



Die Ästhetik des Lichtspiels
Zur Filmkunsttheorie von Hugo Münsterberg

Nataša Sienčnik, M.A.

Matrikelnummer: 0205769

Studienkennzahl: A317

natasa_siencnik@gmx.at

Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft

PS Filmwissenschaft: Archäologie des Kinos

LV-Nummer: 170280

LV-Leiterin: Dr. Petra Löffler, M.A.

SS 2008

Inhalt

1 Einführung	<i>Seite 3</i>
2 Die Kulturgeschichte eines Mediums	<i>Seite 3</i>
2.1 Der Strukturwandel des Films	<i>Seite 3</i>
2.2 Das Harvard Laboratorium	<i>Seite 4</i>
2.3 Kooperationen mit der Industrie	<i>Seite 4</i>
3 Münsterbergs Filmkunsttheorie	<i>Seite 5</i>
3.1 Münsterberg: <i>Warum wir ins Kino gehen</i> (1915)	<i>Seite 5</i>
3.2 Münsterberg: <i>Das Lichtspiel</i> (1916)	<i>Seite 6</i>
3.3 Eine Theorie zwischen Tradition und Erneuerung	<i>Seite 8</i>
4 Rezeption und Kritik	<i>Seite 9</i>
4.1 Zeitgenossen über Münsterbergs Filmstudie	<i>Seite 9</i>
4.2 Spätere Rezeption	<i>Seite 10</i>
4.3 Ein in Vergessenheit geratenes Werk	<i>Seite 10</i>
5 Zusammenfassung	<i>Seite 11</i>
6 Literatur	<i>Seite 12</i>

Die Ästhetik des Lichtspiels

Zur Filmkunsttheorie von Hugo Münsterberg

1 Einführung

Bereits 1916 veröffentlichte der deutsche Psychokinetiker und Harvard-Professor Hugo Münsterberg seine filmwissenschaftliche Studie *The Photoplay* – ein Pionierwerk der amerikanischen Filmtheorie, das sich einer Bestandsaufnahme des Potentials des neuen Mediums Film widmet. Die auf experimental-psychologischer Forschung beruhenden Ergebnisse zur visuellen Wahrnehmung, verbindet Münsterberg mit seinen Überlegungen zu Ästhetik und liefert damit nicht nur eine „dringend benötigte Aufwertung“ des Mediums (Monaco, 2001, S. 419), sondern führt zukunftssträchtige Theoreme in die Filmwissenschaft ein.

Folgender Arbeit soll sich Münsterbergs Studien zur ästhetischen Wahrnehmung widmen und den Münsterberg'schen Kunstbegriff erörtern. Denn das Werk aus den 1910er Jahren gehört gewiss zu den avanciertesten Konzepten seiner Zeit. Trotzdem geriet es in Vergessenheit und wurde erst 1969 von Filmtheoretikern und Studierenden wieder entdeckt. Münsterbergs Annäherungen an das Medium sollen hier in seinen kulturgeschichtlichen Kontext gebettet werden und Parallelen zu Filmtheoretikern wie Vachel Lindsay, Harry Potemkin und Rudolf Arnheim besprochen werden.

2 Die Kulturgeschichte eines Mediums

2.1 Der Strukturwandel des Films

Als Münsterberg 1915 begann sich mit dem neuen Medium zu beschäftigen, war bereits ein Paradigmenwechsel eingetreten. Das Kino hatte sich von einem billigen Unterhaltungsmedium zu einer auch für die Mittelklasse „kulturell achtbaren Institution“ gewandelt. (Schweinitz, 1996, S. 11–12) Das bis dahin aus Genrefilmen bestehende Programm wurde durch lange Spielfilme („feature films“) ersetzt und führte zu einem Strukturwandel des Publikums.

