer Zivilisation erkennen kann, derjenigen nämlich, deren Produkt er ist» (ibid.; bei diesem Passus handelt es sich um eine direkte Übernahme). Schließlich kritisiert Volpicelli auch ganz offen das Modell, das die Filmologie mit der Erforschung der Wirkung des Films auf den Zuschauer gleichsetzt: «Wir ziehen es vor, von einem Zusammenklingen statt einfach von Einfluss zu sprechen», um dann zu proklamieren, man müsse:

[...] die Filmologie von dem vorherrschenden experimentellen Szientismus befreien, das Kino als solches betrachten, als Ausdruck der Industriegesellschaft und [...] seinen Wert sowie seine Bedeutung in Hinblick auf die vom Industrialismus geschaffene und zur Darstellung gebrachte Welt [...]. Das Kino [darf] nicht nur hinsichtlich der Natur des Films und seiner Wirkung untersucht werden, sondern auch mit dem Ziel einer komplexeren Analyse der Klassen und der sozialen Strukturen (Volpicelli 1956, 22f).

Dieser Beitrag scheint die Debatte erneut zu öffnen, indem er unter Rückgriff auf Friedmann und Morin die Methode Kracauers wieder ins Spiel bringt; gleichzeitig ist dies nun aber der Ausdruck einer inzwischen minoritär gewordenen Position, und auch wenn Volpicelli versucht, die Entwicklung zur Diskussion zu stellen, kann er sie nicht mehr beeinflussen. Die Hegemonie der experimentalpsychologischen Linie zeigt sich am deutlichsten in der Zunahme der «Tests Filmiques Thématiques», wobei kurze Sequenzen dem interpretativen Urteil der Zuschauer unterworfen werden. Ihnen ist vor allem die Doppelseite 30-31 (Cohen-Séat/Bremond/Richard 1953) gewidmet. Auch Roland Barthes (1960) folgt diesem Ansatz bei seiner Untersuchung der Bedeutungskonstruktion im Film.

Ein Beitrag von Jacques Durand stellt 1961 einen der letzten Versuche dar, innerhalb der Filmologie die soziologische Forschungslinie wiederzubeleben. Die Beziehung zwischen Film und sozialer Wirklichkeit beruht hier auf dem alles andere als simplistischen Begriff der «filmischen Sozialität», die «nicht nur die im Film explizit dargestellten sozialen Charakteristika umfasst», sondern auch von der (wie man heute sagen würde) enunziativen Instanz abhängt und das Verhältnis zum Zuschauer mit einschließt. Dieser sehe sich selbst als «Zeuge oder als in diese Sozialität eingebundene fiktive Figur» (Durand 1963, 24). Dennoch bewegt sich der von Durand vorgeschlagene Ansatz («Inhaltsanalyse der filmischen Sozialität und der Verzerrungen hinsichtlich der gesellschaftlichen Wirklichkeit; Analyse der Wahrnehmung der filmischen Sozialität durch den Zuschauer») auf einer empirisch-positivistischen Ebene, die hinter *From Caligari to Hitler* zurückfällt. So ist es auch kein Wunder, dass keine der Arbeiten Kracauers, selbst nicht die in der *RIF* veröffentlichten, in der ansonsten umfangreichen Literaturliste Durands auftaucht.

Als Camillo Pelizzi dann auf dem ersten internationalen Kongress zur visuellen Information 1961 in Mailand in seinem Beitrag zu den soziologischen Fragestellungen spricht, erscheinen seine Ausführungen eher als ein Relikt aus der Vergangenheit und nicht als die Weiterführung eines fruchtbaren Forschungsansatzes:

Bei der Untersuchung der Einflüsse der wichtigen visuellen Medien auf die Bildung, Stabilisierung und Dispositionen von Einstellungen und Ideen gilt es, auch dem Einfluss der strukturellen Situation sowie der Konjunktur einer gegebenen Gesellschaft sowie der in ihr vorherrschenden Einstellungen und Ideen Rechnung zu tragen, die ihrerseits auf die Entstehung und die Produkte visueller Techniken einwirken (Pelizzi 1961, 147).

