

Reihe „Klassiker der Kommunikations- und Medienwissenschaft heute“

Mit der Entwicklung der Medien und ihrer sozialen, kulturellen und persönlichen Bedeutung verändern sich auch die Fragestellungen und Forschungsfelder der Medien- und Kommunikationswissenschaft. Es stellt sich somit auch die Frage nach der Gültigkeit und Brauchbarkeit ihrer Paradigmen und danach, was denn zu ihren gesicherten Beständen gehört. Adorno und Benjamin, Lippmann und McLuhan – was haben sie und andere „Klassiker“ der Medien- und Kommunikationswissenschaft heute noch zu sagen? Mit diesen Fragen beschäftigt sich in unregelmäßigen Abständen die Reihe „Klassiker der Kommunikations- und Medienwissenschaft heute“, die ursprünglich von Friedrich Krotz konzipiert wurde.* Wenn diese Beiträge dafür hilfreich sind, dass sich die Medien- und Kommunikationswissenschaft mit ihren Grundlagen erneut und auf kritische Weise befasst, so hat die Reihe ihren Zweck erfüllt. Abweichende Meinungen und begründete Stellungnahmen sind ebenso erwünscht wie Vorschläge dazu, welche Autor(inn)en denn heute überhaupt als „Klassiker“ angesehen werden können.

Im Fach fast vergessen: Hugo Münsterberg – Autor der ersten wissenschaftlichen, experimentalpsychologisch fundierten Filmtheorie

Judith Kretzschmar / Fernando Ramos Arenas / Denise Sommer / Rüdiger Steinmetz
unter Mitarbeit von Sophie Franke

Hugo Münsterberg (Danzig 1863 – Cambridge, Massachusetts 1916), Philosoph und Mediziner, gilt zu Recht als einer der Gründer der Experimentalpsychologie. Seine filmtheoretischen Arbeiten, die mit der Publikation von The Photoplay (1916) ihren Zenith erreichten, markierten filmgeschichtlich den Wendepunkt von unsystematischen Ansätzen zur ersten wissenschaftlich fundierten Filmtheorie und zeichnen ihn als einen der international wichtigsten Pioniere auf diesem Gebiet aus. Dieser Beitrag stellt zuerst Münsterbergs persönliche und wissenschaftliche Biographie vor. Er richtet dann den Fokus auf die filmtheoretischen Arbeiten, fasst deren wichtigste Aspekte zusammen und hebt spezifische Schwerpunkte hervor. Der Text argumentiert, dass sich Münsterbergs relativ kurzfristig 1915/16 entstandene Schriften zur Filmtheorie konsequent aus seinen

* Bislang sind in dieser Reihe Beiträge zu folgenden „Klassikern“ erschienen: *Marshall McLuhan* (Verf.: Friedrich Krotz, M&K 1/2001: 62-81), *Harold A. Innis* (Verf.: Hans W. Giessen, M&K 2/2002: 261-273), *Theodor W. Adorno* (Verf.: Thomas Gebur, M&K 3/2002: 402-422), *Leo Löwenthal* (Verf.: Udo Götlich, M&K 1/2006: 105-127), *Walter Benjamin* (Verf.: Maren Hartmann, M&K 2/2006: 288-307), *Paul Felix Lazarsfeld* (Verf. Thymian Bussemer, M&K 1/2007: 80-100), *Raymond Williams* (Verf.: Carsten Winter, M&K 2/2007: 247-266), *Walter Lippmann* (Verf.: Jürgen Wilke, M&K 4/2007: 595-612), *Herta Herzog* (Verf. Elisabeth Klaus, M&K 2/2008: 227-252), *Thomas Luckmann* (Verf. Stefanie Aeverbeck-Lietz, Matthias Künzler, Marijana Tomin, M&K 4/2010: 563-580), *Dieter Baacke* (Verf. Ingrid Paus-Hasebrink, M&K 1/2011: 75-96), *Gerhard Maletzke* (Verf. Michael Meyen, Maria Löblich, M&K 4/2011: 563-580), *Max Weber* (Verf. Siegfried Weischenberg, M&K 2/2012: 262-285) und *Pierre Bourdieu* (Verf. Thomas Wiedemann, M&K 1/2014: 83-101).

über zweieinhalb Jahrzehnte realisierten psychotechnischen, anwendungsorientierten Experimenten heraus entwickelten. Im letzten Teil werden die Umstände beleuchtet, welche das Auf und Ab der Rezeption seiner Filmtheorie über 100 Jahre bestimmten.

Schlagwörter: Filmgeschichte, Filmtheorie, The Photoplay, Lichtspiel, Filmästhetik, Filmpsychologie, experimentelle Psychologie, anwendungsorientierte Filmforschung, Stereoskopie, Farbe

1. Biographie

Hugo Münsterberg wurde 1863 in Danzig in eine jüdische Familie geboren und starb im Dezember 1916 in Cambridge, Massachusetts, während seiner Vorlesung. Seit 1897 lehrte und forschte Münsterberg in den USA und baute insbesondere an der Harvard University den Bereich der experimentellen Psychologie auf. Hier erwarb und genoss er eine sehr hohe Reputation. Seine akademischen und wissenschaftlichen Wurzeln aber liegen in Leipzig, wo er sich im Wintersemester 1882/83 an der Alma Mater Lipsiensis einschrieb und 1885, mit 22 Jahren, bei Wilhelm Wundt in Philosophie mit einer Arbeit über „Die Lehre von der natürlichen Anpassung“ promoviert wurde. An der Universität Heidelberg legte Münsterberg 1887 zudem in Medizin mit einer experimentellen Schrift „Über das Augenmass“ eine weitere Promotion ab und habilitierte sich 1888 an der Universität Freiburg.

Sein Lehrer Wilhelm Wundt, der mit ihm wissenschaftlich alles andere als übereinstimmte, empfahl ihn 1896 als 33-Jährigen der Universität Zürich als einzigen möglichen Kandidaten für den Lehrstuhl für induktive Philosophie mit den Worten: „Münsterberg (ist) zweifellos der Begabteste, der Schöpferischste, der am umfassendsten gebildete und letzten Endes der mit der besten Lehrfähigkeit ausgestattete Kandidat. Sein Rede- und Darstellungsvermögen ist tatsächlich hervorragend“ (Wundt an Vetter, 1896). Nach Zürich ging Münsterberg allerdings nicht. Der Psychologe William James, der ihn aus Freiburg nach Harvard abwarb, charakterisierte Münsterberg folgendermaßen:

„His indefatigable love of experimental labor has led him to an extraordinarily wide range of experiments, he has invented a lot of elegant and simple apparatus, his students all seem delighted with him, and so far as I can make out, everyone recognizes him to be, as a *teacher*, far ahead of everyone else in the field, whatever they may think of his published results. His brain never tires; he is essentially a man of big ideas in all directions, a real genius“. (James an Royce, 1892)

Im Jahr seines Todes 1916 legte Hugo Münsterberg die erste wissenschaftlich fundierte Filmtheorie vor, doch im deutschsprachigen Raum wurde diese Arbeit acht Jahrzehnte lang kaum rezipiert, weil sein Buch und seine filmspezifischen Aufsätze zunächst 1916 und dann erneut 1970 in Englisch erschienen waren und erst 1996 von dem Filmwissenschaftler Jörg Schweinitz ins Deutsche übertragen wurden. Friedrich Kittler entdeckte ihn 1986 wieder, Peter Wuss widmete ihm 1990 ein zehnteiliges Kapitel (S. 66-76), und Helmut H. Diederichs stellte ihn als Erster in den großen Kontext der frühen filmtheoretischen Ansätze und Filmtheoretiker (1996/2001).