Um diesen Imagewechsel voranzutreiben sah die Industrie die Vermarktung des Spielfilms als Kunstmedium als unumgänglich. Durch eine qualitative Erweiterung der stummen Filme und den Verweis auf die Originalität, wurde der Spielfilm als neue Form in die „Kontinuität eines jahrhundertealten, vermeintlich überzeitlichen Kunstkanons eingerückt“ (Schweinitz, 1996, S. 12). Mit dem klaren „Bekenntnis des prominenten Wissenschaftlers zum Spielfilm als Kunstmedium“, begründete Münsterberg ein normatives Konzept für die Filmkunst. (Schweinitz, 1996, S. 14)

2.2 Das Harvard Laboratorium

Aufgrund seines Interesse an elementaren Prozessen ästhetischer Wahrnehmung richtete Münsterberg das Harvard-Laboratorium für experimentelle Psychologie ein, das regelmäßig Untersuchungen zu ästhetischen Fragen durchführte. Theodor Ziehen beschreibt dessen Aufgabe in der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 1917 folgendermaßen:

„[W]enn z. B. der Neuimpressionist überzeugt ist, daß der Flimmereindruck eines Landschaftsbildes für die ästhetische Wirkung bedeutsam ist, so fällt der experimentellen Psychologie die Aufgabe zu, nicht nur die ästhetische Wirkung des Flimmereindrucks zu untersuchen, sondern auch festzustellen, durch welche Darstellungsmittel [...] der Flimmereindruck erzielt wird.“ (Ziehen, 1917, S. 238)

Münsterberg sah die angewandte Psychologie als entscheidend für die theoretische Beschäftigung mit dem Kino. Vor allem durch die Frage nach der praktischen Nutzung psychologischer Forschungsergebnisse, entstand eine enge Kooperation mit der Industrie. Münsterberg übernahm sogar direkte Aufträge von Filmproduktionsfirmen wie etwa *Paramount Pictographs*. (Vgl. Schweinitz, 1996, S. 10)

2.3 Kooperationen mit der Industrie

Schon früh erkannte Münsterberg die Bedeutung des Mediums Film als Kultur- und Wirtschaftsfaktor. Seine medienpezifische Analyse ist darum immer auch an kommerzielle Ansprüchen geknüpft. Nicht zuletzt wurden die Experimente teilweise von der Industrie unterstützt, um eine wissenschaftliche Rechtfertigung für das Medium zu schaffen. (Vgl. Schweinitz, 1996, S. 14) Mit seiner Erstpublikation zum Thema Film – *Why We Go to the Movies* – kommentiert Münsterberg das gewachsene öffentliche Interesse am Kino und macht die Filmindustrie auf sich aufmerksam.

Aus der engen Kooperation geht auch ein Interview mit *Paramount Co* hervor. Darin erklärt Münsterberg, sein Interesse an der Entwicklung des Kinos, sei recht jungen Datums, da er ein tiefes ästhetisches Vorurteil gegen das Leinwanddrama gehabt habe und jedes Filmhaus gemieden hätte. Seit er aber das erste Mal ein Lichtspiel gesehen habe, sei sein Interesse rasch gewachsen, und er habe eine ganz ernsthafte Untersuchung des Problems versucht. Münsterberg vermerkt weiters, dass dem Kino eine „wunderbare Karriere beschieden ist, von der wir gegenwärtig lediglich die Anfänge sehen“. (Münsterberg / Paramount Co, 1996, S. 115)

3 Münsterbergs Filmkunsttheorie

Mit seiner Analyse der psychologischen Wirkung von Film und der Entwicklung einer immanenten Ästhetik, ist Münsterbergs Studie ein Plädoyer für den Film als neue Kunstform. Mit der Anwendung psychologischer Prinzipien auf das Phänomen Film, dringt Münsterberg tief in das Wesen der neuen filmischen Gestaltungsmittel und beschreibt seine Forschungsergebnisse als „innere“ und „äußere“ Entwicklungen des Lichtspiels. (Vgl. Monaco, 2001, S. 419)