Bei Zbigniew Gawrak schließlich ist die Rede vom «Scheitern eines kühnen Programms» und von der «minimalistischen» Linie, die bei der amerikanischen empirischen Forschung ihre Anregungen findet und «in der europäischen Filmologie praktisch triumphiert» (Gawrak 1968, 116). Christian Metz bestätigt einige Jahre später maßgebend diese Sichtweise:

Es sei daran erinnert [...] daß jene Disziplin, die [Filmologie] genannt wird, sich zu einem bemerkenswerten Teil damit befaßt, den Film mit Hilfe der Methoden, die der Psychologie, insbesondere der Experimentalpsychologie und der Sozialpsychologie eigentümlich sind, zu analysieren. Gerade auf diesem Gebiet hat sie im übrigen die genauesten Resultate erzielen können. (Metz 1973 [1970], 15)

In der Außensicht und mit dem Blick eines Historikers der filmologischen Strömung stellt sich dies für Lowry wie folgt dar:

In den [...] Jahren, die auf die [Entstehung der Filmologie] folgen, ist es der Begriff der Wissenschaft und genauer noch des Empirismus, der entscheidend dafür war, welche Ideen dominieren sollten und welche an den Rand gedrängt wurden. [Schon zum Zeitpunkt des zweiten Kongresses] hatte die Filmologie die empirisch ausgerichtete Psychologie und Soziologie des Filmpublikums als zentrales Forschungsfeld etabliert. (Lowry 1985, 157-158)

Wenn nun im Untertitel von Kracauers Buch von einer «psychologischen Geschichte des deutschen Films» die Rede ist, so muss dieser Aspekt auf eine besondere Weise verstanden werden, die mit den Forschungen der amerikanischen experimentellen Psychologie, von der Gawrak spricht, nichts zu tun hat. Darüber hinaus zeitigt Kracauer zufolge das psychologische Dasein der Individuen oder der gesellschaftlichen Gruppen bestimmte kinematografische Resultate (in der thematischen Ausrichtung wie bei den symbolischen Formen), während im Rahmen der schon bald in der Filmologie hegemonialen Auffassung die Art und Weise, wie das Kino mit den perceptiven und kognitiven Prozessen bei Individuen oder gesellschaftlichen Gruppen zusammenhängt und diese beeinflusst.

9.

Dank der Anstrengungen der Filmologie ist Frankreich eines der ersten europäischen Länder, in denen Arbeiten Kracaers veröffentlicht und diskutiert werden. Doch dieser Vorsprung ist von kurzer Dauer und schlägt in sein Gegenteil um. Frankreich gehört zu den letzten Ländern, in denen eine Übersetzung von *From Caligari to Hitler* (unter ganz besonderen Umständen und gewissermaßen auf Umwegen, nämlich aufgrund des wiederbelebten Interesses sowohl am Marxismus als auch an der Weimarer Republik in den 1970er Jahren) erscheint und Teil der filmwissenschaftlichen Diskussion wird (die italienische Übersetzung wird 1954 veröffentlicht, eine, wenn auch umstrittene, erste deutsche 1958, eine spanische 1961). Wie lässt sich dieser Umstand erklären?

Die Tatsache, dass zunächst nur das einleitende Kapitel übersetzt wurde, hat ganz gewiss die vorherrschende Lesart des Buchs als einer Inhaltsanalyse mit geprägt. Das aber verzerrte die Wahrnehmung der Untersuchung und wertete sie ab (und versperrt den Blick auf die Fruchtbarkeit der ihr zugrunde liegenden methodologischen Vorgaben). Dazu kommt, dass diese soziologische Auffassung von Kracaers Werk, die ein erstes Echo auf seine Arbeit darstellt und neue Wege eröffnen will, ihrerseits innerhalb der Filmologie an den Rand gedrängt wird.

