

Aus:

Hans Arnold

Das Magische des Films

Ein Beitrag zur Frage der Wirksamkeit
magischer Einflüsse in der Gegenwart
unter besonderer Berücksichtigung des Films

Februar 2015, 294 Seiten, kart., 29,99 €, ISBN 978-3-8376-3003-9

Hans Arnolds Studie »Das Magische des Films« von 1949 ist ein zentrales Dokument aus der Frühgeschichte der deutschen Film- und Medienwissenschaft. Diese 1949 in der Volkskunde bei Rudolf Kriss eingereichte Dissertation analysiert den europäischen Film der 1920er und 1930er Jahre auf breiter Materialbasis als ein Stück Volkskultur unter dem volkskundlichen Gesichtspunkt magischer Praktiken und Wirkungen. Wieder zugänglich wird hier ein origineller Beitrag zur deutschsprachigen Wissenschaftsgeschichte der Medien und des Films, der programmatisch an Béla Balázs' »Der sichtbare Mensch« (1924) und Siegfried Kracauers »From Caligari to Hitler« (1947) anschließt.

Hans Arnold (Dr. phil.), geb. 1923, ist deutscher Diplomat und Publizist. Er war u.a. Botschafter in Den Haag und Rom, Ständiger Vertreter der Bundesrepublik Deutschland bei den Vereinten Nationen in Genf und 1966-68 Büroleiter von Willy Brandt. Seit 1987 ist er im Ruhestand. Er hat einen Lehrauftrag an der Hochschule für Politik München.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3003-9

Inhalt

Vorbemerkung	7
Heiko Christians: Filmwissenschaft und Volkskunde? Eine Verortung	9
DAS MAGISCHE DES FILMS	
Einleitung	41
I. Teil: Das magische Welterleben	
Zur Phänomenologie des magischen Welterlebens	53
<i>Magische Praktiken als Erscheinungsformen magischen Welterlebens (53)</i>	
<i>Die primitiven Seelenvorstellungen als Erscheinungsformen magischen Welterlebens (55)</i>	
<i>Die primitiven Kräftevorstellungen als Erscheinungsformen magischen Welterlebens (61)</i>	
<i>Totemismus, Tabuismus und Fetischismus als Erscheinungsformen magischen Welterlebens (64)</i>	
<i>Charakteristische Wesensmerkmale phänomenal magischen Welterlebens (67)</i>	
<i>Sage und Märchen als Gestaltungsformen magischen Welterlebens (76)</i>	
<i>Das magische Welterleben als Wesensbegriff (79)</i>	
<i>Erscheinungsformen offensichtlich magischen Welterlebens in der Gegenwart (84)</i>	
<i>Erscheinungsformen verdeckt magischen Welterlebens in der Gegenwart (101)</i>	
Zur individuellen Psychologie des magischen Welterlebens	105
<i>Horizontale Sicht: Die Beziehungen zwischen dem ICH und der Umwelt und ihre genetische Akzentuierung (106)</i>	
<i>Vertikale Sicht: Die Beziehungen zwischen dem ICH und den innerseelischen Wirksamkeiten (131)</i>	
<i>Der tiefenpsychologische Gesichtspunkt (136)</i>	

Persönlichkeitstypen (147)

Die Wirksamkeit des Magischen Welterlebens (155)

II. Teil: Das Magische des Films

Die Ursprünge des Films **163**

Die Mittel des Films **173**

Die elementaren Mittel (173)

Die Einstellung (185)

Schnitt und Montage (193)

Der Trick (199)

Die Welt des Films **203**

Die Welt des Films als Märchenwelt (203)

Die magische Struktur der filmischen Welt (212)

Die Welt des Films als typische Welt (222)

Die Realität des Irrealen (229)

Die Wirkung des Films **233**

Der Film als Kunst (233)

Die Wirklichkeit einer Scheinwelt (241)

Film, Volk und Masse (249)

Zusammenfassung und Schluss **259**

Anhang **263**

Die in der Arbeit behandelten Filme (263)

Literaturnachweis (268)

Lebenslauf (273)

Hans Arnold: Nachwort **275**

Heiko Christians
Filmwissenschaft und Volkskunde?
Eine Verortung

*Die Frage, die man dem Film stellen muss,
lautet, warum der Abend im Indischen Salon
des ›Grand Café‹ in die Geschichte eingeht
und wie der Film zur Volkskunst des 20. Jahr-
hunderts avancieren kann.*

Béla Balázs

Disziplin und Doktorvater

Hans Arnolds Dissertationsschrift *Das Magische des Films. Ein Beitrag zur Frage der Wirksamkeit magischer Einflüsse in der Gegenwart unter besonderer Berücksichtigung des Films* von 1949 lag bisher nur als Typoskript und in wenigen Exemplaren vor. Sie wird hier erstmals einer breiten Öffentlichkeit als vom Autor durchgesehene Buchpublikation zugänglich gemacht. Damit soll ein verschollenes Kapitel aus der Geschichte der deutschsprachigen Film- und Medienwissenschaft wieder aufgeschlagen werden.

Der Kriegsteilnehmer Hans Arnold reichte seine Dissertation Ende der 1940er Jahre an der Philosophischen Fakultät der Universität München ein. Erster Betreuer dieser Arbeit war der Volkskundler Prof. Dr. Rudolf Kriss aus Berchtesgaden. Kriss war ab 1933 Leiter der volkskundlichen Sammlung der Universität Wien. 1935 erhielt er die Professur für Volkskunde. 1938 – mit dem sogenannten ›Anschluss‹ Österreichs an das Deutsche Reich – erging ein sofortiges Lehrverbot durch die Nationalsozialisten und die Professur fiel einem Parteimitglied der NSDAP zu.¹ Am 25. 9. 1944

¹ Vgl. Olaf Bockhorn (2010), »Die Angelegenheit Dr. Wolfram, Wien« – Zur Besetzung der Professur für germanisch-deutsche Volkskunde an der Universität Wien«, in: Mitchell G. Ash / Wolfram Nieß / Ramon Pils (Hg.), *Geisteswissen-*

wurde Rudolf Kriss wegen regimekritischer Äußerungen zum Tode verurteilt und anschließend zu lebenslanger Haft begnadigt.

Hans Arnolds Doktorvater widmete sich mit seiner Arbeit vor allem den speziellen Bewegungs-, Bild- und Skulpturprogrammen des christlichen Laienvolks – u. a. den Votivgaben², den Wallfahrten und der Bauernmalerei³. Dazwischen veröffentlichte er ein Grundlagenwerk zur bayerischen Volkskunde.⁴ Im Laufe seines Lebens sammelte Kriss etwa 14 000 Votivgaben und -tafeln.⁵ Sein letztes großes Werk von 1962 beschäftigte sich – nach ausgedehnten Forschungsreisen in der Nachkriegszeit – mit den ›Amuletten, Zauberformeln und Beschwörungen‹ als Medien des Volksglaubens im Islam.⁶

Erst nach diesen wenigen Andeutungen zur Spezifik und Bandbreite von Kriss' Forschungen bekommt man eine Vorstellung von der frühen deutschen Volkskunde als einem Möglichkeitsraum für eine *filmwissenschaftlich* ausgerichtete Doktorarbeit. Einen ersten, naheliegenden Erklärungsversuch für diese Allianz gilt es im Folgenden genauer zu entfalten und zu prüfen: Das Volkstümliche oder Populäre früher Massen- oder Unterhaltungsmedien und das vermeintlich Zauberisch-hypnotische ihrer Effekte sind vergleichbar mit den durch Formeln, Plätze und Dinge vermittelten älteren religiösen (oder magischen⁷) Praktiken des ›Laienvolks‹ und weckten frühzeitig das Interesse der noch jungen Disziplin der Volkskunde an dieser technischen Entwicklung. Heute wird in der Volkskunde oder Europäischen Ethnologie ganz selbstverständlich von solchen Parallelen und Zusammenhängen ausgegangen. Die Illustrationen der Romankolportage und ihre Bildlegenden sind hierfür ein gutes Beispiel:

schaften im Nationalsozialismus. Das Beispiel der Universität Wien, Göttingen, 199–224.

10 2 Rudolf Kriss (1929), *Das Gebärmuttervotiv. Ein Beitrag zur Volkskunde, nebst einer Einleitung über Arten und Bedeutung der deutschen Opfergebräuche der Gegenwart*, Augsburg.

3 Rudolf Kriss/Leopold Schmidt (1936), *Bauernmalerei aus drei Jahrhunderten. Ausstellung in der Neuen Galerie* (Katalog), Wien.

4 Rudolf Kriss (1933), *Die religiöse Volkskunde Altbayerns. – Dargestellt an den Wallfahrtsbräuchen*, Baden b. Wien.

5 Vgl. den Sammlungskatalog Lenz Kriss-Rettenbeck (1963), *Bilder und Zeichen religiösen Volksglaubens. Rudolf Kriss zum 60. Geburtstag*, München.

6 Rudolf Kriss (1962), *Volksglaube im Bereich des Islam*, Bd. 2: Amulette, Zauberformeln und Beschwörungen, Wiesbaden.

7 Zum Unterschied von magischen und religiösen Praktiken und Bräuchen vgl. Robert Pfaller (2007), »Die Rationalität der Magie und die Entzauberung der Welt in der Ideologie der Gegenwart«, in: (Zs.) *Kultur & Gespenster* 3, 15–35.

Ihr naiver Gestus knüpft an die Ikonographie von ABC-Fibeln und die populäre Gebärdenrhetorik der Moritatentafeln an, die selbst wiederum in mittelalterlichen Freskenzyklen und in der Votivmalerei ihre ikonographischen Vorläufer haben, im Stummfilm ihre Nachfolger.⁸

Weiten wir aber – vor der Überprüfung der Ausgangshypothese – zunächst die Perspektive etwas aus: Die filmwissenschaftlichen Publikationen von Gewicht im deutschsprachigen Raum bis 1949 sind durchaus überschaubar. Arnolds Studie bezieht die Ergebnisse dieser Arbeiten von Emilie Altenloh⁹, Béla Balázs¹⁰, Rudolf Harms¹¹ oder Rudolf Arnheim¹² mit ein. Daneben finden auch einige unbekanntere Dissertationen und Studien aus der Theaterwissenschaft oder anderen Fächern, die den Film zum Gegenstand haben, noch Berücksichtigung.¹³ Bei allen genannten Versuchen ist – ganz ähnlich wie in der Gegenwart – zu beachten, von welchem disziplinären Wissen aus die jeweilige Studie ihr konzeptuelles Gerüst für den Gegenstand Film bezieht: Hier sind philosophische Ästhetik (R. Harms), Soziologie (E. Altenloh), Psychologie (H. Münsterberg), Kunstgeschichte (R. Arnheim), Gestaltphiloso-

8 Andreas Graf (1995), »Literarisierung und Kolportageroman. Überlegungen zu Publikum und Kommunikationsstrategie eines Massenmediums im 19. Jahrhundert«, in: Ursula Brunhold-Bigler/Hermann Bausinger (Hg.), *Hören. Sagen. Lesen. Lernen. Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur. Festschrift f. Rudolf Schenda z. 65. Geb.*, Bern, 277–291, hier: 290.