Ohne den bereits erwähnten Strukturwandel ist die Entstehung von *The Photoplay* wohl kaum denkbar. Die Umorientierung der Spielstätten und die Forderung der Filmindustrie nach neuen Gestaltungsformen suchte auch die Unterstützung der Wissenschaft. In dem bereits erwähnten Gespräch mit *Paramount Co* positioniert Münsterberg den Film demnach als wirkliche Kunst und erklärt:

„Ich bin überzeugt, daß das Lichtspiel eine völlig neue eigenständige Kunst darstellt, die nur verstanden werden kann, wenn man den Vergleich mit dem Theater aufgibt. Das Lichtspiel hat seine eigenen Gesetze und seine eigenen Lebensbedingungen, und es unterscheidet sich vom Bühnendrama geradeso, wie sich Musik von Literatur oder Malerei von Bildhauerei unterscheidet. Sicher muß viel verändert werden, damit die neue Kunst wirklich zu ihrem vollen Ausdruck kommt. Die Szenarios müssen von Menschen geschrieben werden, die sich besser von den Traditionen des Theaters lösen können. Die Schrifttafeln müssen mehr und mehr ausrangiert werden. Die Bilder allein sollten zu uns sprechen.“ (Münsterberg / *Paramount Co*, 1996, S. 115)

3.1 Münsterberg: *Why We Go to the Movies* / Warum wir ins Kino gehen (1915)

In seiner ersten theoretischen Auseinandersetzung mit dem Medium Film – *Why We Go to the Movies* aus dem Jahr 1915 – macht Münsterberg klar, dass die Aufgabe des Films keine billige Imitation des Theaters sei, sondern eine vollkommen neue Kunstform darstellen würde. Münsterberg schreibt:

„Solange der alte Glaube herrschte, die Kinovorführungen hätten uns dieselbe Kunst wie das Drama zu bieten, waren deren Unzulänglichkeiten offensichtlich. Wenn sie aber eine neuartige Aufgabe haben und eine eigenständige Kunst bieten, die von der des Theaters so verschieden ist wie die Kunst des Malers von der des Bildhauers, dann ist klar, daß man die eine nicht an der anderen messen kann.“ (Münsterberg, 1996, S. 108)

Der Zweck der Kunst sei nämlich niemals, die Natur einfach nachzuahmen. Es liege im eigentlichen Wesen der Kunst, so Münsterberg weiter, sich mit „dem Anspruch der Wirklichkeit an uns zu wenden und doch von der wirklichen Natur und dem wirklichen Leben völlig verschieden zu bleiben, davon abgehoben durch die künstlerischen Mittel“. (Münsterberg, 1996, S. 108)

Damit nimmt er die Beziehung zwischen Kunst und Wirklichkeit vorweg, die er später in *The Photoplay* im Detail besprechen sollte und distanziert den Spielfilm von den Praktiken der

Nachahmung auf der Bühne. Jedes neue Prinzip würde nämlich langsam zu seiner eigenen Form finden. Zur Daseinsberechtigung der beiden Kunstformen erklärt Münsterberg:

„Sobald die beiden Kunstformen als zwei völlig verschiedenen Sphären zugehörig anerkannt worden sind, stören sie einander nicht. Selbst der idealste Film kann niemals auch nur annähernd den besonderen künstlerischen Genuß einer dramatischen Theateraufführung bereiten. Auf der anderen Seite wird aber selbst das beste Bühnendrama das Lichtspiel nicht ersetzen können, wenn dieses seine ideale Vollendung erlangt hat.“ (Münsterberg, 1996, S. 108)

3.2 Münsterberg: *The Photoplay / Das Lichtspiel* (1916)

Im ersten Teil seines Werkes beschreibt Münsterberg die *Psychologie des Lichtspiels*, indem er Tiefe und Bewegung, Aufmerksamkeit, Gedächtnis, Phantasie und Emotionen als Bewertungskriterien für die psychischen Vorgänge, mit denen der Zuseher auf die wahrgenommenen Eindrücke antwortet, heran zieht. Im Vordergrund der Untersuchung stehen „Aufmerksamkeit“, das „Spiel der Assoziationen, des Gedächtnisses, der Phantasie, der Suggestion“ und der „Verteilung der Anteilnahme“. (Vgl. Münsterberg, 1996, S. 71) Der zweite Teil hingegen widmet sich der *Ästhetik des Lichtspiels* und soll in Folge näher erläutert werden.