Zu den Kontexten und Umbrüchen, innerhalb derer Münsterbergs persönliche und wissenschaftliche Biographie am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts verankert ist und in denen sie eine aktive Rolle spielt, gehören die Massenpresse und das Entstehen des neuen Mediums Film, die Entstehung des Individualverkehrs, die Elektrifizierung und kommunikative Vernetzung des Landes mit Telefonnetzen, die massive Veränderung der Arbeit durch die Fließbandproduktion, des Lebens durch Landflucht und Verstädterung, damit einhergehende Umbrüche des sozialen Lebens und eine Verunsicherung der Individuen. Im akademisch-wissenschaftlichen Feld korrespondiert mit

diesen Umbrüchen das Entstehen der (experimentellen) Psychologie und ihre Emanzipation von der Philosophie und der Medizin sowie fast zeitgleich das Heraufkommen der Psychoanalyse und ein Paradigmenwechsel in der schulischen und akademischen Bildung und Ausbildung.

In seinem jüdischen Elternhaus in Danzig, seiner wohlhabenden, weltgewandten, international orientierten, künstlerisch affinen Familie und in einer nach eigenen Worten glücklichen Kindheit und Jugend liegen die Wurzeln für Münsterbergs Erfolge. Dennoch sah er sich bereits früh in seiner Laufbahn mit Kritik konfrontiert: Sowohl in Leipzig im Kreis der Wundt-Doktoranden 1885 als auch in Freiburg als Habilitand über „Die Willenshandlung“ (1887), dann als Privatdozent für „das gesamte Gebiet der Philosophie“, so seine *Venia legendi*, und schließlich als Bewerber um ein Extra-Ordinariat 1890/91 sah man primär die kritische Seite Münsterbergs: die eines allzu schnellen Schreibers und sprunghaften Forschers.

Neben den öffentlich geäußerten fachlichen Vorbehalten liegt über der Marginalisierung (Leipzig) und den Stolpersteinen (Freiburg), die er für eine Karriere in Deutschland hätte überwinden müssen, der Verdacht des Antisemitismus. Sein Freiburger Mentor und Habilitations-Gutachter Alois Riehl stellte 1891 fest, dass eine weitere Verzögerung seiner 1890 beantragten Ernennung als Extra-Ordinarius „einem von gewisser Seite geäußertem Verdachte, als stünden diesem Vorschläge andere als sachliche Bedenken im Wege, Nahrung geben könne“ (Senat Freiburg, 1892). Und so wandte sich Münsterberg, nach seiner vorübergehenden Rückkehr aus Harvard, wo er zunächst von 1892 bis 1895 als Gastprofessor wirkte, auch mit der Vermutung des Antisemitismus an Wundt, weil seine Karriere in Freiburg trotz unermüdlicher Aufbauarbeit eines psychologischen Laboratoriums nicht vorankam, „daß bei dem rapide wachsenden Antisemitismus keine deutsche Universität einen Philosophen jüdischer Abstammung zum ordentlichen Professor machen würde“ (Münsterberg an Wundt, 1896). Spätere Versuche, aus Harvard nach Berlin oder Leipzig berufen zu werden, scheiterten um 1910/11 ebenfalls. Dies war der Fall, obwohl Münsterberg sich nach seinem Abitur in Danzig und vor der Aufnahme seines Studiums bereits als Protestant hatte taufen lassen, weil er „painfully conscious of his Judaism“ war (James an Royce, 1892). Die Taufe war durchaus üblich im jüdischen Mittelstand in Deutschland, wenn man gegen den zunehmenden Antisemitismus akademische Karriere machen wollte. Dieser frühe Schritt hin zur unbedingten äußeren Assimilation steht im Einklang mit dem unbändigen und unermüdlichen Engagement des späteren Münsterberg für einen Brückenschlag zwischen seinem Heimatland Deutschland, in dessen Verfassung als Kaiserreich, und den USA als parlamentarischer Demokratie; für einen Brückenschlag auf höchstem Niveau, kulturell, politisch, kommunikativ und wirtschaftlich.

2. Wissenschaftliche Wurzeln, Lehrer, Einflüsse

Wilhelm Wundt (1832-1920), Münsterbergs Doktorvater in Leipzig, gilt als der Begründer der experimentellen Psychologie in Europa, während William James (1842-1910) in den USA eine vergleichbare Rolle spielte und in persona Münsterbergs, den er nach Harvard holte, als Förderer der experimentellen Psychologie in den USA anzusehen ist. Wundt und James, die beide als Münsterbergs geistige Väter verstanden werden dürfen, stehen für den Aufbruch der jungen wissenschaftlichen Disziplin Psychologie: Sie entwickelte sich zu dieser Zeit als eigenständiges Fach und gewann Unabhängigkeit von der Philosophie einerseits und der Medizin andererseits.

Folgt man dem Psychologen Frank J. Landy (1992), lässt sich die Psychologie zu dieser Zeit als theoretischer Widerstreit zwischen Strukturalismus und Funktionalismus

begreifen. Dieser Antagonismus prägte Münsterbergs Wirken und Leben wohl entscheidend. Wilhelm Wundt steht für den Strukturalismus. 1875 wurde er als Professor nach Leipzig berufen, um eine moderne naturwissenschaftlich geprägte Philosophie zu vertreten. Nach medizinischem Vorbild versuchte er, allgemeine Gesetzmäßigkeiten des menschlichen Erlebens und Verhaltens zu ermitteln, um grundlegende psychische Funktionsweisen, die Menschen im Durchschnitt aufweisen, zu beschreiben (vgl. Landy, 1992; Eckardt, 1998).

Die Funktionalisten, zu dieser Zeit prominent vertreten u. a. durch William James und andere vornehmlich amerikanische Forscher, fragten hingegen, wie sich Menschen ihrer Umwelt anpassen und weshalb dies einigen Menschen besser gelingt als anderen (vgl. Landy, 1992). Den allgemeingültigen, strukturell verankerten psychischen Prozessen, die die naturwissenschaftlich fundierte Experimentalpsychologie beschrieb, wurden interindividuelle Unterschiede gegenüber gestellt (vgl. Landy, 1992; Eckardt, 1998). In diesen Denkansätzen finden sich die Wurzeln der differenziellen Psychologie ebenso wie erste Bestrebungen nach der Anwendung experimentalpsychologischer Befunde, für die Münsterberg häufig steht (vgl. Landy, 1992; Eckardt, 1998).

Obwohl er zeitlebens vornehmlich Experimentalpsychologe blieb und ein klares, der Kausalität verpflichtetes Wissenschaftsverständnis besaß, gilt Münsterberg als Vordenker in vielen angewandten psychologischen Teildisziplinen, wie der Arbeits- und Organisationspsychologie, der Pädagogischen Psychologie und der Forensik (vgl. Moskowitz, 1977). Georg Eckardt (1998) hebt außerdem Münsterbergs Augenmerk auf soziale Einflussfaktoren in der frühen Psychotechnik hervor, die sich u. a. in der Berücksichtigung gruppendynamischer Prozesse widerspiegeln.

Die Psychotechnik forderte die Anwendung experimentalpsychologischer Erkenntnisse auf die gesellschaftlichen Probleme der Zeit und ihre Nutzbarmachung für die Praxis; sie bleibt stets eng mit dem Namen Münsterbergs verbunden. Vor allem in Standardwerken zur Arbeits- und Organisationspsychologie findet er bis heute eine intensive Würdigung (vgl. z. B. Greif, 1993). Der Grundgedanke der Psychotechnik beeinflusste unter anderem die frühe Werbeforschung entscheidend (Marbe, 1927). Aus diesem Zusammenhang heraus erschließt sich auch Münsterbergs späterer Ansatz, sein psychologisches Fachwissen für eine Theorie des jungen Mediums Film fruchtbar zu machen.