9 Emilie Altenloh (1914): *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Jena.

10 Béla Balázs (1924), *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Wien.

11 Rudolf Harms (1926), *Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen*, Leipzig.

12 Rudolf Arnheim (1932), *Film als Kunst*, Berlin.

13 Vgl. Gerhard Eckert (1936), *Gestaltungen eines literarischen Stoffes in Tonfilm und Hörspiel*, Berlin; Walter Freisburger (1936), *Theater im Film: Eine Untersuchung über die Grundzüge und Wandlungen in den Beziehungen zwischen Theater und Film*, Emsdetten; Gunter Groll (1937), *Film, die unentdeckte Kunst*. (Zugleich Dissertation unter dem Titel: »Das Gesetz des Films«), München; Reinhold Johann Holtz (1940), »Die Phänomenologie und Psychologie des Trickfilms. Analytische Untersuchungen über die phänomenologischen, psychologischen und künstlerischen Strukturen der Trickfilmgruppe«. (Dissertation Universität Hamburg); Walter Panofsky (1940), *Die Geburt des Films, ein Stück Kulturgeschichte. Versuch einer zeitgeschichtlichen Darstellung des Lichtspiels in seinen Anfangsjahren*. (Zugleich Dissertation unter dem Titel: Die Entstehung des Films), Würzburg; Victor Schamoni (1936), *Das Lichtspiel. Möglichkeiten des absoluten Films*. (Zugleich Dissertation, Universität Münster), Hamm; Bruno Rehlinger (1938), *Der Begriff Filmisch*, Emsdetten; Gerhard Wahnräu (1939), *Spielfilm und Handlung*, Rostock.

phie (B. Balázs) oder Literaturwissenschaft (R. Petsch) im Angebot. Von der frühen Volkskunde aus wurde eine solche Erkundung der disziplinären Nachbarschaft schon 1925 mit dem ersten ›Jahrbuch für historische Volkskunde‹ eröffnet, das unter dem programmatischen Titel ›Die Volkskunde und ihre Grenzgebiete‹ von Wilhelm Fraenger herausgegeben wurde.¹⁴

Geschichte der Volkskunde

Bei Hans Arnolds Dissertation liegt die Sache – wie schon angedeutet – noch etwas anders, denn die titelgebende *Magie* war ein etablierter Gegenstand der im angelsächsischen Raum aus der Klassischen Philologie hervorgegangenen Sozialanthropologie und der in Frankreich aus der Soziologie entstandenen Religionsethnologie. In Deutschland hingegen war es vor allem jene sogenannte *Volkskunde*, die sich dem *Magischen* oder den magischen Praktiken und Texten zuwandte.

Um die Zuständigkeit der Volkskunde für die magischen Praktiken, den Komplex *Magie*, zu verstehen, muss man allerdings die Geschichte dieser Disziplin, ihre schließliche Abtrennung von einer *Völkerkunde* im *Deutschen Reich*, erläutern, um dann ihre Affinität zur Medienthematik und speziell zum Film erörtern zu können. Die Volkskunde wurde 1782¹⁵ oder 1787¹⁶ erstmals so genannt und war noch der in *Staatskunde* und *Landeskunde* untergliederten *Statistik* zugehörig. Die sich aus diesem geographisch-nationalkundlichen Zusammenhang heraus entwickelnde *Volkskunde* klassifizierte später die angeblich mündlichen Überlieferungen eines zunächst mehr imaginierten als bestehenden *Volkes*, dessen wiederentdeckte ›Zeugnisse‹ einem zukünftigen Staatsvolk als Orientierung aus der Vergangenheit dienen sollten:

- 12 Vom *Volkslied* bis zum Volksschauspiel, vom *Sprichwort* bis zum *Rätsel*, vom Volksmärchen bis zur Volkssage, vom *Necknamen* bis zur Volkssprache.¹⁷

¹⁴ Wilhelm Fraenger (Hg.) (1925), *Jahrbuch für historische Volkskunde*, Bd. 1, Die Volkskunde und ihre Grenzgebiete, Mit Beiträgen von J. Bolte, H. Fehr, L. Mackensen, R. Petsch, H. Naumann, W. Fraenger, A. u. M. Haberlandt u. E. Frh. v. Künßberg, Berlin.

¹⁵ Vgl. Uli Kutter (1978), »Volks-Kunde – Ein Beleg von 1782«, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 74, 161–166.

¹⁶ Hermann Bausinger (1987), *Volkskunde. Von der Altertumforschung zur Kulturanalyse* (1971), Tübingen, 29.

»Die Volkskunde ist ihrem Begriff nach vergleichend«, vermerkte Wilhelm Heinrich Riehl 1862,¹⁸ der eine solche dem Begriff nach als eigenständige Wissenschaft als erster forderte. In ihrem Zentrum stand ein ›philologisch-historisches Interesse an den populären Daten der Kultur‹ (H. Bausinger)¹⁹. Zu solcher Datensammlung hatte 1815 schon Jacob Grimm von Wien aus mit einem denkwürdigen *Zirkular* an »interessierte Forscher aus ganz Mitteleuropa«²⁰ aufgerufen, das er wenige Jahre später für Westfalen wiederholte²¹. Der Theologe und Philologe Karl Bernhardi hatte 1841 zur Erstellung einer umfassenden deutschen *Sprachkarte* gefordert, dass »die Forscher von Dorf zu Dorf, von Feldstein zu Feldstein wandern«²². In England prägte 1846 William John Thoms den Begriff der ›Folklore‹ für die ›Volksüberlieferung‹, der sich schnell ausbreiten sollte.²³ Hans-Harald Müller hat darauf hingewiesen, dass solche empiriegesättigte Märchen- und Mythenforschung der Gebrüder Grimm, der Indologie und der (englischen) Anthropologie die

Kenntnis der europäischen und überseeischen Märchen im 19. Jahrhundert auf ein unüberschaubares Maß anwachsen ließen und damit neue Mittel für deren Vergleichung zu einer Voraussetzung für die weitere Forschung wurden.²⁴

Die Lage im deutschsprachigen Raum war folgerichtig noch etwas spezieller, da hier die überseeischen Ursprungs-Ressourcen durch kontinentale *pangermanisch-bäuerliche* ersetzt werden mussten. Wilhelm Mannhardt initiierte 1865 eine gigantische Fragebogenaktion für seine ›Sammlung der Ackergebräuche‹, er verschickte 100 000 oder sogar 150 000 davon in »Deutschland, Österreich, Ungarn, Polen, Litauen, Skandinavien, Holland, Frankreich, der Schweiz«²⁵, um diese Völker zu ermuntern, nun

17 Ebd., 7.

18 Nach Gerhard Heilfurth (1974), »Volkskunde«, in: René König (Hg.), *Handbuch der empirischen Sozialforschung*, Bd. 4, Komplexe Forschungsansätze (1962), 3. umgearb. u. erw. Aufl., Stuttgart, 162–225, hier: 167.

19 Bausinger, *Volkskunde*, 1987, 41.

20 Heilfurth, *Volkskunde*, 1974, 173.

21 Vgl. Ingeborg Weber-Kellermann (1969), *Deutsche Volkskunde zwischen Germanistik und Sozialwissenschaften*, Stuttgart, 20.

22 Zit. n. Bausinger, *Volkskunde*, 1987, 53.

23 Vgl. Heilfurth, *Volkskunde*, 1974, 167.

24 Hans-Harald Müller (2010), »Formalistische und strukturalistische Theorieansätze um 1910«, in: ders./Marcel Lepper/Andreas Gardt (Hg.), *Strukturalismus in Deutschland: 1910–1975*, Göttingen, S. 217–228, hier: S. 218.

25 Ebd., 173 bzw. Bausinger, *Volkskunde*, 1987, 49.

Gau für Gau jene Dinge, welche im Leben untergehen und untergehen sollen, für den Gebrauch der Wissenschaft zu retten, da die alten Traditionen unter dem Sturmschritte der modernen Kultur in schnellwachsender Proportion verschwinden.²⁶

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts trennt sich in Deutschland die *Volkskunde* endgültig von der *Völkerkunde* ab. 1891 wurde die 1859 von Moritz Lazarus und Heyman Steinthal gegründete ›Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft‹ durch Karl Weinhold als ›Zeitschrift für Volkskunde‹ fortgesetzt. Weinhold hatte ein Jahr zuvor auch den Berliner (und damit ersten deutschen) ›Verein für Volkskunde‹ gegründet.²⁷ In den ohnehin recht pauschal als *germanisch-bäuerlich* adressierten Staaten Finnland, Dänemark, Norwegen oder Schweden aber wurden gleichzeitig volkskundliche Forschungsansätze entwickelt, die gerade im deutschsprachigen Raum auf große Resonanz stießen. 1907 schließlich begann »die organisierte internationale Arbeit mit dem ›Folkloristischen Forscherbund‹ mit Sitz in Helsinki«²⁸. 1909 wurde in Heidelberg die Zeitschrift ›Wörter und Sachen‹ von dem Indogermanisten Rudolf Meringer gegründet, 1919 in Hamburg das erste Ordinariat für Altertums- und Volkskunde eingerichtet.²⁹

Die Mittel für die ›Vergleichungen jener Dinge‹ waren im angelsächsischen, skandinavischen und im deutschen Sprachraum in der Regel zunächst philologische. Zentral waren jene motivisch-formalen Charakterisierungen der einzelnen Elemente der Genres, wie der dänische Volkskundler Axel Olrik sie 1909 – immer noch in Grimmscher Kleinschreibung – zusammenfassen konnte:

das gesetz des einganges und des abschlusses, die widerholung, die dreizahl, die scenische zweiheit, das gesetz des gegensatzes, das zwillingsgesetz, das achtergewicht, die einsträngigkeit, die schematisierung, die plastik, die logik der sage, die einheit der handlung (die epische und die ideale einheit), die concentration um die hauptperson (sowol die vollkommene als in gewissen fällen die formale concentration).³⁰

26 Wilhelm Mannhardt, *Roggenwolf und Roggenhund*, Danzig (1865), zit. n. Heilfurth, *Volkskunde*, 1974, 168.

27 Bausinger, *Volkskunde*, 1987, 50 u. Weber-Kellermann, *Volkskunde*, 1969, 46.

28 Heilfurth, *Volkskunde*, 1974, 170.

29 Dazu Gudrun M. König, »Europäische Ethnologie/Empirische Kulturwissenschaft«, in: Stefanie Samida et al. (Hg.) (2014), *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, Stuttgart, 279–287, hier: 280f.

Andererseits ist es die Zuordnung innerhalb eines neuen, immer differenzierteren Genrekanons aus Märchen, Sage, Epos usw., wie sie ihren vorläufigen Höhepunkt in der deutschsprachigen Volkskunde dann 1930 in André Jolles (fast schon wieder abschließend und enzyklopädischem) Klassiker *Einfache Formen. Legende/Sage/Mythe/Rätsel/Spruch/Kasus/Memorabile/Märchen/Witz* findet.