Der Zweck der Kunst

Für Münsterberg ist der Film keine Imitation des Theaters und kann auch nicht mit der „wahrhaften Nachbildung des wirklichen Lebens“, wie es die Bühne könne, verglichen werden. (Münsterberg, 1996, S. 72) Beide Medien hätten ihre eigenen Bewertungskategorien und Spezifikationen: „Sie können niemals die ästhetischen Werte des Theaters vermitteln; aber ebenso wenig kann das Theater die ästhetischen Werte des Lichtspiels vermitteln.“ Mit dem Aufstieg des Films sei, so Münsterberg, eine „gänzlich neue, unabhängige Kunst entstanden, die ihre eigene Lebensform ausbilden muß“. Demnach seien Bühne und Leinwand „so grundverschieden wie Bildhauerei und Malerei oder Lyrik und Musik [...]. Das Schauspiel und das Lichtspiel sind zwei gleichrangige Künste, jede für sich vollkommen eigenwertig.“ (Münsterberg, 1996, S. 73)

Soweit der Film aber auch von der Wirklichkeit entfernt sei, so müsse er trotzdem Züge dieser Wirklichkeit aufweisen. Somit entsteht ein Kunstwerk für Münsterberg, wenn es die

„Wirklichkeit überwindet, aufhört nachzuahmen und die nachgeahmte Wirklichkeit hinter sich zurückläßt. Es ist eben deshalb künstlerisch, weil es die Wirklichkeit nicht imitiert, sondern die Welt umarbeitet, aus deren besonderen Zügen eine Auslese für neue Zwecke trifft, die Welt umformt und auf diese Weise wahrhaft schöpferisch ist. Die Welt nachzubilden, das ist ein mechanischer Vorgang; die Welt so zu verwandeln, daß sie zum Gegenstand der Schönheit wird, das ist die Aufgabe der Kunst. Die höchste Kunst mag am weitesten von der Wirklichkeit entfernt sein.“ (Münsterberg, 1996, S. 74)

Der ästhetische Wert eines Werkes liegt also nicht in der nachbildenden Annäherung an die Wirklichkeit. Genauso wenig aber hängt die Ästhetik für Münsterberg von der Schönheit des ausgewählten Materials ab. Die Funktion des Künstlers sei, die Welt zu modifizieren, das Typische zu filtern um „Dinge und Ereignisse vollkommen in sich ruhend, befreit von allen Zusammenhängen, die über seine eigenen Grenzen hinausweisen, das heißt in vollkommener Isolierung“ zu zeigen. Der Wert eines Kunstwerkes nämlich liege in der Abweichung von der Wirklichkeit, um auf eigenständige Weise eine in sich geschlossene Narration zu vertreten. (Vgl. Münsterberg, 1996, S. 76)

Die Mittel der verschiedenen Künste

Unumgänglich für die Kunst sei aber auch die Originalität des Werkes. Münsterberg fordert von einem Kunstwerk, dass alles Gleichgültige entfernt ist, und vielmehr spezielle Themen aus dem sozio-kulturellen Umfeld aufgenommen werden, um eine wirkliche Geschichte zu erzählen, die den Zuseher berührt und interessiert.