3. Psychologische und philosophische Grundlagen der Filmtheorie

Als seine wichtigsten fünf Publikationen zwischen 1901 und 1916, die sich ausschließlich an eine wissenschaftliche Zielgruppe richteten, bezeichnete Münsterberg selbst seine drei deutschen Werke, „Grundzüge der Psychologie“ (1900/1918), „Grundzüge der Psychotechnik“ (1914a), „Philosophie der Werte“ (1908), und seine beiden exklusiv in Englisch erschienenen „The Eternal Values“ (1909) und „Psychology. General and Applied“ (1914b; basiert auf „Philosophie der Werte“). Als populärwissenschaftlich, weil verständlich „for the average reader“ geschrieben (Münsterberg an Lowell, 1916a; vgl. Münsterberg 1917, 42), aber dennoch wissenschaftlich fundiert, sah Münsterberg seine englischen Publikationen „Psychology and Industrial Efficiency“ (1913) und „Psychology and the Teacher“ (1909) an. Dazu zählte er auch sein „little book like my last one on the ‚Photoplay‘“ (Münsterberg an Lowell, 1916a). Er sei bei seinem Amtsantritt von den Professoren William James und Nathaniel Shaler dazu angehalten worden, seine Wissenschaft populär zu machen. „I adjusted myself to these methods and tried to win large audiences for my writings and for my lectures. (...) I have popularized the new trends of psychology as much as James popularized the psychology twenty-five years ago“ (ebd., 8). Seine Hinwendung mit „The Photoplay“ zu einem neuen Gebiet begrün-

dete Münsterberg neben der Popularisierung wissenschaftlicher Themen mit einem zweiten Motiv, nämlich mit dem öffentlichen und inner-universitären Wirbel, der seit dem Sommer 1914 und dem Beginn des Ersten Weltkriegs um ihn entstanden sei:

„I may acknowledge that only in my most recent efforts, namely the coupling of psychology with the moving pictures, I was somewhat influenced by a secondary motive. My name was so much connected with the war noise that I wanted to break that association by a new connection with a popular interest. It seemed to me that this too was desirable from the Harvard standpoint“. (ebd., 9)

Harvard-Präsident Lowell beurteilte die frühe wissenschaftliche Publikation zu dem neuen Medium Film folgendermaßen: „The psychological meaning of this new interest is certainly one that ought to be studied, but I had no idea a study of it would appear so quickly“ (Lowell an Münsterberg, 1916).

Über sein publizistisches Engagement im engsten und engeren wissenschaftlichen Gebiet hinaus nannte Münsterberg sein „social and political writing“, u. a. über „The Americans“/„Die Amerikaner“, das von Harvard-Präsident Lowell in „the warmest words“ gelobt wurde, als Beitrag „to secure international understanding“ (Münsterberg an Lowell, 1916a).

Münsterbergs Publikationstätigkeit ging aber über die von ihm genannten Kategorien kurz vor Beginn und während des Ersten Weltkriegs hinaus. Nach anfänglichem Zögern praktizierte er durchaus ein „political writing“, das in den USA missverstanden werden konnte: nämlich von 1914 bis 1916 in der von dem jungen deutschstämmigen Schriftsteller Sylvester Viereck herausgegebenen englischsprachigen Wochenzeitung „The Fatherland“, die sich an die deutschstämmigen US-Amerikaner richtete, eine deutsche Sicht auf den Ersten Weltkrieg einnahm und damit spätestens seit dem deutschen Torpedoangriff auf den zivilen Ozeandampfer „Lusitania“ als US-feindliche Publikation angesehen wurde. Am 7. Mai 1915 kamen dabei 1.200 Menschen ums Leben, darunter 128 US-Amerikaner, was zur „Lusitania-Affäre“ zwischen den USA und dem Deutschen Reich führte und Hugo Münsterberg noch mehr in Misskredit brachte. Herausgeber Viereck hatte zuvor die Amerikaner davor gewarnt, mit diesem Schiff zu fahren. Münsterbergs in „The Fatherland“ publizierte Ansicht war, dass „a world of illwill (forced) war on Germany's people and king“, und er meinte tatsächlich, diese Wochenzeitung sei ein „paper for fairness and true neutrality“ (Münsterberg an Viereck, 1915).

3.1 *Laboratorium in Harvard*

William James hatte Münsterberg nach Harvard eingeladen, wo er nach einigen Gastaufenthalten 1897 schließlich seine permanente Wirkungsstätte fand. James gilt als einer der Gründungsväter der modernen Psychologie und lässt sich als Gegenpol zu Wilhelm Wundt begreifen (vgl. Greif, 1993). Er kritisierte die experimentelle Psychologie wie sie zu dieser Zeit von Wundt praktiziert wurde und lehnte es ab, selbst experimentell zu arbeiten (vgl. Landy, 1992). Deshalb lud er Münsterberg, einerseits erfahrener Experimentalpsychologe, andererseits aber auch Kritiker von Wundts theoretischen Überzeugungen, ein, das psychologische Experimentallabor in Harvard zu leiten (vgl. Moskowitz, 1977).

Münsterberg nahm diese Aufgabe mit großer Gewissenhaftigkeit und Hingabe wahr, hatte er doch bereits in Freiburg eines der nach Leipzig ersten Experimentallabore Deutschlands mit großem Erfolg aufgebaut (vgl. Landy, 1992; Moskowitz, 1977). Schon während seines ersten, befristeten Aufenthalts als Gastprofessor (1892 bis 1895) entwickelte er ein komplexes und modernes Laboratorium, in dem sich physiologische und

psychologische Prozesse gemeinsam studieren ließen. In einer 1893 veröffentlichten Schrift der Universität Harvard beschrieb er die Ausstattung des Labors, die Herkunft der Geräte und die damit durchgeführten Versuche. Dort fanden sich u. a. Chronographen zur Reaktionszeitmessung mit der Genauigkeit einer hundertstel Sekunde, zahlreiche technische Geräte zur Simulation von Bewegungen und zur Erzeugung von Tönen und einige Instrumente zur Messung muskulärer und dermalen Aktivität (Münsterberg, 1893, 5-11).

23 verschiedene Untersuchungen fanden im Labor zwischen 1892 und 1893 statt. Sie behandelten sinnesphysiologische Phänomene wie die Wahrnehmung und Beurteilung von Tönen und Bewegungen, Erinnerungs- und Aufmerksamkeitsprozesse und ästhetische Urteile und damit Prozesse, die auch für die Rezeption von Medienstimuli von Belang sind, z.B.:

„4. The localization of two or more equal or unequal simultaneous sounds. [...]