Volks- oder Alltagsnähe, Wissenschaft und Medienstandards

Man kann deshalb sagen, dass die eigentliche Innovation dieser Entwicklung aus der Volkskunde darin bestand, dass die kleinen Genres in ihrer Entstehung (wieder) situativer und plastischer vorgestellt werden konnten: Witz, Anekdote, Rätsel, Spruch usw. – hier lag die Mündlichkeit als Ursprungsszenario mehr als nahe. Damit war scheinbar eine *Alltags- oder Lebensnähe* der Literatur und Wissenschaft zurückgewonnen, welche dem bloßen *Versammeln* und der *Vergleichung* der Belege wieder eine gewisse soziale oder kommunikative Relevanz – jenseits von (›toter‹) systematischer Begrifflichkeit oder vergleichender Grammatik und Etymologie – einzuhauchen versprach. Diese Revitalisierung im Zeichen von Mündlichkeit oder Situationalität rückte tatsächlich aber die Wissenschaften auch wieder an die Medienstandards des ausgehenden 19. Jahrhunderts heran. *Lebendigkeit* (die *vividitas* der Rhetoriktradition) oder *Anschaulichkeit* beispielsweise waren von jeher Zielwerte und Leistungsparameter medialer Apparaturen, die von den modernen Medientechniken zunehmend besser erbracht werden konnten.

Der gesamte wissenschaftliche und protowissenschaftliche Magie-Diskurs, der explizit seit der Frühen Neuzeit immer wieder auch die *Imaginationskraft* thematisierte,³¹ bearbeitete dann auch die Komplexe *Trance*, *Delirium*, *Besessenheit*, *Hysterie*, *Ekstase*, *Hypnose* oder *Traum* und die performativen Sprechakte des *Fluchs*, des *Schwurs* bzw. der *Beschwörung*. So entstand etwa der genannte diagnostisch-symptomatische Komplex der *Hysterie* beinahe in Wechselwirkung mit Photographie und Kinematographie.³² Der

15

30 Axel Olrik (1909), Epische Gesetze der Volksdichtung, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 5, 1–12, hier: 11. Hinweis bei Müller, »Formalistische und strukturalistische Theorieansätze um 1910«, 219.

31 Vgl. Hannah Baader (2005), »Neuzeitliche Magie als Theorie der Ansteckung und die Kraft der Imagination«, in: Mirjam Schaub et al. (Hg.), *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, München, 133–151.

32 Ramón Reichert (2006), »Das Kino in der Klinik. Medientechniken des Un-

Geschichte der Austauschbeziehungen zwischen Hypnose und Hysterie³³ und der frühen Filmgeschichte werden bis heute immer neue Kapitel und Pointen hinzugefügt. Diese Diskurse waren immer auch Diskurse über die Leistungsanforderungen an technische Medien, die als technische Einrichtung zwar etwas Neues waren, die aber eben in einem überlieferten Erwartungshorizont standen.³⁴ Man kann das deutlich an der frühesten Auseinandersetzung mit der Kinematographie in der deutschen Wissenschaftstradition erkennen:

Aber mit dem raschen Wechsel des Hintergrundes erlangt der Lichtspielkünstler auch ein Bewegungstempo, das die tatsächlichen Menschen hinter sich läßt. Von hier war es nur noch ein Schritt zur Darstellung von Handlungen, die *in natura* überhaupt nicht ausgeführt werden könnten. [...] Für die Kamera sind solche magischen Wunder nicht schwierig, aber kein Theater könnte jemals versuchen, sie zu vollbringen.³⁵

Gerade als ein Maßstab für Evidenz (in den Wissenschaften) sind die Leistungen medialer Unterhaltungsmedien, denen bis heute immer wieder unter der Überschrift ›Verführung‹ oder ›Medienkritik‹ eine gefährliche Nähe zur Magie und Hexerei attestiert wird, nicht zu unterschätzen. Natürlich werden sie nicht explizit übernommen (das wäre ›unwissenschaftlich‹), aber sie diffundieren – schon ob ihres permanenten Erfolgs – in den Diskurs über ›erfolgreiche‹ oder ›relevante‹ Wissenschaft, der wiederum (bis heute) öffentlich geführt wird.

bewussten um 1900«, in: Kristina Jaspers/Wolf Unterberger (Hg.), *Kino im Kopf. Psychologie und Film seit Sigmund Freud*, Berlin, 23–29.

33 Vgl. Stefan Andriopoulos (2000), *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*, München und Hermann Kappelhoff, »Das Privattheater der Hysterikerin und die Szene der melodramatischen Heroine. Zur ›psychischen Infektion‹ des weinenden Publikums«, in: Schaub, *Ansteckung*, 2005, 187–197.

34 Eine faszinierende Kulturgeschichte entlang dieser Symptomatik liefert (unter Berücksichtigung vieler medienhistorischer Details) immer noch Joachim Radkau (1998), *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München.

35 Hugo Münsterberg, »Warum wir ins Kino gehen« (1915), in: Dimitri Liebsch (Hg.) (2006), *Philosophie des Films. Grundlagentexte*, Paderborn, 27–36, hier: 31. Münsterberg, Psychologe und Mediziner aus der Leipziger Schule des ›Völkerpsychologen‹ Wundt, Professor an der Harvard University von 1897–1916, hat 1916 das Pionierwerk *The Photoplay. A Psychological Study* veröffentlicht, die erst 1996 ins Deutsche übersetzt wurde.

Diese Medienstandards hatten sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts entscheidend gewandelt: Neue Medien (und neue Vertriebswege) wie die Historienmalerei, das Panorama oder die Photographie, das Volkstheater, die lithographisch illustrierten Unterhaltungsbücher (aus der Schnellpresse) oder die Kolportage-Romane hatten die Erwartungen an die Medien wie an die Wissenschaft umgekrempelt.³⁶ Walter Benjamin beschrieb genau diese Entwicklung als entscheidendes Momentum der Industriegesellschaft:

Popularisierung war noch vor wenigen Jahren ein bedenkliches Grenzland der Wissenschaft. Seit kurzem hat sie mit Hilfe der großen Ausstellungen, das heißt aber mit Hilfe der Industrie, sich emanzipiert. In der Tat: die außerordentlichen Verbesserungen, die in die Technik der Veranschaulichung eingeführt wurden, sind nur die Kehrseite der Reklame.³⁷

Ein ganz kurzer Seitenblick auf die internationale Vorgeschichte der Medienwissenschaft sei hier bei den gerade gegebenen Stichworten ›Industrie‹ und ›Reklame‹ noch gestattet: Es ist allgemein üblich, Marshall McLuhans Institutsgründung an der Universität von Toronto 1967³⁸ und seine beiden, diese Gründung vorbereitenden Bücher *The Gutenberg Galaxis: The Making of Typographic Man* (1962) und *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964) als Takeoff einer selbstständigen Medienwissenschaft zu betrachten. Vieles spricht nach wie vor dafür. Doch sollte gerade bei diesen Stichwörtern auch seine Studie zur *Folklore of Industrial Man* von 1951 Berücksichtigung finden, deren Grundlage eine von McLuhan schon in den 1930er Jahren angelegte Sammlung von Werbe-Anzeigen war.³⁹

36 Vgl. Hans-Otto Hügel, »Belehrung und Unterhaltung. Die Diskussion um das populäre Sachbuch in den ›Blättern für literarische Unterhaltung‹ (1818–1895)«, in: Michael Simon et al. (Hg.) (2009): *Bilder. Bücher. Bytes. Zur Medialität des Alltags*, Münster, 200–210.

37 Walter Benjamin, »Jahrmarkt des Essens. Epilog zur Berliner Ernährungsausstellung (1928)«, in: ders., *Gesammelte Schriften* IV. 1/2, Tillman Rexroth (Hg.), (= Werkausgabe Bd. 11), Frankfurt/M. (1980), 527–533, hier: 526. Für den Hinweis danke ich Daniela Döring.

38 Vgl. zur Programmatik des Instituts oder *Centers* Philip Marchand (1999), *Marshall McLuhan. Biographie* (1989), Stuttgart, 230f.

39 Vgl. M. McLuhan (1996), *Die mechanische Braut. Volkskultur des industriellen Menschen*, Amsterdam. Zur (Vor-) Geschichte diesen Buchs vgl. Jürgen Reuß/ Rainer Höltzschl, »Mechanische Braut und elektronisches Schreiben. Zur Entstehung und Gestalt von Marschall McLuhans erstem Buch«, ebd., 233–247.

Medium und Magie

Media diaphana – durchsichtige Stoffe wie Wasser, Luft oder Kristalle, aber auch Äther beziehungsweise alles durchdringende Kräfte und Fluida – galten seit der Antike als Mittel zur Wahrnehmung.⁴⁰ Durch die Mechanisierung des Sehens und das Aufkommen von optischen Instrumenten wie Teleskopen, Brillen, Linsen und Mikroskopen um 1600 konnte bislang ›Unsichtbares‹ erforscht werden. Gleichzeitig gewannen die *Camera Obscura* und die *Laterna Magica* als Unterweisungs- und Unterhaltungsmedien, als technische Wahrnehmungsmittel an Popularität.⁴¹ Als der historische *Doktor Faust* – Georg von Heidelberg – in der Mitte des 16. Jahrhunderts an der Erfurter Universität Vorlesungen über Homers *Ilias* hielt, sagte er den verblüfften Studenten zu, dass

Mitten in seiner lection, nur ietzt sollten sie die alten Griechischen helden zu sehen bekommen. Flugs rief er einen nach dem andern hinein, und trat jetzt dieser, darnach ein ander, wenn jener wieder hinaus war, zu ihnen daher, sahe sie an, und schüttelte seinen kopf, wie wenn er noch vor Troja im feldt agierte. Der letzte unter allen war der Riese Polyphemus, der nur ein einig schrecklich grosz auge mitten an seiner Stirn hatte, trug sich mit einem langen feerrohten Barte, frasz an einem Kerl, und liesz deszen schenckel zum maule herauszoten.⁴²

Moshe Idel, der diesen Fund aus Zacharias Hogels *Chronik von Thüringen und der Stadt Erffurth* präsentiert⁴³, lässt offen, welche Medientechnik genau bei diesen »ersten Lichtbildvorträgen, die an einer deutschen Universität gehalten wurden«⁴⁴, zur Anwendung kam. Die Wiederentdeckung und Weiterentwicklung der antiken Technologie der Lochkamera zur *Camera Obscura* und zur *Laterna Magica*, der sich Faust (oder Georg von Heidelberg) bedient haben dürfte, wird normalerweise mit der erst 100 Jahre später erfolgten monographischen Funktionsbeschreibung durch Athanasius

18

40 Stefan Hoffmann (2002), *Geschichte des Medienbegriffs*, Hamburg, 34.

41 Ebd., 53–55.

42 Zit. n. Philip Mason Palmer/Robert Pattison More (1936), *The Sources of the Faust Tradition. From Simon Magus to Lessing*, New York, 108–110.

43 Hogels Chronik aus dem 17. Jahrhundert geht zurück auf die ältere Reichmann-Wambach-Chronik. (Vgl. Palmer/More, 1936, 108).