„[D]ie Wahl solcher Einzelheiten aus dem mannigfaltigen Angebot der Natur und des sozialen Lebens, die uns die wirkliche Geschichte erzählen, die die wahren Gefühlswerte ausdrücken und die das Interesse an allem, was in diese besondere Episode der Welt eingeschlossen ist, anregen.“ (Münsterberg, 1996, S. 79)

Trotzdem ist für Münsterberg eine Grundvoraussetzung der Kunst, ein klares Bewusstsein von der Unwirklichkeit der künstlerischen Produktion zu schaffen. Sie soll „von den wirklichen Dingen und Menschen absolut getrennt sein“ und soll „isoliert und in ihrer eigenen Sphäre gehalten“ werden. (Münsterberg, 1996, S. 80) Der wahre Sieg der Kunst nämlich liege in der „Überwindung der wirklichen Erscheinung [...], die diese ästhetische Forderung nach Geschichte oder Natur auf ihre eigene Weise erfüllt“. (Münsterberg, 1996, S. 81)

Die Mittel des Lichtspiels

Neben der Abstraktion sieht Münsterberg auch die Harmonie des geschlossenen Werkes für grundlegend. Um aber den Einklang der Teile zu spüren, müsse man an jedem Detail arbeiten, „an der Bedeutung jeder Linie, Farbe und Form, an jedem Wort, Klang und Ton“. (Münsterberg, 1996, S. 83) Dann erst erzähle das Lichtspiel und die „Geschichte vom Menschen, indem es die Formen der Außenwelt, nämlich Raum, Zeit und Kausalität überwindet und das Geschehen den Formen der Innenwelt, nämlich Aufmerksamkeit, Gedächtnis, Phantasie und Emotion anpaßt“. (Münsterberg, 1996, S. 84)

Münsterberg betont immer wieder die Distanz zur physischen Realität des Dramas und erklärt das diese dadurch geschaffen werde, dass „das Bild des Schauspielers an die Stelle des Schauspielers selbst tritt“. (Münsterberg, 1996, S. 85) Es ist also dessen Repräsentation und

nicht die reale Person, eine Narration, die sich über die „Welt von Raum, Zeit und Kausalität erhebt und von deren Grenzen befreit ist“. (Münsterberg, 1996, S. 88) Trotzdem fordert Münsterberg bestimmte Regeln, wie die Einheit der Handlung und Charaktere, um eine „vollkommene Isolierung von der praktische Welt“ zu erreichen. (Münsterberg, 1996, S. 89)

Die Forderungen des Lichtspiels

Als Forderung des Lichtspiels formuliert Münsterberg die Bedeutung der Originalität und des Talentes der Szenaristen und des Regisseurs. Darin unterscheidet sich die Kunst nicht von allen alten Künsten. Münsterberg erklärt: „Was untalentierte Amateure produzieren, ist trivial und flach; das Verhältnis von Form und Inhalt erzwungen, die Einheit des Ganzen unvollkommen.“ Der sklavischste Gehorsam gegenüber ästhetischen Forderungen könne nämlich eine „müde Fabel nicht interessant und eine triviale Handlung nicht bedeutsam machen“. (Münsterberg, 1996, S. 90)

Abermals vergleicht Münsterberg die Welt des Films mit anderen Künsten und vermerkt in Bezug auf die Literatur, dass das „Humoristische, falls es sich um wahren Humor handelt, das Tragische, wenn es wahre Tragik ist, das Lustige und das Getragene, das Fröhliche und das Getragene, das Fröhliche und das Pathetische, der Halb-Rollen- und der Fünf-Rollen-Film“ den Forderungen der neuen Kunst gerecht werden könne. (Münsterberg, 1996, S. 97)

3.3 Eine Theorie zwischen Tradition und Erneuerung

Münsterbergs Konzept künstlerischer Kontinuität kann als ästhetische Leitidee des beginnenden 20. Jahrhunderts verstanden werden. Er verbindet die Vorstellungen idealistischer Ästhetik über Kunst, die bereits im 19. Jahrhundert geprägt wurden, mit den Anforderungen eines neuen Mediums. Damit hebt er sich deutlich von der deutschen Kinodebatte, die einen Bruch zwischen Kino und Kunst im traditionellen Sinn sieht, ab. (Vgl. Schweinitz, 1996, S. 25)

Seine experimentelle Herangehensweise, die auf Wahrnehmungspsychologie basiert, scheint dem zeitgenössischen filmtheoretischen Denken weit voraus. Dazu gehört auch die Beschäftigung mit dem Rezipienten als aktiven Teil des visuellen Prozesses.