5. An investigation concerning the means by which we are able to judge of the distance of sounds. [...]

8. The influence of the order of the parts of a visual presentation on the time necessary for its recognition. [...]

13. A study of the comparative influence of vividness, repetition, and recency on the process of association. [...]

20. The aesthetic value of combinations of colors, and its dependence upon their positions and relative sizes.” (Münsterberg, 1893, 28-29)

Das experimentalpsychologische Labor in Harvard galt nach Münsterbergs endgültiger Übersiedelung nach Cambridge (1897) international als eines der größten und seine Arbeit dort als erfolgreich (vgl. Landy, 1992). In den 1890er Jahren veröffentlichte er auf Basis der Laborexperimente eine Reihe von Aufsätzen und Büchern und erarbeitete sich dadurch in der Fachgemeinschaft einen Namen. Im Jahr 1899 wurde Münsterberg zum Präsidenten der 1892 gegründeten American Psychological Association (APA) gewählt, ein Jahr später zum Direktor des Psychologischen Instituts in Harvard (vgl. Landy, 1992). Die Beispiele für die dort durchgeführten Experimente mögen auf den ersten Blick nicht außergewöhnlich scheinen, denn ähnliche Versuche fanden zu dieser Zeit in anderen Experimentallabors statt. Münsterbergs Verdienst aus der Perspektive der Kommunikations- und Medienwissenschaft geht aber über die Entwicklung des Labors hinaus: Entscheidend ist, dass er die experimentell erforschten und beschriebenen Prozesse Jahre später erstmals auf mediale Rezeptionsphänomene übertrug und sie als Grundlage seiner Filmtheorie verwendete, die konstruktivistisch aus Rezipientensicht argumentiert und innerpsychische Prozesse in Analogie zum Bewegtbild auf der Leinwand setzt.

In dem Experimentallabor entwickelte Münsterberg mit seinen Doktoranden und Studierenden Experimente und die dafür nötigen Methoden, Geräte und Abläufe. Dabei spielte die Vorgabe der Harvard-Universität eine zentrale Rolle, wissenschaftliche Erkenntnisse der angewandten Psychologie auf Alltagsphänomene des späten 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts zu beziehen und damit im Wettbewerb der besten Universitäten des Landes zu punkten. Ganz im Sinne der Psychotechnik fanden diese Experimente in verschiedenen Fachgebieten statt und waren mit den sozialen, technischen und kulturellen Entwicklungen und daraus entstehenden Anforderungen und Fragestellungen der Zeit verknüpft: Sie bezogen sich auf das Verkehrs-, das Erziehungs- und Bildungswesen, auf das Gerichtswesen, auf den Film, auf die Medizin und die entstehende Psychologie selbst. Sie wurden von Fall zu Fall im Auftrag und auf Anfrage von Firmen und staatlichen Einrichtungen unternommen und bewegten sich auf den Feldern der Industrie-, Arbeits- und der forensischen Psychologie. Für die Personalabteilungen

von Firmen und die Berufsberatung wurden beispielsweise Tests für die „vocational selection“, also die begabungsorientierte Auswahl von Arbeitskräften, entwickelt, beispielsweise Berufs-Eignungstests u. a. für Seeleute, Autofahrer und Telefon-Operators in der Telefongesellschaft AT&T (vgl. Blatter, 2014, 85ff., 131ff.). Nach Vorgaben von Münsterberg entwickelten seine Mitarbeiter derartige Tests, führten sie unter seiner Oberaufsicht durch und qualifizierten sich damit selbst sowohl wissenschaftlich als auch für den nicht-wissenschaftlichen Arbeitsmarkt. So engagierten sich Münsterberg und sein Assistent und Doktorand Harold E. Burt (der ihm 1916 in seiner letzten Vorlesung assistierte und dabei seinen Tod miterleben musste) in der Untersuchung der psychologischen Wirkung verschiedener Beleuchtungssysteme, die in den 1910er Jahren in der New Yorker Bronx im Zuge der Elektrifizierung und der Ausstattung mit Gasleitungen entstanden (vgl. Blatter, 2014, 146ff.). Für Lehrer wurden Tests und Vorschläge zur Optimierung des Unterrichts entwickelt. Daher wird Münsterberg bis heute mit der Einführung des Begriffs „school psychologist“, „Schulpsychologe“, in Verbindung gebracht (vgl. Fagan, 2005, 432ff.). Er entwickelte und beaufsichtigte zudem Untersuchungen und Tests in der Klinischen Psychologie und für die Psychologie im Gerichtssaal. Bei der Suche nach Anwendungen der Psychotechnik im Alltag beschäftigte sich das Labor seit 1909 mit „Psychology and the Market“ und untersuchte Markenidentitäten, Marken-nachahmung und -fälschung (vgl. Blatter, 2014, 82ff.).

Auf der Basis seiner umfangreichen Erfahrungen mit dem „Testing of the mind“ für Schule und Industrie wandte sich Münsterberg der Beratung der entstehenden Filmindustrie zu. Damit stieß er bei dem gerade erst entstandenen Studio „Paramount“ (noch in New York) auf großes Interesse. Hier bemühte man sich zu dieser Zeit, das neue Medium Film als eines auch der Gebildeteren und der Angehörigen „höherer Klassen“ zu nobilitieren und sich das Image zuzulegen, „hochklassige“ Filme zu produzieren. Auf Basis eines 2.000-Dollar-Vertrages mit dem Filmproduzenten Adolph Zukor begann Münsterberg ab Anfang 1916, seine psychologischen Tests in die wöchentlich neu produzierten „Paramount Pictographs“ einzubringen,¹ die als Instruktions-Kurzfilme unter dem Obertitel „Testing the Mind“ vor den Hauptfilmen liefen. Er hatte die Hoffnung, dass diese Filme eine bildende und erzieherische Funktion und Wirkung haben würden und „step in to direct a vast wealth of talent into their proper channels“ (Speech on Paramount Pictographs; Münsterberg/Langdale, 2001, 204). Mit diesem Engagement beabsichtigte er „(to) stir up popular interest in the testing of mind for vocational guidance“ (ebd.). Die Popularisierung wissenschaftlicher Erkenntnisse und das Erreichen eines Millionenpublikums waren dabei seine Hauptanliegen. Das Konzept war das eines spielerischen, interaktiven Lernens per Film:

„Here for the first time people in the audience are not merely passive spectators, that see there plays or news or other demonstrations but are able to do something and are almost playing a game which they enjoy but are able to do something which at the same time instructs them.“ (Münsterberg an Meeker, 1915a)

1 „Paramount“ selbst war erst 1914 aus Zukors „Famous Players“ hervorgegangen und baute Stars auf wie u. a. Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Gloria Swanson und Rudolph Valentino. Einige Titel der Kurzfilme lauteten: „Are You fitted for Your Job?“, „Testing Your Mind“, „Does Your Mind work quickly“, „Developing a Sense of Time“, „Psychological Tests – can you remember Names and Places?“ (vgl. Münsterberg, 1996, 143; dort zit. n. Fredricksen, 1977). Diese „Pictographs“ waren ein „topical weekly, to be edited as a magazine“, teils als Realfilm, teils als Trickfilm realisiert.

Von 35 Scripts wurden etwa 20 realisiert (vgl. Blatter, 2014, 119). Die 2.000 Dollar (vgl. Paramount an Münsterberg, 1916), die er dabei verdiente, machten mehr als die Hälfte seines Jahresverdienstes als Harvard-Professor aus. Als Drehbuch-Autor befand er sich in sehr guter Gesellschaft, denn hier schrieben u. a. auch der Erfinder und Physiker Nikola Tesla und der Ex-Präsident Theodore Roosevelt, weil sie ebenso wie er an die Bildungsfunktion des neuen Mediums Film glaubten. Abb. 1 zeigt ein Beispiel für einen solchen in Trickfilm umgesetzten Test.

Abbildung 1: Muensterberg in the Movies



Quelle: Evening Ledger, 26. Februar 1916.