44 Moshe Idel (2001), »Der Magus und seine Geschichte(n)«, in: Anthony Graf-ton/Ders. (Hg.), *Der Magus. Seine Ursprünge und seine Geschichte in verschiedenen Kulturen*, Berlin, 1–26, hier: 23 f.

Kircher gleichgesetzt⁴⁵ – und erst Schillers *Geisterseher* machte sie dann endgültig berühmt.⁴⁶ Allerdings gibt es schon 1420, in einer alten Handschrift, die (erste) Abbildung einer solchen Zauberalaterne, die »ein Teufelsbild auf die Wand projiziert«⁴⁷, also »den Teufel an die Wand malte«.

Der Begriff *Medium* zeichnet sich durch einen doppelten Charakter aus – »nämlich einerseits etwas Materielles zu sein, andererseits aber auch eine Affinität zum Geistigen zu haben«⁴⁸. Durch die Erforschung von Phänomenen wie dem Magnetismus, der Wärme, des Lichts, der Elektrizität und der Auseinandersetzung mit dem Mesmerismus, sowie dem Mediumismus, Spiritismus und der Hypnose, ist diesem doppelten Charakter mehr Bedeutung zugekommen. Ganz abgesehen davon, dass viele magische und okkulte Praktiken – wie etwa spiritistische Seancen oder Geisterfotografien⁴⁹ – ihre Erklärung bzw. ihre Voraussetzung ausschließlich in den parallel laufenden Entwicklungsschüben wissenschaftlicher Diskurse (bzw. der Diskurse über Wissenschaftlichkeit⁵⁰) und technischer Einzelmedien (Telegraphie bzw. Photographie) finden. Ein zweiter Aspekt ist der Umstand, dass die Ausbreitung der zugehörigen Lehren – etwa des Mesmerismus zu Beginn des 19. Jahrhunderts – publizistischen Kampagnen glichen und von zahllosen Neugründungen entsprechender Presseorgane oder der Produktion von einschlägigen Zirkularen begleitet wurden.⁵¹

Obwohl also der Begriff *Medium* auch weiterhin im Kontext von Refraktionsmedien und optischen Instrumenten verstanden wurde, gewann die spiritistische und somnambule Ausrichtung im 18. und 19. Jahrhundert an Wichtigkeit:

45 A. Kircher (1645), *Ars magna luci et umbrae in mundo*, Rom. Kircher führte seinen Apparat ein Jahr später das erste Mal hohen kirchlichen Würdenträgern vor.

46 Schiller bediente sich in seinem Roman von 1788 allerdings fast wörtlich bei einer Vorlage – dem 1770 entstandenen Bericht eines Leipziger Kaffeehausbesitzers namens Schröpfer über eine von ihm mittels Zauberalaterne durchgeführte Geisterbeschwörung. Vgl. dazu F. Paul Liesegang (1918), *Vom Geisterspiel zum Kino*, Düsseldorf.

47 Rune Waldekrenz/Verner Arpe (1956), *Das Buch vom Film*, Darmstadt / Berlin, 16.

48 Hoffmann, *Geschichte*, 2002, 37.

49 Vgl. jetzt Bernd Stiegler (2014), *Spuren, Elfen und andere Erscheinungen. Conan Doyle und die Photographie*, Frankfurt/M.

50 Vgl. Erhard Schüttpelz, »Mediumismus und moderne Medien. Die Prüfung des europäischen Medienbegriffs«, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 86. 1 (2012), 121–144.

51 Dazu Wolfgang Hagen (2001), *Radio Schreiber. Der »moderne Spiritismus« und die Sprache der Medien*, Weimar, 61–64.

Zum einen ging es um bis dahin unerkannte, um imponderabile *Naturkräfte* (oder ätherische bis fluidale *Substanzen*). Aber es ging auch – seit den wirkungsvollen Auftritten des Magnetiseurs – um ein *menschliches Vermögen* des Initiators (einer Heilung, einer Beschwörung, einer somnambulen Manifestation), diese Kraft zu akkumulieren, sie auszubreiten und zu adressieren.⁵²

Während der etwas mehr als hundert Jahre zwischen 1784 und 1890 lief eine hitzige Debatte und langwierige Prüfung des Mediumismus, bei der es

um einen Mediumismus mit fundamentalen wissenschaftlichen, religiösen und kosmologischen Ansprüchen ging – und auch um den Begriff des ›Mediums‹ selbst.⁵³

Ebenso wurde der unklare Charakter des Mediumismus, die Frage, ob er nun eigentlich »unerkannte, imponderabile Naturkräfte oder besondere menschliche Vermögen«⁵⁴ abrufe, thematisiert, wobei trotz der Strittigkeit die »Betonung der passiven Rezeptivität und Ichfremdheit der mediumistischen Abläufe«⁵⁵ überwog. Die Passivität des Rezipienten und ein aktives Verhalten des Mediums schien die Ausgangssituation diverser Trancezustände zu sein – allerdings eben auch im Falle moderner Mittel der Massenkommunikation.⁵⁶ Dadurch erschien folgerichtig »jeder ›Hypnotismus‹ der Massenmedien im Gegenzug als etwas potenziell *Archaisches*«, so dass gerade die »jeweils neuen Massenmedien (Kino, Radio und sogar Fernsehen) als Figuren einer *Rückkehr* des Archaischen im Gewand moderner Technik und aktueller Sozialformen«⁵⁷ beschrieben werden konnten. In jüngster Zeit werden die Zusammenhänge zwischen »Geisterglaube, Unterhaltung und Showgeschäft im 19. Jahrhundert«⁵⁸ immer genauer erforscht.

52 Schüttpelz, *Mediumismus*, 2012, 126. Eine informative, populärwissenschaftliche Darstellung liefert immer noch Stefan Zweigs Buch *Die Heilung durch den Geist. Mesmer – Mary Baker-Eddy – Freud* (1931/1989), Frankfurt/M.

53 Ebd., 122.

54 Ebd., 134.

55 Ebd., 136.

56 Ebd., 142.

57 Ebd.

Der ›Magische Mensch‹

Diese Diagnose einer Rückkehr magisch-dämonischer Praktiken unter ›hochtechnischen Bedingungen‹ (F. Kittler) ging mit einem von dem schottischen Forscher James George Frazer erneut angestoßenen sozialanthropologischen Epochenschema des 19. Jahrhunderts glänzend überein, demzufolge in der Gegenwart der technischen Unterhaltungsmedien nur eine archaische Epoche der Menschheit – das sogenannte *magische Zeitalter* – wieder aufgetaucht ist. Das Schema, das noch ein religiöses und ein wissenschaftliches Zeitalter – aber keine klare Reihenfolge mehr – bereit hält, ist nicht zufällig dreigliedrig und erfüllte die Sehnsucht nach einer übersichtlichen Einteilung der Geschichte in wenige Menschheitsepochen – sicherlich eine Sehnsucht, die es gibt, seitdem es Geschichte gibt.

Als Ludwig Wittgenstein die Lektüre von Frazers Hauptwerk *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*⁵⁹ abgeschlossen hatte, notierte er:

So einfach es klingt: der Unterschied zwischen Magie und Wissenschaft kann dahin ausgedrückt werden, dass es in der Wissenschaft einen Fortschritt gibt, aber nicht in der Magie. Die Magie hat keine Richtung der Entwicklung, die in ihr selbst liegt.⁶⁰

Von den »außerordentlichen Verbesserungen«, von denen Walter Benjamin noch sprach, »die in die Technik der Veranschaulichung« erzielt wurden, muss nun nicht mehr vorwiegend die Rede sein. Wie die Magie lässt die technische Medialität der Unterhaltung und Reklame die Menschen scheinbar vor allem in progressionsloser Unmündigkeit verharren. Das dreigliedrige Schema, das sich die Magie als archaisches Stadium inkorporiert hatte, schloss technische Medien – jenseits der gebundenen Buchgelehrsamkeit – kurzerhand vom Bildungsprozess aus.

21

⁵⁸ Vgl. Simone Natale (2013), »Geisterglaube, Unterhaltung und Showgeschäft im 19. Jahrhundert«, in: (Zs.) *Historische Anthropologie. Kultur. Gesellschaft. Alltag*, 21.3, 324–342. Dort viele weitere Literaturangaben zum Thema.

⁵⁹ Zuerst als *Adonis, Attis, Osiris. Studies in the History of Oriental Religion* in 2 Bde. (1890), London; später als *The Golden Bough*, 12 Bde. (1907–1912), London; Kurzfassung in 2 Bde. (1922), London.

⁶⁰ Ludwig Wittgenstein, »Bemerkungen über Frazers ›The Golden Bough‹«, in: *Synthese* 17 (1967), 233–253, hier: 246. Zit. n. Leander Petzoldt (2011), *Weltbild. Praktiken. Rituale*, München, 11.

›Magisches Denken‹ gilt seit Aufklärungstagen als eine Schreibkategorie zur Definition der für ontisch gehaltenen Mentalität der frühen Menschheit sowie vergangener und ferner Völker, aber auch der Unterschichten gegenwärtiger Kulturnationen.⁶¹

Der Diskurs über Magie geriet so spätestens in der populären Kurzfassung von *The Golden Bough* von 1922 auch zum (kritischen) Diskurs über moderne Medien und Unterhaltung:

Man sollte im Auge behalten, daß der primitive Magier die Zauberei nur von ihrer praktischen Seite kennt; niemals geht er den geistigen Prozessen, die seine Tätigkeit bestimmen, auf den Grund, denkt nie über die abstrakten Prinzipien nach, die mit seinen Handlungen verknüpft sind. [...] Er urteilt genau so, wie er Speise verdaut, in völliger Unkenntnis der geistigen und körperlichen Vorgänge, welche für eine oder andere Tätigkeit wesentlich sind. Kurz gesagt: für ihn ist die Magie immer eine Kunst, niemals eine Wissenschaft.⁶²

Während die Erforschung dieser Praktiken in Frankreich – beispielsweise mit den Arbeiten von Marcel Mauss – eine andere, differenziertere Richtung einschlug, war in Deutschland auch eine Vereinfachung der Frazerschen Perspektive sehr erfolgreich. Mauss versuchte, magische Praktiken als komplexes System von Handlungen zu beschreiben und zu begreifen.⁶³ Anderswo wurden die bei Frazer zumindest noch breit belegten ›Epochen‹ in Rekonstruktionen von epochal verschiedenen Bewußtseinen, vulgo: *Weltbildern*, überführt. Traditionelle Philologie und neue Völkerpsychologie (als ›Entwicklungspsychologie‹) führten hier in der Nachfolge der von Wilhelm Dilthey geprägten Leipziger Schule Wilhelm Wundts und Felix Kruegers zur unterkomplexen Annahme eines ›primitiven Bewußtseins‹, dem man sich – anders als in den gleichnamigen Veröffentlichungen Lévy-Bruehls in Frankreich – vor allem durch ›vergleichende Einfühlung‹ näherte.

61 Wolfgang Brückner (2013), *Bilddenken. Mensch und Magie oder Missverständnisse der Moderne*, Münster, 11.

62 James George Frazer (2011), *Der goldene Zweig. Das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker* (1922), Dt. EA 1928, Reinbek/H., 16.