Die «Übernahme» von Kracaers Forschungen durch einen Teil der Filmologen hat gleichzeitig auch deren Rezeption auf dem breiteren filmwissenschaftlichen Feld beeinflusst, weil sie nun im Zusammenhang mit dem Projekt Cohen-Séats gelesen wurden. Als dann die Tradition der «cinephilen», theoretisch engagierten Kritik die Filmologie angreift, was bis in die Mitte der 1950er Jahre andauert,²³ hätten die Auffassungen Kracaers einen produktiven Dialog beispielsweise mit Bazin (um nur ein offensichtliches Beispiel zu nennen) ermöglichen können. Kracaers Werk ist jedoch zu diesem Zeitpunkt völlig unbekannt innerhalb der cinephilen Fraktion, die aus der Konfrontation mit der Filmologie als Sieger hervorgeht und bis in die 1970er Jahre eine hegemoniale Position einnimmt (der zweite filmologische Kongress 1955 markiert gleichzeitig den Höhepunkt der Strömung und den Beginn ihres schnellen Niedergangs). Während jedoch Lotte Eis-

23 Vgl. die Rekonstruktion dieser Auseinandersetzung in Lowry 1985, 66–69. Als es dann zu einer Versöhnung der Positionen kommt, nehmen Lowry zufolge «die Cinephilen die Bedrohung durch die Filmologie nicht mehr ganz so ernst» (1985, 70).

ners *Dämonische Leinwand* (um ein Buch zu nennen, dass durch die Umstände mit *From Caligari to Hitler* unlösbar verbunden ist) aufgrund des dort eingenommen ästhetisch-kritischen Standpunkts von der cinephilen Kritik angenommen wurde, beschränkte sich die Rezeption Kracaers meist auf die Kreise der marxistischen Debatten über Kultur.²⁴

Doch wer weiß? Der Furor, mit dem sich die französische Kultur auf den Poststrukturalismus geworfen hat, um ihm dann mit großer Radikalität – und Melancholie – abzuschwören, wird es dereinst vielleicht auch möglich machen, Kracauer als Filmhistoriker und Filmtheoretiker wiederzuentdecken und ihm den ihm gebührenden Rang auf diesem Feld einzuräumen.

Aus dem Französischen von Frank Kessler

Literatur

- Anzieu, Didier (1947) Filmologie et sociologie. In: *Revue internationale de filmologie* 1,2, S. 175–177.
- Bayer, Raymond (1947) Le cinéma et les études humaines. In: *Revue internationale de filmologie* 1,1, S. 31–35.
- Barthes, Roland (1960) Les «unités traumatiques» au cinéma. Principes de recherche. In: *Revue internationale de filmologie* 10,34, S. 13–21.
- Caillois, Roland (1949) Le cinéma, le meurtre et la tragédie. In: *Revue internationale de filmologie* 2,5, S. 187–191.
- Cohen-Seat, Gilbert (1946) *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma I. Introduction générale. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*. Paris: Presses universitaires de France.
- (1949) Editorial. In: *Revue internationale de filmologie* 1,3–4, S. 238.
- (1953) Introduction. In: *Revue internationale de filmologie* 4,14–15, S. 171–177.
- (1959) *Problèmes actuels du cinéma et de l'information visuelle. I. Problèmes sociaux*. Paris: Presses universitaires de France.
- / Bremond, Claude / Richard, J.-F. (1953) Étude d'un matériel filmique thématique. In: *Revue internationale de filmologie* 8,30–31, S. 75–162.

²⁴ Nach der «soziologischen» Periode, in der Kracauer mit dem Institut de filmologie in Verbindung gebracht wird, sind es fast ausschließlich die «linksextremen» oder marxistischen Kritiker und Historiker wie Raymond Borde, Freddy Buache, Francis Courtade, Marcel Oms oder Roger Boussinot, die sich auf ihn beziehen. [Fußnote gekürzt; Anm.d.Ü.]