Münsterberg war oft nicht zufrieden mit der filmischen Umsetzung und griff im Detail in die Produktion ein, wobei er den Realfilm dem seiner Meinung nach plakativen Trickfilm vorzog (vgl. Münsterberg an Meeker, 1915b). Dies war bei Weitem nicht die einzige Auseinandersetzung mit und in den Medien, die Münsterberg mit seiner Anwendungsbezogenheit und Popularitätsorientierung heraufbeschwor.

3.2 Wirkungs-Ästhetik der Kunst – Psychotechnik

Das „Lichtspiel“ ist nicht als isoliertes Werk am in vielfacher Hinsicht dramatischen Ende eines höchst kreativen Lebens, als Ausweichmanöver gegenüber der politischen und wissenschaftlichen Marginalisierung in Harvard und in den USA insgesamt anzusehen. Dies wird – Münsterbergs eigener Aussage folgend, er habe sich dem öffentlichen Rumor um seine Person mit dem Werk über den Film entziehen wollen – bisher in Publikationen immer wieder postuliert. Es ist stattdessen sehr konsequent eingebunden in seine theoretischen Schriften und in seine anwendungsorientierte, experimentell-psychologische Forschungs- und Beratertätigkeit. Es knüpft nämlich an seine theoretische und experimentelle Behandlung und Untersuchung von Kunstwerken an; es ist die konsequente Übertragung der Erkenntnisse seiner Psychotechnik auf einen publikumswirksamen, neuen Gegenstand: auf das neue Medium Film. Und es eröffnete die mannigfachen Beratungsmöglichkeiten, die er bisher auf die Produzenten neuer Technologien einerseits und auf deren Nutzer andererseits schon auf anderen neuen Feldern wahrnahm:

„Among the scientists the psychologist may have a particular interest in this latest venture of the film world. The screen ought to offer a unique opportunity to interest wide circles in psychological experiments and mental tests and in this way to spread the knowledge of their importance for vocational guidance and the practical affairs of life.“ (Münsterberg, 1916, 28)

Die zentralen Werke, an die er mit „The Photoplay“ explizit, aber vor allem implizit angeschlossen, sind seine „Grundzüge der Psychologie“ von 1900 die „Philosophie der Werte“ von 1908 und die „Grundzüge der Psychotechnik“ von 1914. Mit den beiden ersten befand er sich mitten im Wissenschaftsdiskurs Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts, der das Verhältnis von Natur- und Geisteswissenschaften neu definierte, etwa zeitgleich mit Dilthey und Husserl. Ihm war daran gelegen, die ästhetische Psychologie in eine Psychotechnik des Schönen umzuprägen (vgl. Münsterberg, 1914, 614). Er entwickelte eine Psychologie-basierte Kunsttheorie, die einerseits auf den Künstler und andererseits auf den Rezipienten gerichtet war: Der Psychologe werde im Gegensatz zum Philosophen, der das Kunstwerk deuten und einordnen wollte, „nach den psychischen Vorgängen im Künstler forschen, die das Sowerden des Kunstwerks hervorgebracht, und er wird die psychischen Vorgänge im Genießenden suchen, die sich unter der Einwirkung des Kunstwerks entwickeln“ (Münsterberg, 1908, 260).

Schließlich beinhaltete seine Kunsttheorie bereits eine dem Werk einzuschreibende wirkungsästhetische Komponente, deren Basis die „Isolierung“ von der empirischen Wirklichkeit und deren Absicht die Erzielung einer ganzheitlichen Schönheit und damit ein Werte prägender Effekt sei (vgl. Münsterberg, 1908, 122ff. und Münsterberg, 1900, 121). Dem Kunstwerk sei ein Wechselspiel aus Begehren und Befriedigung, Verlangen und Erfüllung zur Steigerung des ästhetischen Genusses einzuprägen (vgl. Münsterberg, 1914, 604f.), um

„die innere Nachahmung zu erzwingen, die inneren Impulse und organischen Mitempfindungen anzuregen, die richtigen Assoziationen zu heben und die ablenkenden Assoziationen zu unterdrücken, die praktischen Handlungen zu hemmen und die gesamte ästhetische Einstellung zu suggerieren, die innere Beziehung zum praktischen Leben aufzuheben und die ganze Mannigfaltigkeit des umfassenden Erlebnisses im Bewußtsein zusammenzuhalten“. (ebd., 607)

Die Psychotechnik unterstütze also den Künstler darin, eine größtmögliche erzieherische, ästhetische und ethische Wirkung zu erzielen (vgl. ebd., 628). Weit weniger idealistisch und politisch als Friedrich Schiller in seiner „Ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts“, sondern eher pragmatisch und auf die Massen orientiert zielte Münsterberg also ebenfalls auf eine ästhetische Erziehung durch Werke der Kunst ab, aber eben auf eine des „ästhetisch eingestellte(n) Durchschnittsbewußtsein(s)“ (ebd.).

Diese ästhetisch-theoretischen Überlegungen fußten auf den experimentellen Studien in Harvard. Dort wurden bereits weit vor der Filmtheorie Untersuchungen zur stereoskopischen Raumwahrnehmung durchgeführt (vgl. Münsterberg, 1894, 56-60 und Hamilton, 1906), ebenso wie zum Nachbildeffekt (vgl. Münsterberg, 1916, 46), der für die filmische Montage von Bedeutung sein sollte. In dem Labor wurden für die Filmtheorie und Filmästhetik grundlegende Untersuchungen, etwa zur „Raumkunst“, zum „Gefälligkeitsgrad der Farben“, der „Raumformen“, zur Symmetrie, zum „Gleichgewicht einfacher Formen“, zur „Zeitkunst (Wort-, Vers- und Tonkunst)“, zu poetischen Sprachelementen, zum „Gefühlswert unmusikalischer Tonintervalle“ durchgeführt (vgl. Münsterberg, 1914, 615, 639-642, 654, 659, 663). Dort wurden die psycho-physiologischen Bedingungen des durch die Filmbilder suggerierten Tiefeneindrucks untersucht, wie die „Gesetze der Stereoskopie, die Verhältnisse der Augenbewegungen, besonders der Konvergenz und der Akkommodationserscheinungen“ (Münsterberg, 1916, 51).

Die Akkommodation der Augen und die Fragestellung assoziativ, apperzeptiv und suggestiv hervorgerufener Vorstellungen hatte Münsterberg bereits in seinem Freiburger Experimentallabor untersucht (vgl. Münsterberg, 1892, 17-23). Er beschrieb Assoziationen als reproduzierte Empfindungen (vgl. ebd., 18) und übertrug die Ergebnisse auf das „Lichtspiel“, das durch filmästhetische Techniken, z. B. der Rückblende bzw. der Vorausschau, psychische Vorgänge der Erinnerung und Phantasie hervorruft (vgl. Münsterberg, 1916, 58f., 63). Zur Größenkonstanz als Grundlage der Wahrnehmung und damit zur Gestaltung von Filmbildern waren in dem Harvard-Labor gleichfalls Untersuchungen angestellt worden (vgl. Puffer, 1903, 508 und Münsterberg, 1914, 651ff.); ebenso zum Einfluss von Farben auf die Bedeutung von Bildinhalten (vgl. Johnston, 1906, 162f., 184ff.).