63 Vgl. Marcel Mauss (1978), *Entwurf einer allgemeinen Theorie der Magie* (1904), in: ders., *Soziologie und Anthropologie*, Bd. 1, Theorie der Magie. Soziale Morphologie. Mit einer Einleitung von Claude Lévi-Strauss, Frankfurt/M./Berlin/Wien, 43–179, hier: 52.

Eine der wichtigsten Popularisierungen dieser Vorstellungen Frazers war im deutschsprachigen Raum das Buch des deutsch-jüdischen Ethnologen Theodor Wilhelm Danzel *Der Magische Mensch. (Homo Divinans). Vom Wesen der primitiven Kultur*. Das Buch des Mitarbeiters des *Museums für Völkerkunde* in Hamburg, der schon zur Schriftgeschichte, Entwicklungspsychologie und Geheimwissenschaft veröffentlicht hatte⁶⁴, erschien 1928 in der von Hans Prinzhorn herausgegebenen Reihe *Das Weltbild. Bücher des lebendigen Wissens*⁶⁵ gleichzeitig in der Schweiz und in Deutschland. Ausdrücklich wird das Schema nun nicht mehr mit den unendlichen Materialmengen oder Belegen Frazers gefüllt, sondern – als ein völkerpsychologisch *zeitlos gültiges* – auf nicht ganz 150 sparsam bedruckten Seiten global zur Anwendung gebracht. Der »Schlüssel zum Verständnis der magisch-mythischen Erlebniswelt« ist nun ganz einfach das »Bewußtsein des Primitiven«⁶⁶:

Was heißt nun, die Primitiv-Kultur und die Akte, die Vollzüge wie etwa die magischen, die für sie wesentlich und typisch sind, »erklären«. Erklären heißt in diesem Zusammenhange »vergleichen«. Die magischen Handlungen erklären, heißt also, sie durch Vergleich mit uns zugänglichen, uns vertrauten Handlungen verstehbar machen. Durch Vergleichen stellen wir den Akt, etwa eine magische Handlung, einen Kult usw. in Parallele mit den vergleichbarsten analogen Akten unseres Lebens: etwa eine magische mit einer praktischen. In sehr vielen Fällen wird diese Forderung nur schwer und nur nach einer Reihe glücklicher Untersuchungen ausführbar sein. In immer eindringlichem, analysierendem Vergleiche passen wir die uns fremde Verhaltensform, die wir »erklären« wollen, immer mehr an uns bekannte und uns geläufige Formen an. Wir versetzen uns also gleichsam in die uns fremdartigen Verhaltensformen immer mehr hinein, bis schließlich in größtmöglicher Annä-

64 Theodor-Wilhelm Danzel (1912), *Die Anfänge der Schrift*, Leipzig; Ders. (1921), *Entwicklungspsychologie*, Berlin; ders. (1924), *Magie und Geheimwissenschaft in ihrer Bedeutung für Kultur und Kulturgeschichte*, Stuttgart; ders. (1924), *Kultur und Religion des primitiven Menschen*, Stuttgart; ders. (1927), *Handbuch der präkolumbischen Kulturen in Latein-Amerika*, Hamburg.

65 Der erste Band dieser Reihe war Hans Fehrs *Recht und Wirklichkeit. Einblick in Werden und Vergehen der Rechtsformen*. Hans Fehr publizierte regelmässig in volkskundlichen Organen über die frühneuzeitliche Druckgeschichte.

66 Theodor-Wilhelm Danzel (1928), *Der magische Mensch (Homo Divinans). Vom Wesen der primitiven Kultur*, Potsdam/Zürich, 36.

herung der Akt verstanden, d. h. die naheliegendste Analogie aus unserer Erlebniswelt zu dem Akte der primitiven Erlebniswelt gefunden ist.⁶⁷

›Unterschicht‹ und ›Oberschicht‹

Ein zweiter Hemmschuh auf dem Weg zu einer volkskundlich inspirierten Medienwissenschaft ohne (allzu) große dogmatische und methodische Beschränkungen war – neben der Vorstellung vom ›magischen Menschen‹ oder vom ›magischen Zeitalter (primitiver Bewußtseine)‹ – die Vorstellung von der *Unterschicht*. Sie stand nach Überzeugung der frühen Volkskunde – als sozusagen natürlicher sozialer Ort des (billigen) Vergnügens – im festen Gegensatz zur *Oberschicht*. Die ehemals anspruchsvollen künstlerischen Betätigungen und Artefakte der Oberschicht wurden nach dieser Hypothese in der sogenannten Unterschicht *verdünnt* und wohlfeil ausgebreitet. Diese Unterscheidung war eine zentrale Unterscheidung der Volkskunde, die ursprünglich im Rahmen der Theorie vom ›abgesunkenen Kulturgut‹ gemacht wurde.

Doch auch diese Hypothese war einmal ein Fortschritt gewesen: Die Erforschung des *Volkstümlichen* begann mit den früh einsetzenden *Volkliedsammlungen*. Hier entstand – eher als eine zukünftige Wissenschaft – so etwas wie eine akustische Idyllik, die als Arbeitshypothese einen idealen *Volkston* bereit hielt, den zu treffen sich Erforscher der nationalen Vergangenheiten wie Künstler der Gegenwart bemühten. Gemeint war »der Schein des Unge-suchten, des Kunstlosen, des Bekannten«, wie ein Komponist 1782 erstmals notierte,⁶⁸ und das galt für die Musik, aber auch für den richtigen Predigtton⁶⁹. Volkslied und Volkston wurden zu einem idealen Ort der Verbindung von Volk und Kunst.⁷⁰ Dieser tönen-den *Volksutopie* machten – wissenschaftsgeschichtlich – erst die

67 Ebd., 38 f.

68 Johann Abraham Peter Schulz, *Lieder im Volkston, bey dem Klaviere zu singen* (1782).

69 Vgl. Carl Friedrich Bahrdt, Briefe über die Bibel im Volkston (1782). Beide Belege in: Reinhart Siegert (1995), »Im Volkston«. Zu einem Phantom in Literatur, Musik und Bildender Kunst«, in: Ursula Brunhold-Bigler/Hermann Bausinger (Hg.), *Hören. Sagen. Lesen. Lernen. Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur*. Festschrift f. Rudolf Schenda z. 65. Geb., Bern, 679–694, hier: 680 f.

70 Dazu ausführlich Armin Schulz (2007), »Volkslied«, in: Jan-Dirk Müller (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 3, P–Z, Berlin/New York, 794–797.

vergleichenden Liedforschungen John Meiers (seit seinem Vortrag auf dem Dresdner Philologentag von 1897) den Garaus:

Mit philologischer Akribie erbrachte er den Beweis seiner Theorie durch die systematische Ermittlung der Herkunft von 336 bekannten Volksliedern aus der Individualdichtung vergangener Zeiten.⁷¹

Meiers spätere Volkslied-Sammlungen und Editonen versetzten diese Arbeitshypothese endgültig in das Reich der Legenden, da sie unmissverständlich das Kunstlied als Ursprung des Volksliedes ergaben und die polykontexturalen künstlichen Entstehungsstufen und multimedialen Überlieferungstechniken den natürlich-anonymen Herkünften des angeblichen Volksgutes vorzogen. Diese Ernüchterung wirkte nicht sofort, vor allen Dingen nicht politisch, aber sie definierte einen wissenschaftlichen Standard, hinter den man nur mit viel Mühe und Ignoranz zurückkehren konnte. Das Unterschichten-Theorem ist gewissermaßen die halbherzig gezogene Konsequenz aus diesem Fortschritt. Das Niedere oder Populäre ist nun – in einer Wendung der deutschen Volkskunde – »gesunkenes Kulturgut« (H. Naumann), d. h. »zersungenes Kunstlied« beispielsweise (J. Meier), das aber seinerseits ursprünglich aus einer angeblich »primitiven Gemeinschaftskultur« hervorgeht. Auch hier wird also schon eine zyklische Dynamik gedacht,⁷² die allerdings das Aufsteigen des Gesunkenen in das Höhere, sprich: sein Inspirationspotential und seine Dynamik nach oben, noch nicht denken will.

Volkskunde und Proto-Filmwissenschaft I: Balázs

Genauso wenig wie McLuhans bahnbrechende Idee einer *Folklore of Industrial Man* vor oder während des Krieges als Untersuchungsfeld schon größere Beachtung fand, genauso wenig wurden parallel auch die religiösen Praktiken der Laien oder die magischen Praktiken der Vergangenheit schon hinreichend differen-

25

⁷¹ Ingeborg Weber-Kellermann (1969), *Deutsche Volkskunde zwischen Germanistik und Sozialwissenschaften*, Stuttgart, 48 f.

⁷² Die Phrase (und These) »Gesunkenes Kulturgut« findet man bei Hans Naumann (1922), *Grundzüge der deutschen Volkskunde*, Leipzig, 5. Die ganze Debatte darüber in der Volkskunde gibt resümierend wieder: Hermann Bausinger (1966), »Folklore und gesunkenes Kulturgut«, in: *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde* 12, 15–25.

ziert zu den neuen medialen Praktiken ins Verhältnis gesetzt. Der Erfolg des Kinofilms in den Städten aber brachte die Vorstellungen von einer (bloß) primitiven Magie der Filme und von der Unterscheidbarkeit seines Publikums als ›Unterschicht‹ schnell an die Grenzen ihrer Praktikierbarkeit.

Bis dahin aber wurden in der Volkskunde – neben Siedlungsformen und ›Ackerbräuchen‹ – vornehmlich mediale Apparaturen und Umgebungen mit dem als ›einfach‹ gedachten Volk in Verbindung gebracht, die ›Bildprogramme‹ effizient verteilten. Ein klassisches säkulares Beispiel hierfür sind Hans Naumanns Aufsatz zum Bänkelsang, Hans Fehrs Studie zur ›Massenkunst im 16. Jahrhundert‹⁷³ oder Johannes Boltes Studie zu den sogenannten Punktier- und Lochbüchern⁷⁴ der magischen Literatur von Isidor bis Jörg Wickram. Selbst den ›volkstümlichen Verkehrsmittel zu Lande und zu Wasser‹⁷⁵ widmeten sich Spezialstudien in der Volkskunde.

Die entscheidende Anregung für die deutsche Volkskunde, sich mit dem Film zu schäftigen, kam aus demjenigen Medium, das den Film von Beginn an essayistisch begleitete: das Feuilleton. Eine zentrale Figur dieser Durchdringung war der ungarisch-österreichisch-jüdische Feuilletonist und Buchautor Béla Balázs: Nach seinen Arbeiten über das Märchen und andere volkskundliche Themen,⁷⁶ widmete sich Balázs intensiv dem Kinofilm. Béla Balázs' essayistische Buchkomposition *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* bringt 1924 Film und Volk so zusammen, dass die Unterscheidung von *Unterschicht* und *Oberschicht* zur Analyse medialer Kontexte endgültig unbrauchbar wurde. Für das Erscheinungsjahr seines Buchs bietet der Autor zunächst Zahlen auf, die damals wie heute für Verblüffung sorgen:

In Wien allein spielen allabendlich fast 200, sage zweihundert Kinos mit durchschnittlich 450 Plätzen. Sie geben drei bis vier Vorstellungen pro Tag. Das macht, mit dreiviertelvollen Häusern gerechnet, täglich fast 300 000 (dreihunderttausend!)