4 Rezeption und Kritik

4.1 Zeitgenossen über Münsterbergs Filmstudie

Max Dessoir

In einem Nachruf in der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* findet sich einer der wenigen zeitgenössischen Verweise auf Münsterbergs Filmkunsttheorie. Der Herausgeber Max Dessoir beschreibt Münsterbergs Philosophie als ästhetische Fragen, die als „exakt-psychologisch[e] Arbeiten“ auftreten und „im Zusammenhang eines philosophischen Systems ihren Platz erhalten“. (Dessoir, 1917, S. 236–237) Ästhetische Werte entstünden, so Dessoir weiter, wenn jene Dinge, die „ihr eigenes Wollen zur Geltung bringen und in solcher Willensmannigfaltigkeit aufeinander hinweisen und miteinander übereinstimmen“. (Dessoir, 1917, S. 237)

Vachel Lindsay

Viel emphatischer reagiert der Schriftsteller und Lyriker Vachel Lindsay auf die Publikation von *The Photoplay* und bekundet seine Einigkeit über die „hoffnungsvolle junge Kunst“ mit Münsterberg. (Lindsay, 1996, S. 125) Nach Münsterbergs frühem Tod im Dezember 1916 verfasst Lindsay eine Art filmästhetischen Nachruf, indem er beteuert die Kinematographie verliere einen „standhaften Freund und Fürsprecher. [Münsterberg] war ein intimer Kenner der Möglichkeiten des Films in Hinsicht auf erzieherische und Testzwecke, und lebe er noch, so wäre es sehr wahrscheinlich, daß Filme in den Universitäten bald vorurteilsfrei ernutzt würden.“ Münsterberg zeige in seinem Buch weiters, dass auch der Film „in all seiner offensichtlich mechanischen Beschaffenheit die Anfänge von Kunst in sich trägt“. (Lindsay, 1996, S. 125)

Harry Potamkin

Während Vachel Lindsay, dessen Buch *The Art of the Moving Picture* nur einige Monate vor Münsterbergs Studie erschienen war, einen besonders enthusiastischen Vertreter von *The Photoplay* darstellt, ist Münsterbergs Filmstudie für den amerikanischen Filmkritiker Harry Potamkin ein von der Industrie subventioniertes „affirmatives Konzept, ausgerichtet auf eine den Interessen der Mogule von 1916 entsprechende Absolution des Films als Kunst“. Trotzdem stelle sein Buch ein Dokument dar, „von Wichtigkeit für die Geschichte der Filmkritik“. (Potemkin, 1930, zit. nach Schweinitz, 1996, S. 25)

4.2 Spätere Rezeption

Obwohl Münsterberg eine Reihe wesentlicher Theoreme der Filmwissenschaft antizipiert hat, sind seine Publikationen bald in Vergessenheit geraten und spielen bis Mitte der 1960er Jahre keine Rolle mehr. In den Schriften der klassischen Filmtheorie aus der Zeit der Weimarer Republik – wie etwa Balázs oder Arnheim – sind keinerlei Hinweise auf Münsterberg zu finden. (Vgl. Schweinitz, 1996, S. 16) Erst mit der Neuauflage 1970 kommt das Buch in seine Renaissance.