4. „The Photoplay: A Psychological Study“

Seit dem Sesshaft-Werden des neuen Mediums in den Lichtspiel-Theatern (etwa 1905 bis 1912) und parallel mit dem Aufkommen von Filmzeitschriften – die erste deutsche war der „Kinematograph“ am 5. Januar 1907 (vgl. Diederichs, 1996/2001, 18ff.) – entfaltete sich eine umfangreiche, oft normativ-subjektive Auseinandersetzung mit Gestaltungs- und Erscheinungsformen des Films, deren Bandbreite von apokalyptischen bis zu euphorischen Diagnosen und Prognosen reichte, und die auch theoretische Elemente enthielten. Von Georg von Lukács (1911/13) und Victor Klemperer (1912) etwa wurden in singulären Aufsätzen zwischen zwei und fünf Seiten Überlegungen zum Film als Kunst in Abgrenzung zum Theater und zur konstruktiven Aktivität der Zuschauer angestellt. Als „fortgeschrittenste(r) Formästhetiker des deutschen Vorkriegskinos“ vor Münsterberg ist mit Diederichs (1996/2001, 255) der 19-jährige Herbert Tannenbaum mit seinem „Kino und Theater“ (36 Seiten) von 1912 zu bezeichnen.

Mit Dudley Andrews' „The Major Film Theories“ lassen sich zwei Stränge der frühen Filmtheorie unterscheiden: die „formative tradition“, repräsentiert vor allem durch Münsterberg, Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein und Béla Balázs, und die „realistic tradition“ (Siegfried Kracauer und André Bazin). Die früher einsetzende, sich vor allem mit formästhetischen Fragen beschäftigende formative Tradition unterteilt Helmut H. Diederichs (1996/2001) in seinem grundlegenden Werk zur frühen deutschen Filmtheorie in vier mehr oder weniger chronologisch aufeinander folgende Phasen ihrer Entfaltung: 1. Kunstfrage, 2. Schauspielertheorie, 3. Kameratheorie, 4. entwickelte Formtheorie der 1930er Jahre (vgl. Diederichs, 1996/2001, 248ff.). Münsterberg ordnet er in die dritte Phase ein, weil dieser als erster die Bedeutung der Kameraarbeit und der Montage verschiedener Einstellungsgrößen erkannte: „[...] the photoplay tells us the human story by overcoming the forms of the outer world, namely, space, time, and causality, and by adjusting the events to the forms of the inner world, namely, attention, memory, imagination, and emotion.“ (Münsterberg, zit. n. Diederichs, 1996/2001, 258)

1915 veröffentlichte zunächst der US-amerikanische Schriftsteller und Photograph Nicholas Vachel Lindsay nach längerer, intensiver Beschäftigung mit dem noch jungen Medium mit „The Art of the Moving Picture“ eine erste filmtheoretische Abhandlung, in der er das künstlerische Potenzial und den gesellschaftlichen Status des Lichtspiels betonte, da er den Film nicht nur im Verhältnis zu anderen Künsten betrachtete, sondern zugleich auch in Beziehung zur Massenkultur setzte. Münsterbergs Interesse hingegen richtete sich auf psychologische und ästhetische Aspekte; auch er sah das Lichtspiel als eigenständige Kunstform. Dem war jedoch ein radikaler Einstellungswechsel vorausgegangen: Noch 1914 hatte er in „Psychology: General and Applied“ vor den Gefahren des Lichtspiels gewarnt, es als „unhealthy influence“ bezeichnet, „[...] which too often

make crime and vice seductive and create a hysteric attitude by their thrills and horrors.“ (Münsterberg, [1914]/1925, 454)

Wie viele „Gebildete“ sowohl in Deutschland als auch in den USA hatte er große Vorbehalte gegenüber dem neuen Medium. Unter anderem der erotisch angehauchte Stummfilm „Neptune’s Daughter“ (Herbert Brenon, USA, 1914) ließ ihn seine voreingenommene Position revidieren und die Möglichkeiten des neuen Mediums erkennen (vgl. Schweinitz, 1996, 13, und Carroll, 1988, 489). In seinem 1915 in der „Cosmopolitan“ veröffentlichten Aufsatz „Why we go to the Movies“ schrieb Münsterberg:

„Although I was always a passionate lover of the theater, I should have felt it as undignified for a Harvard Professor to attend a moving-picture show [...]. Last year, while I was travelling a thousand miles from Boston, I and a friend risked seeing Neptune’s Daughter, and my conversion was rapid. I recognized at once that here marvelous possibilities were open, and I began to explore with eagerness the world which was new to me.“ (Münsterberg, 1915, 22)

Nach dieser Initialzündung für Münsterbergs filmtheoretisches Interesse begeisterte er sich immer mehr für das Kino, sah „Der Student von Prag“ (Stellan Rye, Paul Wegener, Dtl., 1913), „The Third Degree“ (Barry O’Neill, USA, 1913), „Carmen“ (I: Cecil B. DeMille; II Raoul Walsh, USA, 1915), „When Broadway was a trail“ (O. A. C. Lund, USA, 1914) und „The Birth of a Nation“ (D. W. Griffith, USA, 1915). Er zeigte sich dadurch fasziniert von den Möglichkeiten der neuen Kunst, besuchte zahlreiche Vorstellungen und knüpfte Kontakte zu den Filmschöpfern:

„I went with the crowd to Anita Stewart and Mary Pickford and Charles Chaplin, I saw Pathé and Vitagraph, Lubin and Essanay, Paramount and Majestic, Universal and Knickerbocker. I read books on how to write scenarios; I visited the manufacturing companies, and, finally, I began to experiment myself.“ (Münsterberg, 1915, 22)

Auf dem für ihn völlig neuen Gebiet des Films wandte Münsterberg also dieselben Recherche- und Beobachtungstechniken an, die er auch auf den für ihn jeweils neuen Feldern des Gerichtssaals und der Forensik, der Arbeitsorganisation und des Industriemanagements, um nur einige zu nennen, jeweils angewandt hatte: Er ging „vor Ort“, in diesem Fall also ins Kino, und besuchte die neu entstandenen Studios „Vitagraph“ (gegr. 1897) und „Paramount“ (gegr. 1912).

Münsterberg, der den Film bis 1914 gemieden hatte, brannte nun für das neue Medium, sah darin die „Kunst der Zukunft“ und schrieb schließlich aus einer kurzen und intensiven Auseinandersetzung heraus, auf der Basis seiner langjährigen psychotechnischen Kunst-Experimente, sein filmtheoretisches Werk „The Photoplay: A Psychological Study“, das bereits 1916, dem Jahr seines frühen Todes, veröffentlicht wurde. Da er kurzfristig ein aktiver Teil der Filmwelt geworden war, in den Studios ein und aus ging, selbst Kurzszenarien schrieb und sich ansatzweise mit den Denkweisen und Abläufen der Filmproduktion vertraut gemacht hatte, entstand seine Abhandlung aus einer Binnenperspektive heraus und bestand nicht allein in der Untersuchung einer neuen Kunstform aus der Sicht der Psychologie und der Psychotechnik. Er lenkte die Aufmerksamkeit des Lesers über die ästhetischen Komponenten und den künstlerischen Wert des neuen Mediums hinaus auf die soziale und psychologische Wirkung:

„We want to study the right of the photoplay, hitherto ignored by esthetics, to be classed as an art in itself under entirely new mental life conditions. What we need for this study is evidently, first, an insight into the means by which the moving pictures impress us and appeal to us. Not the physical means and technical devices are in question, but the mental means. What psychological factors are involved when we watch the happenings on the screen! But secondly, we must ask what characterizes the independence of an art, what constitutes the conditions under which the works of a

special art stand. The first inquiry is psychological, the second esthetic; the two belong intimately together.” (Münsterberg, 1916, 39)

Von besonderer Bedeutung war seine Anwendung von psychologischen Prinzipien auf das Phänomen Film, die aktive geistige Verarbeitung des Filmlebens durch die Zuschauer. Das war völlig neu. Als erster äußerte er die Annahme, dass das Lichtspiel und der menschliche Geist in Korrespondenz zueinander stehen, und er sagte dementsprechend voraus, dass das Lichtspiel zur Domäne des Psychologen werden würde (vgl. Münsterberg, 1915, 32). Denn der Film sei nicht nur die Wiedergabe äußerer Wirklichkeit, sondern er bilde zugleich mentale menschliche Funktionen ab, weil viele Filmtechniken, wie Einstellungsgrößen, Rückblenden oder Großaufnahmen Funktionen des Gehirns imitierten und somit die psychischen Phänomene der Phantasie, Erinnerung oder Aufmerksamkeit sichtbar machten. Zur empirischen Fundierung der Wirkung des Films auf das Bewusstsein der Zuschauer bezog er sich auf die neuesten wissenschaftlichen Befunde aus den psychologischen Experimentallabors – teils aus seinen eigenen Forschungen, aber auch aus den Studien namhafter Kollegen (vgl. z. B. Münsterberg, 1916, 61ff.).