- Deprun, Jean (1947a) Le cinéma et l'identification. In: *Revue internationale de filmologie* 1,1, S. 36–38.
- (1947b) Cinéma et transfert. In: *Revue internationale de filmologie* 1,2, S. 205–207.
- Despoix, Philippe / Schöttler, Peter (Hg.) (2006) *Siegfried Kracauer penseur de l'histoire*. Paris/Québec: Maison des sciences de l'homme/Presses de l'Université Laval.
- Durand, Jacques (1961) La représentation de la réalité économique et sociale au cinéma. In: *Revue internationale de filmologie* 11,36–37, S. 21–32.
- Friedmann, Georges (1952) Sociologie et filmologie. In: *Revue internationale de filmologie* 3,11, S. 226–227.
- (1955) Travaux du Congrès. In: *Revue internationale de filmologie* 6,20–24, S. 35–40.
- / Morin, Edgar (2010) Soziologie des Kinos. In: *Montage AV* 19,2 (in diesem Heft), S. 21–41.
- Fromm, Erich (1941) *Escape from Freedom*. New York: Rinehart & Co.
- Füzesséry, Stéphane / Simay, Philippe (Hg.) (2008) *Le choc des métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin*. Paris/Tel Aviv: De l'éclat.
- Gawrak, Zbigniew (1968) La filmologie: bilan de la naissance jusqu'à 1958. In: *Ikon* 18,65–66, S. 111–118.
- Kracauer, Siegfried (1948) Cinéma et sociologie (Sur l'exemple du cinéma de l'Allemagne préhitlérienne). In: *Revue internationale de filmologie* 1,3/4, S. 311–318.
- (1949) National Types as Hollywood Presents Them. In: *Public Opinion Quarterly* 13, 1, S. 53–72.
- (1950) Les types nationaux vus par Hollywood. In: *Revue internationale de filmologie* 2,6, S. 115–133.
- (1964) *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1971) *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1977) *Das Ornament der Masse*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2010) Nationalcharaktere – wie Hollywood sie zeigt [engl. 1949]. In: *Montage AV* 19,2 (in diesem Heft), S. 91–102.
- Krebs, Claudia (1998) *Siegfried Kracauer et la France*. Saint-Denis: Suger.
- Lebovici, Serge (1949) Psychanalyse et cinéma. In: *Revue internationale de filmologie* 2,5, S.49–55.
- Levin, Thomas Y. (1990) Archäologie des Exils. Siegfried Kracauers Briefe an Daniel Halévy. In *Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen*. Hg. v. Michael Kessler & Thomas Y. Levin. Tübingen: Stauffenburg, S. 345–417.

- Lowry, Edward (1985) *The Filmology Movement and Film Study in France*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Marcel, Gabriel (1954) Possibilités et limites de l'art cinématographique. In: *Revue internationale de filmologie* 5,18–19, S. 163–176.
- Metz, Christian (1973) *Sprache und Film* [frz. 1970]. Frankfurt a.M.: Athenäum.
- Musatti, Cesare (1950) Le cinéma et la psychanalyse. In: *Revue internationale de filmologie* 2,6, S. 185–194.
- Pelizzi, Camillo (1961) Problèmes sociologiques. In: *Revue internationale de filmologie* 11,36–37, S. 147.
- Perivolaropoulou, Nia (2007) Les stéréotypes nationaux dans le cinéma hollywoodien vus par S. Kracauer. In: *Bulletin trimestriel de la Fondation Auschwitz*, H. 94, S. 81–89.
- / Despoix, Philippe (Hg.) (2001) *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*. Paris: Maison des sciences de l'homme.
- Quaresima, Leonardo (2009) Relire *From Caligari to Hitler* de Siegfried Kracauer. In: 1895, Nr. 57, S. 31–73.
- Riniéri, Jean-Jacques (1947) Présentation de la filmologie. In: *Revue internationale de filmologie* 1,1, S. 88–91.
- Sève, Lucien (1947) Cinéma et méthode. In: *Revue internationale de filmologie* 1,1, S. 42–46.
- Souriau, Étienne (1952) Filmologie et esthétique comparée. In: *Revue internationale de filmologie* 3,10, S. 113–141.
- Soriano, Marc (1947) État d'une science nouvelle. In: *Revue internationale de filmologie* 1,1, S. 9–12.
- Traverso, Enzo (2006) *Siegfried Kracauer. Itinéraire d'un intellectuel nomade* [zuerst 1994]. Paris: La Découverte.
- Valentini, Ernesto (1956) Perspectives psychologiques en filmologie. In: *Revue internationale de filmologie* 7,25, S. 3–18.
- Volpicelli, Luigi (1956) La filmologie en tant que recherche socio-historique. In: *Revue internationale de filmologie* 7,25, S. 19–28.
- Wallon, Henri (1953) L'acte perceptif et le cinéma. In: *Revue internationale de filmologie* 4,13, S. 97–110.
- Witte, Karsten (1977) Nachwort. In: Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 333–347.