Rudolf Arnheim

Zwar lassen sich in den frühen Schriften von Rudolf Arnheim keine Verweise auf Münsterberg finden, doch verfasst Arnheim 1981 eine Einleitung für eine zu Beginn der 80er Jahre geplante deutsche Ausgabe von *The Photoplay*. Für Arnheim ist klar, dass das Scheitern der politischen Ideen Münsterbergs dazu führten, dass er auch als Wissenschaftler und Publizist in Vergessenheit geraten war. Weiters erklärt er, dass Münsterberg

„dem kaum in seinen ersten Sprossen sichtbaren Film mit den zeitlosen Maßstäben der großen Kunst zu Leibe ging. Noch hatte der Film seinen Shakespeare und Schiller nicht gezeitigt, doch mußte man ihn für die hohe Sendung seiner Zukunft vorbereiten. Wie die Werke der anderen Künste auch, hatte sich das Filmkunstwerk vom Getriebe der praktischen Welt zu isolieren und einem ideal geschulten Publikum in voller Selbstgenügsamkeit ein Bild von Harmonie und Vollkommenheit zu bieten.“ (Arnheim, 2004, S. 336)

4.3 Ein in Vergessenheit geratenes Werk

Für den Medientheoretiker Friedrich Kittler ist Münsterbergs Filmstudie eine „revolutionäre“ aber auch „vergessen Theorie“. (Schweinitz, 1996, S. 25) Ähnlich beklagt sich auch der Filmkritiker Welford Beaton 1930 über die fehlende Präsenz von *The Photoplay*. „In keiner Buchhandlung Hollywoods wird es angeboten. Ich habe kein Duzend Menschen getroffen, die es gelesen haben und keine zwei Duzend, die je davon hörten.“ (Beaton zit. nach Schweinitz, 1996, S. 16)

Als Grund für das Vergessen in Amerika identifiziert James Monaco den „präfreudianischen“ Charakter der Studie. (Monaco, 2001, S. 419) Viel wichtiger scheinen aber politischen Kontroversen um Münsterberg Stellungnahmen zu den deutsch-amerikanischen Beziehungen während des 1. Weltkrieges. Die Zeitung *The New Republic* schreibt dazu 1916:

„Armer Professor Münsterberg! Seit der Krieg ausgebrochen ist, wurde seine Stellung außerordentlich schwierig. Ein anders beschaffener Mann hätte sie mit Größe einnehmen können. Professor Münsterbergs Schicksal ist gewesen, Dinge zu schreiben, die die Menschen verleiten, seine Schwierigkeiten zu vergessen und hauptsächlich an seinen Egoismus zu denken.“ (Lindsay, 1996, S. 125)

Die vergleichsweise beschränkte Resonanz von *The Photoplay* bezieht auch Richard Griffith auf die politischen Auseinandersetzungen in den letzten zwei Lebensjahren Münsterbergs und vermutet ein „unterschwelliges Schuldgefühl der amerikanischen Intellektuellen“, das zur Verdrängung des Werkes führte. (Schweinitz, 1996, S. 15)

Münsterberg selbst bemühte sich offensichtlich um Rechtfertigung und schreibt in einem Brief an den Harvard-Präsidenten Lawrence Lowell: „Mein Name war so sehr mit dem Kriegsgedröhn verbunden [...]. Ich wollte diese Assoziation durch die Verbindung mit einem populären Interesse brechen. Es schien mir, daß dies vom Harvard-Standpunkt her wünschenswert sei.“ (Münsterberg zit. nach Schweinitz, 1996, S. 15)

Trotzdem scheint das Werk bis in die 1970er Jahre keine Resonanz zu bekommen und wird erst relativ spät Teil des Kanon der filmwissenschaftlichen Literatur.