Vor allem im ersten Hauptteil des Werks betont er wiederholt die subjektive Konstruktionsleistung der Zuschauer bei der Filmrezeption: „We see things distant and moving, but we furnish to them more than we receive; we create the depth and the continuity through our mental mechanism” (ebd., 71) und

„We find now that the reality of the action in the photoplay in still another respect lacks objective independence, because it yields to our subjective play of attention. Wherever our attention becomes focused on a special feature; the surrounding adjusts itself, eliminates everything in which we are not interested, and by the close-up heightens the vividness of that on which our mind is concentrated.” (ebd., 90f.)

Daraus resultierend sah er eine der Hauptaufgaben des Films in der ästhetischen Bildung der Zuschauer (vgl. ebd., Kap. XI). Auf der anderen Seite erkannte er aber auch bereits den spezifischen künstlerischen Wert des Mediums:

„The art of the photoplay has developed so many new features of its own, features which have not even any similarity to the technique of the stage that the question arises: is it not really a new art which long since left behind the mere film reproduction of the theater and which ought to be acknowledged in its own esthetic independence?” (ebd., 38)

Hier wird Münsterbergs Vorreiterrolle besonders deutlich, wenn man bedenkt, dass im Jahr 1895 erste kinematographische Filmvorführungen stattfanden, 1903 begonnen wurde, filmische Erzähltechniken (Ansätze von Montage, Kombination verschiedener Handlungsorte und Kamerabewegungen) zu erproben und der Film sich erst um 1910 langsam als neues Medium mit eigenen Gestaltungs-codes, einer eigenen Grammatik, etablierte. „Der Student von Prag“ (1913) wird als erster „Kunstfilm“ angesehen und „The Birth of a Nation“ (1915) als erster mit einer modernen Erzählweise in Kameraarbeit und Montage.

Um von späteren Theoretikern wie Balász und Eisenstein behandelt zu werden, mussten sogar noch weitere acht Jahre vergehen. Umso mehr ragt Münsterbergs „Photoplay“ von 1916 aus der Flut der Filmkritiken und normativ orientierten Gestaltungspublikationen heraus, indem er sich nicht nur psychologisch den technischen und ästhetischen Gestaltungsmöglichkeiten näherte, sondern auch eine komplexe Konzeption filmischer Narration entwickelte. In dieser Schrift wird das neue Medium bereits in einen größeren Kontext eingebettet, der Unterschied zwischen Filmbild und Wirklichkeit herausgestellt und ein erstaunliches Plädoyer gegen das Attraktionskino US-amerika-

nischer Spielart und für den Film als ernstzunehmende Kunstform gehalten. So konstatierte später Rudolf Arnheim: „Zwar ist Münsterbergs Buch weder systematisch, noch waren ihm genug Filme zugänglich, auf die er seine Theorien hätte ausdrücklich beziehen können; doch wusste ich von keinem wesentlichen Grundprinzip der Filmtheorie, das er nicht bereits helläugig erspäht und bedacht hätte“ (Arnheim, 2000, 56). Darum sei es so erstaunlich, dass das „Büchlein über den Film“, Münsterbergs „publiziertes Nebenwerk“, ohne Einfluss blieb (ebd.).

5. Filmwissenschaftliches Erbe

Münsterbergs filmtheoretische Arbeiten auf der Grundlage der Wahrnehmungspsychologie, z. B. seine Untersuchungen zur aktiven Rolle des Zuschauers im Filmwahrnehmungsprozess, erkundeten Gebiete, die bis heute im Bereich der Medien- und Kommunikationswissenschaft von Relevanz sind. Gewiss sind einige seiner Ausführungen unsystematisch, ihre empirische Basis noch dünn. Dies erklärt allerdings nicht die zum großen Teil mangelhafte Rezeption seiner Thesen. Vergleicht man das Vergessen, in das Münsterbergs Werke nach seinem Tod gerieten, mit der außergewöhnlichen Popularität, die ihr Autor zu Lebenszeiten über akademische Kreise hinaus genoss, ist diese Disparität schwer zu erklären. Einige Gründe dafür sind in den politischen und historischen Rahmenbedingungen zu finden: Münsterbergs Feldzug für das gegenseitige Verständnis zwischen Deutschland und den USA während des Ersten Weltkrieges trägt sicherlich zur Erklärung bei. Seine „unzeitgemäße“ Aufgeschlossenheit dem neuen, populären Medium Film gegenüber – besonders revolutionär im akademischen Milieu – oder seine enge Zusammenarbeit mit der Industrie („Paramount Studios“) in einer Zeit, in der der Film immer noch oft als billige Massenunterhaltung für die unteren sozialen Schichten betrachtet wurde, beförderten die Rezeption seiner Schriften im wissenschaftlichen Feld nicht gerade.

Münsterbergs Filmtheorie formulierte dennoch Forschungsansätze und entwarf Arbeitsfelder, die in den folgenden Jahrzehnten von Filmemachern (Sergei Eisenstein) und Theoretikern erschlossen werden sollten. Im filmtheoretischen Bereich sind Ähnlichkeiten Jahre später am stärksten bei Rudolf Arnheim und Béla Balázs zu finden; seine Ideen zum demokratisierenden Potenzial des neuen Mediums (vgl. Münsterberg, 1996, 37) nahm an diesem Punkt Walter Benjamins Position um etliche Jahre vorweg.

Es gibt Berichte, die von Münsterbergs Relevanz unter amerikanischen Filmproduzenten (Kenneth Macgowan) oder Filmkritikern wie Iris Barry oder Gilbert Seldes während der 1930er Jahre zeugen,

„[b]ut this endorsement, though emphatic, was tempered with a certain reticence; the words were positive but the tone was reserved. [...] Even twenty years after his death, American intellectuals felt toward Hugo Münsterberg and his fate and the fate of his work, a kind of guilt,”

schrieb 1970 Richard Griffith im Vorwort der Wiederveröffentlichung von Münsterbergs „The Photoplay“ (Griffith, 1970, VI). Es fehlen somit in den meisten Fällen konkrete genealogische Linien, die in den ersten Jahren nach seinem Tod einen direkten Bezug zu den Arbeiten des deutschen Wissenschaftlers herstellen.

In den 1940er und 1950er Jahren hatte sich die Lage nicht wesentlich geändert: Münsterberg wurde weder in Daniel Talbots „Film: An Anthology“ (1959) noch in Kracauers „Theory of Film“ (1960) zitiert. In einer Epoche, in der nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges die intellektuellen Debatten abwechselnd von Existentialismus, Kritischer Theorie, Strukturalismus und Semiotik dominiert werden sollten, wirkte Münsterbergs

neo-kantianischer Glaube an Konzepte wie Schönheit oder Wahrheit (vgl. „The Photoplay“, Kap. VII und VIII) überholt.