73 Hans Fehr (1924), *Massenkunst im 16. Jahrhundert. Flugblätter aus der Sammlung Wickiana*, Berlin.

74 Johannes Bolte (1925), »Zur Geschichte der Los- und Punktierbücher«, in: *Jahrbuch für historische Volkskunde* 1, 185–214.

75 Walter Mizka (1938), »Volkstümliche Verkehrsmittel zu Wasser und zu Lande«, in: Wilhelm Peßler (Hg.), *Handbuch der Deutschen Volkskunde* Bd. 3, Potsdam, 1–16.

76 Vgl. dazu unbedingt Hanno Loewy (2003), *Béla Balázs – Märchen, Ritual und Film*, Berlin.

Menschen in einer nicht sehr großen Stadt. Hat je eine Kunst so eine Verbreitung gehabt? Hat überhaupt irgendeine geistige Äußerung (ausgenommen vielleicht die religiöse) je so ein Publikum gehabt?⁷⁷

Nachdem man zur Kenntnis nehmen musste, dass Balázs schon 1924 bei der Beurteilung des Unterhaltungsfilms von jeder kulturpessimistischen Perspektive abriet, obwohl er beeindruckende, manchen sogar Furcht einflößende Zahlen anführen konnte, kann man auch an die Beantwortung seiner Frage gehen:

Der Film ist die Volkskunst unseres Jahrhunderts. Nicht in dem Sinn, leider, daß sie aus dem Volksgeist entsteht, sondern daß der Volksgeist aus ihr entsteht. Der Film hat in der Phantasie und im Gefühlsleben der städtischen Bevölkerung die Rolle übernommen, die früher einmal Mythen, Legenden und Volksmärchen gespielt haben. Vorderhand haben wir das als eine soziale Tatsache zu betrachten und uns zu sagen, daß geradeso, wie Volkslied und Volksmärchen Gegenstand der folkloristischen Wissenschaft und Probleme der Kulturgeschichte sind, man von nun an nie mehr eine Kulturgeschichte oder Völkerpsychologie wird schreiben dürfen, ohne ein großes Kapitel dem Film zu widmen.⁷⁸

Man kann verkürzend sagen: Hans Arnolds Dissertation reagiert verspätet, aber für die deutsche Volkskunde und Filmwissenschaft *ante portas* geradezu als Pionier, auf die Balázs-Formel ›Das Kino ist die wahre Volkskunst des 20. Jahrhunderts.‹ Die Filmwissenschaft ist – das können wir ohne Häme sagen – in diesem Punkt kaum viel weiter gekommen als Béla Balázs oder Hans Arnold. Ich zitiere zum Beweis aus der Einleitung der aktuellen und renommierten *Oxford History of World Cinema* von 1996:

Volkstümliche Kunst ist der Film nicht etwa im Sinn der verstaubten Idee, Kunst entspringe dem ›Volk‹, statt von kultivierten Eliten hervorgebracht zu werden, sondern in dem für das 20. Jahrhundert typischen Sinn einer Kunst, die durch mechanische Methoden der Massenverbreitung vermittelt wird und ihre Kraft aus der Fähigkeit bezieht, sich an die Bedürfnisse,

77 Béla Balázs (2001), *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924), Frankfurt/M., 10f.

78 Ebd., 11.

Interessen und Sehnsüchte eines großen Massenpublikums anzukoppeln. Wo und wie stellt sich die Verbindung zwischen dem Film und diesem breiten Publikum her? Befasst man sich mit dieser Frage, muß man sich zwangsläufig wieder dem Phänomen des Films als Kunst und Industrie zuwenden.⁷⁹

Volkskunde und Proto-Filmwissenschaft II: Robert Petsch

Als der Hamburger Neugermanist Robert Petsch sich 1925 mit einem programmatischen Aufsatz in der noch jungen Geschichte der Volkskunde verortete, grenzte er sich ausgerechnet von einem »volkstümelnden«⁸⁰ und einem »geographisch, sprachlich und überhaupt kulturgeschichtlich bestimmten Begriff des Einzelvolkes und vor allem des Einzelstammes«⁸¹ ab, wie ihn August Sauer⁸² und Josef Nadler⁸³ noch als Vorreiter einer völkisch-nationalen *Literaturwissenschaft als Volkskunde* kurz vorher formuliert hatten. Petsch hingegen favourisierte das Konzept des *Verkehrs*:

Nehmen wir aber alles zusammen, was Sauer gefordert und was Nadler geleistet hat, so berührt es sich doch nur streckenweise mit dem, was wir hier unter Volkskunde verstehen! Wir aber haben es hier zunächst doch mit denjenigen dichterischen Äußerungen volkstümlichen Geisteslebens zu tun, die dem gemeinen Manne auf der ganzen Welt und besonders innerhalb der Kulturvölker Europas und seiner großen Kolonialgebiete mehr oder weniger gemein sind. Der Märchen- und Volksliedforscher, der Kenner von Rätseln und Sprichwörtern weiß längst, daß er es mit internationalen Kulturgütern zu tun hat, die im Verkehr zwischen den Völkern ebenso gut »abgeschliffen« werden, wie im Austausch zwischen den Angehörigen des einzelnen Volkes.⁸⁴

79 Geoffrey Nowell-Smith (1996), »Allgemeine Einführung«, in: *Oxford History of World Cinema; Geschichte des Internationalen Films* (1998), Stuttgart, XI.

80 Robert Petsch, »Volkskunde und Literaturwissenschaft«, in: *Jahrbuch für historische Volkskunde* 1 (1925), 139–184, hier: 140.

81 Petsch, *Volkskunde*, 1925, 146.

82 Vgl. August Sauer (1907), »Literaturgeschichte und Volkskunde«, Rektoratsrede, gehalten in der Aula der k. k. deutschen Karl-Ferdinands-Universität in Prag am 18. November 1907, Prag. Die Rede wurde im Jahr von Petschs Programm-Text ein zweites Mal aufgelegt.

83 Josef Nadler war Schüler Sauers und veröffentlichte ab 1912 eine dreibändige *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, die unter anderem auch von Rudolf Borchardt ausführlich rezensiert wurde.

Vermutlich milderten seine rein wilhelminische Sozialisation und seine Jahre als Lektor in Liverpool vor dem Ersten Weltkrieg die radikal-völkischen Tendenzen ab. Während des Ersten Weltkrieges bekleidete er eine Professur in der damaligen preußischen Provinzhauptstadt Posen. Ab 1922 hatte Petsch – bis zu seiner Versetzung in den Ruhestand durch die Alliierten 1945⁸⁵ – ein Ordinariat für Neugermanistik an der neu gegründeten Universität Hamburg inne, von dem aus er auch die Volkskunde in Personalunion betrieb.⁸⁶ Robert Petsch kannte sich – anders als viele seiner neugermanistischen Kollegen – mit den neuen Medien seiner Zeit aus, er kommentierte und analysierte sie ausführlich. Petsch interessierte sich für das Theater genauso wie für das Kino, für das klassische oder moderne Drama genauso wie für das Stummfilmelodram und das Hörspiel⁸⁷ oder die Funkreportage⁸⁸. Robert Petsch war – wie Carl Schmitt oder Franz Kafka – ein fleißiger Kinogänger und schrieb regelmäßig in der Rubrik ›Neues vom Film‹ im *Hamburger Fremdenblatt*.⁸⁹

Etwa zur gleichen Zeit wie diese Feuilletons und Essays veröffentlichte Petsch aber auch einen sehr umfangreichen Aufsatz im renommierten *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* und fragte hier ganz grundsätzlich und offen nach dem Verhältnis von ›Drama und Film‹. Schnell wird deutlich, dass er das Kino nicht – wie viele Volkskundler – für den ›Untergang des Abendlandes‹, eine ›Seuche‹⁹⁰, ›den Untergang des Dramas oder doch des dramatischen Theaters‹ hielt. Im Gegenteil:

Der Film hat vielen vieles zu sagen, auch wenn manchem erst gleichsam *das innere Auge* für seine wahre Schönheit eröffnet

84 Petsch, *Volkskunde*, 1927, 146.

85 Zu Petschs eher harmloser Rolle im Nationalsozialismus s. Hans-Harald Müller, »Robert Petsch. Sein akademischer Werdegang und die Begründung der Allgemeinen Literaturwissenschaft in Hamburg«, in: Myriam Richter/Mirko Nottscheid (Hg.) (2011), *100 Jahre Germanistik in Hamburg. Traditionen und Perspektiven*, Berlin/Hamburg, 107–124.

86 Vgl. Klaus Weimar (1989), *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, München, 437.

87 Vgl. Robert Petsch (1931), »Der Dialog im Rundfunk«, in: *Rufer und Hörer. Monatshefte für Rundfunk und Fernsehen* 1, 229–235.

88 Vgl. Ders. (1932), »Der Hörbericht«, in: *Rufer und Hörer. Monatshefte für Rundfunk und Fernsehen* 2, 346–353.

89 Ders., »Tonfilme?« in: *Hamburger Fremdenblatt*, 15.9.1928, 37 u. ders., »Der Film als Erzähler?«, in: *Hamburger Fremdenblatt*, 23.11.1928, 9.

90 Vgl. Hans Naumann (1921), »Primitive Gemeinschaftskultur«, in: ders., *Primitive Gemeinschaftskultur. Beiträge zur Volkskunde und Mythologie*, Jena, 3–17, hier: 15.

werden muß. Das Wunderbare aber ist, daß diese ungeheuerliche Entwicklung der Lichtspielbühne das Theater nicht verdrängt, sondern daß in den letzten Jahrzehnten eine wahre innerliche Erneuerung der Bühnenkunst im weitesten Sinne stattgefunden hat, daß die rasche Entwicklung des Films das Theater eher gefördert als geschädigt hat.⁹¹

Petsch zeigt sich zwar beeinflusst von Hans Naumanns Thesen von den ›primitiven Gemeinschaftsformen‹, die Naumann in zwei Publikationen um 1920 entdeckt haben wollte: so ›haftet‹ für Petsch der Stummfilm noch stärker im »Mutterboden mimischer Darstellung«⁹², nahe an »primitiven Übungen mimischer Art«⁹³. Das Theater hingegen transformiert die Körperbewegung zugunsten des Wortes häufig schon »als ›gesprochene Bühnenanweisung‹ in den Dialog mit ein«⁹⁴ und löst »die rohe Tatsächlichkeit, die substantielle Schwerfälligkeit der Dekoration, der Requisiten und des Lichtes auf«⁹⁵. Die »Erfindung der Kinematographie«⁹⁶ gibt – so argumentiert Petsch – einem modernen Hang zur primitiveren, aber globalen Gebärdensprache nach. Das ist ganz unverhohlen ein Gedanke von Balázs, den er hier noch einmal ausspricht:

Denn auf der Leinwand der Kinos aller Länder entwickelt sich jetzt *die erste internationale Sprache*: die der Mienen und Gebärden. [...] Denn das Gesetz des Filmmarktes duldet nur eine allgemeine Gebärdensprache, die von San Francisco bis Smyrna in jeder Nuance gemeinverständlich ist. [...] Der Kinematograph ist eine Maschine, die, auf ihre Art, lebendigen und konkreten Internationalismus schafft: *die einzige und gemeinsame Psyche des weißen Mannes*.⁹⁷

Als ausgesprochene »Schwarz-weiß-Kunst«⁹⁸ erscheint dem Volkskundler Petsch die Kinematographie dem Holzschnitt und der Radierung verschwägert, als stummes Ausdrucksgeschehen erkennt er in ihr – wiederum mit Balázs – eine »sinnlich erfassbare, höchst ausgearbeitete Bewegungsphysiognomik«⁹⁹. ›Bewe-

91 Ebd., 266f.

92 Ebd., 269.

93 Ebd.

94 Ebd., 270.

95 Ebd.

96 Ebd., 274.

97 Balázs, *Mensch*, 1924/2001, 22.

98 Petsch, *Drama*, 1927, 276.

99 Ebd.

gung« ist auch das Stichwort für eine spezifische Charakterisierung des Stummfilms:

Es ist, als ob die Bewegung der Hand an der Kurbel, als ob Rhythmus und Tempo des Apparates, der ja nicht selten mit rasendem Automobiltempo an die Gegenstände herangeschleudert wird, den ganzen Vorgang beherrschten.¹⁰⁰

Die Zerlegbarkeit der Bewegung mittels »Zeitlupe und Zeitraffer«¹⁰¹ ist für Petsch eine der zentralen Leistungen des Films. So fällt seine qualitative Abgrenzung vom Theater auch etwas mühsam aus: Die »feinsten Regungen der Seele, die letzten Entscheidungen der Persönlichkeit, die tiefsten Beweggründe des Denkens«¹⁰² seien mit dem Film nicht darstellbar. Bemerkenswert ist nun, dass Petsch diese Argumentation im selben Aufsatz streckenweise völlig aufgibt und eine erstaunlich optimistische und unkonventionelle Einschätzung der Filmkunst liefert, die sich der technisch-apparathaften Seite der filmischen Ästhetik schon erstaunlich bewusst ist¹⁰³:

Wie die einzelnen Bilder gespenstisch vorüberhuschen, zwingen sie uns, vom einzelnen Moment abzusehen. Indem wir auf die ganze Folge hingewiesen werden, aus der heraus das Einzelne erst gleichsam erläutert, in der es aber auch zugleich innerlich gesteigert und fortwährend weiter ausgetieft wird, fühlen wir uns an Hintergründe der Erscheinungen erinnert, deren wir uns der krassen Wirklichkeit gegenüber kaum bewußt werden; die eigentümliche Wucht, ja die menschliche Bedeutsamkeit der Vorgänge, tritt hier viel klarer hervor als in der bühnenmäßig »geschauten« Szene.¹⁰⁴

So ist man kaum mehr überrascht, wenn Petsch gegen Ende seiner Ausführungen die Möglichkeit diskutiert, dass der Film vielleicht

mit der gründlichen Ausschöpfung seiner Lebensgebiete den Übergang zu einer »höheren« Kunstübung besser vorbereitet als das Theater selbst.¹⁰⁵

100 Ebd., 275.

101 Ebd., 274.

102 Ebd., 280.

103 In einer Fussnote gibt Petsch seine Orientierung dabei an Balázs' Buch *Der sichtbare Mensch* von 1924 auch klar zu erkennen. (Ebd., 298).

104 Ebd., 283.

105 Ebd., 284.

In der Frage der Verfilmung (von Dramen) ist Petsch überzeugt, dass »von einer unberührten Umschmelzung keine Rede sein kann«¹⁰⁶. Hier kommen für ihn die Eigengesetzlichkeit der Künste und ihrer unterschiedlichen medialen Strukturen voll zum Tragen:

Man denke sich die köstliche Typen-Revue der Osterspaziergangs-Szene in einer Reihe von Filmaufnahmen spazierender und schwadronierender Philister übersetzt und wir haben eine freie filmische Phantasie über ein Goethesches Thema, aber keine Faustszene mehr.¹⁰⁷

Robert Petsch hatte das *Volksbuch vom Doktor Faust* mehrfach ediert bzw. kommentiert¹⁰⁸ und kannte den kurz vor Erscheinen seines Aufsatzes am 14. Oktober 1926 uraufgeführten Film Friedrich Wilhelm Murnaus *Faust – eine deutsche Volkssage* sicherlich ganz genau. Die »knappe, vielleicht wuchtige oder im besten Sinne rätselhafte Fassung«¹⁰⁹ der Zwischentitel oder Tafeln im Stummfilm gefielen dem Volkskundler und Rätsel-Fachmann aus Hamburg überdies gut.

Volkskunde und Proto-Filmwissenschaft III: Hans Arnold

Der Volkskundler Arnold, der sich in Richtung Filmwissenschaft aufgemacht hatte, machte sich auch Gedanken darüber, was an die Stelle der alten *Volksbücher* treten würde, wenn es nicht mehr um die Verfilmung derjenigen traditionellen Stoffe ging, die Petsch noch benannte. Er landete bei einer Literatur, die fast schon wie eine Art Brennstoff für die Filmindustrie eingesetzt werden sollte. Seinen eigenen *populären* (Exempel-)Stoff lieferte ihm ausgerechnet der Volkskundler und Frühe-Neuzeit-Experte Will-Erich Peuckert mit einem Buch von 1938¹¹⁰ – man sieht hier schon, wie Arnold die Volkskunde (auch) für sich zu nutzen gedachte:

32

¹⁰⁶ Ebd., 289.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Vgl. nur Robert Petsch (Hg.) (1911), *Das Volksbuch von Dr. Faust* (nach der ersten Ausgabe von 1587), Halle; ders. (Hg.) (o. J.), *Der Urfaust. Goethes ›Faust‹ in ursprünglicher Gestalt*, Leipzig; ders. (Hg.) (1923), *Doktor Johannes Faust. Puppenspiel in 4 Aufzügen*, hergestellt von K. Simrock. Nach der Ausgabe von 1872, Leipzig. Die Bibliographie von Petschs Schriften weist allein 32 Aufsätze zum Faust-Stoff nach.

¹⁰⁹ Petsch, *Drama*, 1927, 290.

¹¹⁰ Will-Erich Peuckert (1938), *Deutsches Volkstum in Märchen und Sage, Schwank und Rätsel*, Berlin, 5 ff.

In der *Literatur* allerdings, also in einem Gebiet, das unserem tatsächlichen realen Lebensbereich in jedem Falle seinem Wesen nach um ein gutes Stück entrückt ist, leben mythisch-märchenhafte Gestaltungen teilweise noch in ganz primitiven Formen – besonders in Reiseschilderungen, in Abenteuerromanen und damit vor allem im Bereich der sog. *Schundliteratur*, die in vieler Hinsicht an die Stelle der alten Volksbücher getreten ist. L. Schmid schreibt zwar, dass es in Wien noch 1940 Volksbuchdruckereien gibt, ›welche die alten Volksbücher drucken und auch einen ziemlichen Absatz haben‹. ›Aber‹, fügt er hinzu, ›meist gehören diese Dinge nur mehr den Kindern an‹. Der Anschaulichkeit halber sei hier eine charakteristische Parallele zitiert: *Der Zauberer von Graz* von Martin Winfried, erschien 1922 in der Romanheft-Reihe *Der neue Excentric Club* im Mignon-Verlag. Die Handlung ist in Kurzem folgende: Percy Stuart, Amerikaner, jung, sehr reich, unabhängig, liebenswürdig, ein Meister aller sportlichen Künste, hat es sich in den Kopf gesetzt, Mitglied des berühmten Excentric-Clubs zu werden. In diesem Club werden nur Männer der vornehmen Gesellschaft aufgenommen, die durch tolle Streiche den Beweis geliefert haben, dass sie keine Dutzendmenschen, sondern ungewöhnliche und merkwürdige Naturen sind.¹¹¹

Hans Arnolds Dissertation überführte volkskundliche konsequent in filmwissenschaftliche Forschung. Das ist schon an der aus zwei unterschiedlichen Teilen bestehenden Form der Arbeit gut zu erkennen. Die eine Zeit lang noch transportierten Konzepte der *Unterschicht-Oberschicht-Differenz* und des *magischen Menschen* werden sukzessive aufgelöst: Das unterkomplexe Modell des magisch-primitiven Bewusstseins wird im ersten Teil ersetzt durch eine differenzierte Rezeption der Freudschen und Jungschen Theorie des *Unbewussten*. Das *Unterschichten-Modell* wird ersetzt durch eine Fokussierung auf das Filmmaterial selbst.

Die ausgewählten Filme werden nicht mehr pauschal als *neue* Filmtechnik oder als leichte *Unterhaltung* adressiert, sondern durch individualisierendes Nacherzählen von Szenen, Stoff und Plot der differenzierten ›(Stellen-)Vergleichung‹ zugänglich gemacht – wie sie schon Riehl gefordert hat. Hier entwickelt sich das differenzierte Besteck der Filmwissenschaft weiter: Einstellungen, Tempowechsel, rhythmische Merkmale, Bildausschnitte werden genau analysiert und beschrieben, ein Materialfundus wird gekennzeichnet, nachgewiesen und erzählend zugänglich

111 Vgl. Arnold, *Das Magische*, in dieser Ausgabe S. 89.

gemacht. Damit geht ein präzises technisches Wissen über die Geschichte und Arbeitsweise der Apparatur einher. Hans Arnold beschreibt 1949, wie Balázs es schon 1924 vormachte, ausführlich die *Assoziation*, die *Identifikation* und das intensive *Hineinerleben* als Schlüsselmomente im komplexen Umgang mit dem bewegten bildlichen Material.