5 Zusammenfassung

Mit seinem Buch *The Photoplay* entwickelte Münsterberg die Basis zur Gestaltungstheorie des modernen Films und nahm, so Jörg Schweinitz in seinem Vorwort zur deutschen Erstauflage des Werkes, die „vorherrschende Tendenz des Kinos der nächsten Dekaden vorweg“. (Schweinitz, 1996, S. 26) Vachel Lindsay erkannte schon 1917 die Parallelen zwischen Münsterbergs theoretischen Entwurf filmischer Erzähltechniken und den Filmen D. W. Griffiths und hält fest: „Ihre tiefe Verwandtschaft wurde nicht bemerkt, obwohl sie beiden, Münsterberg und Griffith, zur Ehe gereicht und zum ästhetischen Fortschritt in Amerika beitragen sollten, noch bevor der Film oder das Buch alt sind.“ (Lindsay, 1996, S. 127)

Ganz deutlich plädiert *The Photoplay* für den Film als neue Kunst, die noch nach ihrer eigentümlichen Form suche: „[I]n einer Welt vollausgebildeter Künste, jede mit einer jahrhundertalten Geschichte, findet [der Film] plötzlich eine neue Form, noch unentwickelt und kaum verstanden.“ Münsterberg ist fasziniert von dem Beginn einer völlig „neuen ästhetischen Entwicklung“ und beobachtet „eine neue Form wahrer Schönheit in den Wirren eines technischen Zeitalters, geschaffen gerade durch dessen Technik und noch mehr als jede andere Kunst dazu bestimmt, die äußere Natur durch das freie und genußreiche Spiel des Geistes zu überwinden.“ (Münsterberg, 1996, S. 103)

Münsterbergs Bemühungen die Kluft zwischen professioneller Theorie und volkstümlichem Verständnis zu überbrücken, erinnert 50 Jahre vor dem Diskurs der Cultural Studies an die Beschäftigung mit populär-kulturellen Phänomenen und zeugt von den weitreichenden Überlegungen des Psychologen und Philosophen. Mit seinem Beitrag zur Filmkunsttheorie lieferte Münsterberg damit eine Aufwertung des Mediums, die lange Zeit in Vergessenheit geraten war und erst spät als Basisliteratur der Filmwissenschaft wieder entdeckt wurde.

6 Literatur

Arnheim, Rudolf: Zum Geleit – Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel. (1981)

In: Ders.: *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte.*

Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004. S. 334–337.

Dessoir, Max; Ziehen, Theodor: Zur Erinnerung an Hugo Münsterberg.

In: Dessoir, Max (Hrsg.): *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft.*

Stuttgart: Verlag Ferdinand Enke, 12/1917. S. 236–238.

Lindsay, Vachel: Lichtspielfortschritt. (1917) In: Münsterberg, Hugo:

Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie. Und andere Schriften zum Kino.

Hrsg. von Jörg Schweinitz. Wien: Synema, 1996. S. 125–127.

Monaco, James: Der Dichter und der Philosoph: Lindsay und Münsterberg. In: Ders.:

Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien.

Reinbek/Hamburg: Rowohlt, 2001 (3. Auflage). S. 415–420.

Münsterberg, Hugo: Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie. (1916) In: Ders.:

Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie. Und andere Schriften zum Kino.

Hrsg. von Jörg Schweinitz. Wien: Synema, 1996. S. 29–103.

Münsterberg, Hugo: Warum wir ins Kino gehen. (1915) In: Ders.:

Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie. Und andere Schriften zum Kino.

Hrsg. von Jörg Schweinitz. Wien: Synema, 1996. S. 107–114.

Münsterberg, Hugo / Paramount Co: Interview für Paramount Co. (1916)

In: Münsterberg, Hugo: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie.*

Und andere Schriften zum Kino. Hrsg. von Jörg Schweinitz.

Wien: Synema, 1996. S. 115–116.

Schweinitz, Jörg (Hrsg.): Psychotechnik, idealistische Ästhetik und der Film als mental strukturierter Wahrnehmungsraum: Die Filmtheorie von Hugo Münsterberg.

In: Münsterberg, Hugo: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie.*

Und andere Schriften zum Kino. Wien: Synema, 1996. S. 9–26.