Auffällig bleibt aber bei beiden die *Physiognomik* im Zentrum der Überlegungen und Interpretationen. Auch Arnold betont

den stark *physiognomischen* Charakter des magischen Welterlebens. Den Gestaltungen der Fantasie liegen hier zweifellos assoziative Denkvorgänge zugrunde. Diese Assoziationen sind aber wohl weniger Ideenassoziationen, sondern für den magischen Menschen assoziieren sich vielmehr vor allem – bei einem Übergewicht des Gesichtssinnes über die anderen Wahrnehmungsorgane – die visuellen Eindrücke. Der fantasievollen Umbildung der Erlebnisse liegen also vor allem Bild-Assoziationen bzw. *Bild-Bedeutungs-Assoziationen* zugrunde. [...] Die physiognomische Ähnlichkeit ist also von entscheidender Bedeutung bei der Entstehung der für ein magisches Welterleben typischen Erscheinungsformen primitiver Verhaltensweise. Auch der magische Mensch, der z. B. seinem Gegner durch einen Bosheitszauber schaden will und sich zu diesem Zwecke eine menschliche Figur – ein ›Ebenbild‹ von seinem Gegner – anfertigt, der er dann all den seinem Gegner zugeachten Schaden zufügt, geht in erster Linie von der bildhaften Analogie aus, wie aller Analogiezauber vornehmlich auf Bildanalogien bzw. auf sichtbaren analogen Vorgängen – die ja auch wiederum nichts anderes sind als viele aneinandergereihte Bildeindrücke – beruht. [...] Für den im magischen Welterleben stehenden Menschen ähnelt [...] das grobgeschnittene Bild seines Gegners absolut seinem Gegner und keinem anderen, da er ja in das Bild alle seine diesem Gegner gegenüber auftretenden Regungen mit ›hineinsieht‹, mit *hineinerlebt*. Ein anderes durchgehendes Wesensmerkmal magischen Welterlebens ist also das intensive *Bilderlebnis* und die daraus entspringende fantasievolle Bildgestaltung, in der Bild und subjektiver Bedeutungsgehalt in eins zusammenfließen.¹¹²

34

Das Stichwort ist kein Zufall: In der *Physiognomik* laufen die technischen, disziplinären und methodischen Fäden immer noch zusammen. Bildserien können in Einzelbilder zurückübersetzt werden,

Einzelbilder als Großaufnahmen können ausgedeutet werden, Gesichter, Landschaften, Dinge werden der hermeneutischen *Ein-fühlung* wieder zugänglich gemacht, Atmosphären werden greifbar. Volkskundler geben physiognomische Materialienbände heraus,¹¹³ Filmwissenschaftler scheinen Physiognomik und Filmwissenschaft kurzerhand in eins zu setzen,¹¹⁴ Fotobücher, die physiognomischen Galerien gleichen, boomen zwischen 1925 und 1935¹¹⁵. Warum das alles? Die alte *Physiognomik* bietet die Möglichkeit, in die neuen technischen oder physiologischen Gegenstände alte hermeneutische Unterscheidungen einzuziehen, um sie überhaupt interpretierbar, einer Auslegung zugänglich zu machen:

Kleinste Szenen werden bedeutsam dadurch, daß sie herausgehoben werden aus der Kontinuität und isoliert, unsere ganze Aufmerksamkeit anziehen. Sie werden zum Beispiel. Pars pro toto.¹¹⁶

Die Psychologie hingegen kann mit ihrer Unterscheidung von Bewusstem und Unter- oder Unbewusstem in der filmischen Darbietung Vorder- und Hintergründe, Zentrum und Peripherie, Zentralobjekt und Detail festlegen und entlang dieser Festlegungen den Film komplexeren Interpretationen zugänglich machen.

Auf dem Film aber, wenn sich in der Großaufnahme ein Gesicht auf die ganze Bildfläche ausbreitet, wird für Minuten das Gesicht ›das Ganze‹, in dem das Drama enthalten ist. Die Großaufnahmen sind das eigenste Gebiet des Films. [...] Doch auch das größte Leben besteht aus diesem ›kleinen Leben‹ der Details und Einzelmomente [...] die Lupe des Kinematographs bringt uns die einzelnen Zellen des Lebensgewebes nahe, läßt

113 Vgl. Wilhelm Fraenger (Hg.) (1922), *Die Trollatischen Träume des Pantagruel. Ein Holzschnitt-Fratzenbuch mit hundertzwanzig Bildern*, Zürich/Leipzig oder ders. (Hg.) (1922), *Callots neueingerichtetes Zwergenkabinett. Faksimilierte Neuausgabe mit fünfzig Kupferstichen in groteskem Rahmen*, ebd. oder ders. (Hg.) (1922), *Die Masken von Rheims*. Mit 38 Abbildungen, ebd..

114 Vgl. Massimo Locatelli (1999), *Béla Balázs. Die Physiognomik des Films*, Berlin.

115 Dazu Sabine Hake (1996), »Zur Wiederkehr des Physiognomischen in der modernen Photographie«, in: Rüdiger Campe/Manfred Schneider (Hg.), *Geschichten der Physiognomik. Text, Bild, Wissen*, Freiburg/B., 475–513.

116 Balázs, *Mensch*, 1924/2001, 77. Dazu Verf. (2000), »Gesicht, Gestalt, Ornament: Überlegungen zum epistemologischen Ort der Physiognomik zwischen Hermeneutik und Mediengeschichte«, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74.1, 84–110.

uns wieder Stoff und Substanz des konkreten Lebens fühlen. Sie zeigt dir, was deine Hand macht, die du gar nicht beachtest und merkst, während sie streichelt oder schlägt. Du lebst in ihr und schaut nicht hin. Sie zeigt dir das intime Gesicht all deiner lebendigen Gebärden, in denen deine Seele erscheint, und du kennst sie nicht.¹¹⁷

So ist es auch kein Wunder, wenn die Wissenschaft vom Film ihr Objekt in direktem Rückgriff auf die Arbeitsfelder der Psychologie konturiert – vor allem, wenn Psychologie und Filmwissenschaft in Personalunion betrieben wurden wie etwa im Falle Hugo Münsterbergs:

Das Lichtspiel ist eine Kunst, in der nicht nur die äußeren Ereignisse, sondern auch unsere eigenen inneren Handlungen zum Tragen kommen. [...] Denken wir an eine andere Bewegungsform unseres Geistes, an die Tätigkeit des Gedächtnisses. Wenn wir im praktischen Leben eine Erfahrung machen, erinnern wir uns ständig an Geschehnisse der Vergangenheit. Das Lichtspiel kann die Begrenzungen der Zeit ebenso einfach überwinden wie die des Raumes. In vielen der neueren Filme wird eine ungewöhnliche Faszination hervorgerufen, indem man die Bildfolge der Gegenwartereignisse durch schnell vorüberziehende Bilder aus früheren Szenen unterbricht. Es ist, als durchzucke eine flüchtige Erinnerung unseren Geist.¹¹⁸

Arnold sah genau, dass all diese Elemente im Diskurs über Magie vorbereitet wurden, in der Psychologie weiterlebten und für die Filmwissenschaft weiter fruchtbar gemacht werden konnten. Der kinematographische Apparat in seinen verschiedenen Spielarten wurde beschreibbar aus dem Reservoir an Erwartungen an die magischen Potentiale der Imaginationskraft seit der Frühen Neuzeit. Gleichzeitig half der Apparat den verschiedenen Spielarten der psychologischen Gedächtnisforschung, Bilder und Paradigmen für ihre Forschungen auszubauen. Es ist ganz offensichtlich ein lang anhaltender Wissens- und Methodentransfer, der hier stattfindet: Man kann spätestens seit der Jahrhundertwende streckenweise kaum unterscheiden, ob man in einer frühen filmwissenschaftlichen, einer psychologischen oder einer ethnologischen Argumentation gelandet ist.¹¹⁹ Das Wissen über die Interpretier-

117 Balázs, *Mensch*, 1924/2001, 49.

118 Münsterberg, *Kino*, 1915/2006, 32.

119 Wie sehr auch die – vor allem *realistische* – Literatur des 19. Jahrhunderts

barkeit, Situierung, den Transport und die Präsentation oder Inszenierung von Bildern und Formeln wird hier ganz einfach geteilt.

1928 wird die Kurzfassung von Frazers *Goldenem Zweig*, die er 1922 in London herausgebracht hatte, auch ins Deutsche übersetzt. Sehr schnell kommt Frazer hier auf die ›Grundlagen der Magie‹ zu sprechen, die 32 Jahre nach dem ersten Erscheinen des Vorgängerwerkes *Adonis, Attis, Osiris* in einem gänzlich anderen Umfeld gelesen werden mussten:

Wenn wir die Grundlagen der Ideen im einzelnen untersuchen, auf welchen die Magie beruht, so sehen wir, daß diese sich in zwei Teile gliedern: einmal, daß Gleiches wieder Gleiches hervorbringt, oder daß eine Wirkung ihrer Ursache gleicht; und dann, daß Dinge, die einmal in Beziehung zueinander gestanden haben, fortfahren, aus der Ferne aufeinander zu wirken, nachdem die physische Berührung aufgehoben wurde. Der erste Grundsatz kann das Gesetz der Ähnlichkeit, der zweite das der Berührung oder der direkten Übertragung genannt werden. [...] Wenn meine Analyse der Logik des Magiers richtig ist, so stellen sich ihre beiden großen Prinzipien als lediglich zwei verschiedene, falsche Anwendungen der Ideenassoziation heraus. Homöopathische Magie gründet sich auf die Verbindung von untereinander ähnlichen Ideen. Übertragungsmagie dagegen auf die Verbindung von Ideen durch unmittelbare Aufeinanderfolge.¹²⁰

Es spielt am Ende keine Rolle, ob Frazer unterdessen Freud gelesen hatte, es spielt auch keine Rolle, ob die Anekdote, dass Freud schon 1909 in Amerika mit Sándor Ferenczi und Carl Gustav Jung im Kino war,¹²¹ sich noch bewahrheiten lässt. Viel wichtiger ist die Einsicht, dass die mit der *Imaginationskraft* befasste Magieforschung der Volks- und Völkerkunde (für die Psychoanalyse) eine Medienwissenschaft *avant lettre* war, dass aber auch die Philosophie, Volkskunde und Medienwissenschaft – wie bei Cassirers *magischem Raum*, Arnolds *Magischem des Films* oder McLuhans

37

hier hineinspielte, zeigen Michael Neumann / Kerstin Stüssel (2011), »Einführung: ›The Ethnographer's Magic‹. Realismus zwischen Weltverkehr und Schwellenkunde«, in: dies. (Hg.), *Magie der Geschichten. Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Konstanz, 9–28.

¹²⁰ Frazer, *Zweig*, 1922/2011, 15 u. 17.

¹²¹ Vgl. Karl Sierek (2006), »Assoziieren, verketteten, montieren. Montage als verbindendes Moment zwischen Psychoanalyse und Film«, in: Kristina Jaspers / Wolf Unterberger (Hg.), *Kino im Kopf. Psychologie und Film seit Sigmund Freud*, Berlin, 38–45, hier: 40.

magischen Kanälen – umgekehrt immer wieder ›magische Qualitäten‹ an ihren Untersuchungsobjekten ›entdeckte‹¹²².

Verbunden waren die drei disziplinären Stränge u. a. durch die älteste Bild- bzw. Medientheorie, die wir haben: die hermeneutische Physiognomik. Das bis heute frischeste Buch, das Hans Arnold – unter den wesentlich erschwerten Bedingungen der unmittelbaren Nachkriegszeit – noch produktiv in seine Forschungsarbeit aufnehmen konnte, war nicht zufällig Siegfried Kracauers *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film* von 1947. Seinen Stellenwert hatte Arnold sofort erkannt, denn wer hatte mehr und Gehaltvolleres zur Modernisierung der *Physiognomik* als Methode der Auslegung von Oberflächen beigetragen als eben dieser Autor?

122 Diese ›Entdeckung‹ kann eben auch – wie im Falle von McLuhans Klassiker – eine aufschlussreich abweichende Übersetzung des Original-Titels (*Understanding Media*) sein. Vgl. dazu auch Hartmut Winkler (2008), »Die magischen Kanäle, ihre Magie und ihr Magier. McLuhan zwischen Innis und Teilhard de Chardin«, in: Derrick de Kerckhove et al. (Hg.), *McLuhan neu lesen: Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert*, Bielefeld, 158–169.