Seine Rehabilitierung lässt sich zum Teil aus der langsamen Etablierung der Film Studies als akademischer Disziplin seit den 1960er Jahren erklären. Münsterberg fand beispielsweise Erwähnung in Jean Mitrys Opus Magnum „Esthétique et psychologie du cinéma“, das zwischen 1963 und 1965 publiziert wurde. Die regelrechte filmwissenschaftliche „Wiederentdeckung“ Münsterbergs sollte allerdings erst im Laufe der 1970er Jahre erfolgen: „The Photoplay“ wurde 1970 in New York neu gedruckt.

Es folgten immer mehr Studien zu seinen psychologischen und filmischen Arbeiten. Gerald Mast, Leo Braudy und Marshall Cohen besprachen ihn 1974 in ihrem Band „Film Theory and Criticism“ als den ersten Filmtheoretiker, und 1976 reflektierte Dudley Andrew Münsterbergs Ausnahmestellung in der frühen Filmtheorie in seinem schnell zum Referenz-Nachschlagewerk aufgestiegenen „The Major Film Theories“ (vgl. dazu auch Wicclair, 1978)

Münsterberg nahm tatsächlich in seiner theoretischen und anwendungsorientierten Filmarbeit einige der Interessenfelder und Ansätze vorweg, auf die Autoren im Laufe der 1920er und 1930er Jahre zurückgreifen sollten. In den 1920er Jahren, so berichtete beispielsweise Rudolf Arnheim 1981 (2000, 55-57), war ihm Münsterbergs Arbeit als Psychologe bekannt – „Grundzüge der Psychotechnik“ wird in dieser Hinsicht bei Blatter (2014, 27) als „the source for the mushrooming psychotechnics movement in Weimar Germany“ besprochen –, das Filmbuch blieb ihm allerdings im Großen und Ganzen unbekannt. Implizit setzte aber Arnheim einige seiner eigenen Thesen aus „Film als Kunst“ (1932) zu Münsterbergs Ideen in Beziehung.

Münsterbergs „Neuentdeckung“ war auch ein Trend, der sich in verschiedenen Fachbereichen und Ländern zugleich entfaltete. Man kann in diesem Sinne von einem transdisziplinären und transnationalen Phänomen sprechen (vgl. Blatter, 2014, 23), hauptsächlich in Bezug auf die Entwicklungen im Bereich der angewandten Psychologie. Im Bereich der Film Studies lief das parallel zu einem erneuten Interesse an der frühen Filmgeschichte seit Ende der 1970er Jahre; die von der „Fédération International des Archives du Film“ (FIAF) 1978 veranstaltete Brighton-Conference gilt in diesem Zusammenhang als Wendepunkt. Die Hinwendung der herrschenden filmwissenschaftlichen Paradigmen zu kognitivistisch orientierten Ansätzen im Laufe der 1980er Jahre (z. B. Neoformalismus) vereinfachte auch die wachsende Assimilierung und Diskussion vieler Annahmen Münsterbergs in der (hauptsächlich anglo-amerikanischen) filmwissenschaftlichen Debatte (vgl. Carroll, 1988). Der anglo-amerikanische Bezug ist in diesem Zusammenhang wichtig, denn die weitere Verbreitung der Münsterberg'schen Theorie sollte, besonders im deutschsprachigen Raum, mehrere Jahre in Anspruch nehmen. Noch 1986 bezeichnete Friedrich Kittler Münsterbergs Theorie des Films als „vergessen“ (1986, 237), bevor er sie dann ausführlich besprach. Es folgten nach und nach weitere Arbeiten (Wuss, 1990 und Diederichs, 1991), bevor „The Photoplay“ schließlich achtzig Jahre nach seiner Erstveröffentlichung mitsamt den weiteren Artikeln Münsterbergs zum Kino komplett ins Deutsche übersetzt wurde (Schweinitz, 1996). In seinem einleitenden Essay „Psychotechnik, idealistische Ästhetik und der Film als mental strukturierter Wahrnehmungsraum: Die Filmtheorie von Hugo Münsterberg“ (ebda., 9-26) stellte Schweinitz „Das Lichtspiel“ auch auf Basis von Primärquellen erstmals im deutschsprachigen Raum in seinen biographischen, zeitgeschichtlichen, kino-, film- und kunstgeschichtlichen Kontext.

Münsterbergs gegenwärtige Position im Kanon der Film- und Medienwissenschaft ist das Ergebnis dieser wechselhaften Rezeptionsgeschichte. Zwar wird ihm in den meis-

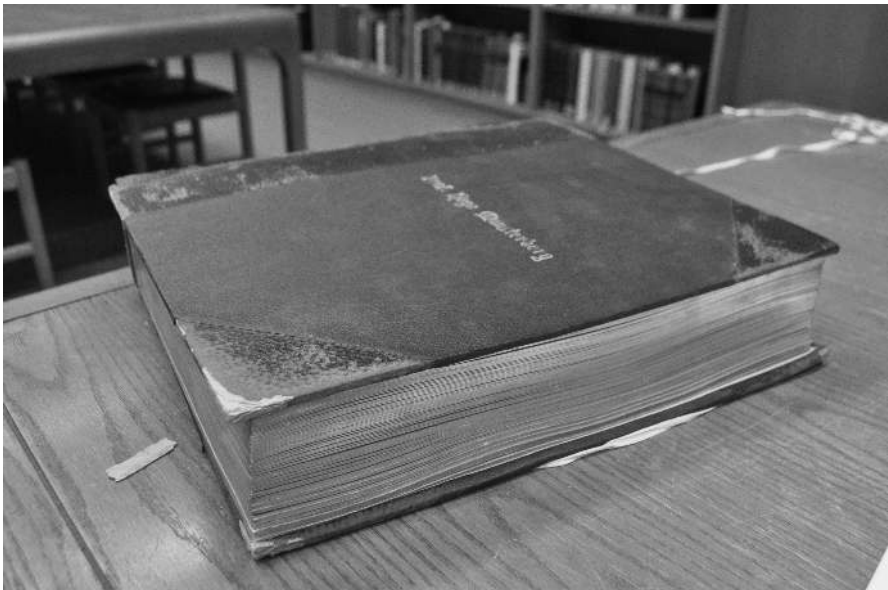
ten Nachschlagewerken (neben den bereits erwähnten Werken auch in James Monacos „How to read a Film“ und in Robert Stams „Film Theory: An Introduction“) ein Platz unter den Pionieren der Filmtheorie eingeräumt; die Diskussion seiner Schriften zum Film bleibt allerdings, vergleicht man sein Werk mit dem anderer, nachfolgender früher Filmtheoretiker, wie Bálazs oder Arnheim, oder mit seiner Relevanz in der Psychologie, immer noch marginal.

6. Nachrufe: Zeitgenössische Bewertungen

Die Vielfalt der wissenschaftlichen, politischen und kulturellen Interessen Münsterbergs gereichte ihm auf allen Stufen und zu allen Zeiten seines akademischen Lebens sowohl zu großer Anerkennung als auch zu heftiger Kritik, sowohl in Leipzig als auch in Freiburg und Harvard. Wurde ihm einerseits ein allzu schnelles (vor-)wissenschaftliches Urteil, ein übergroßer Drang nach Popularität und in die mediale, wissenschaftliche und politische Öffentlichkeit vorgeworfen, so wurden ihm andererseits eine große wissenschaftliche Kreativität, ein „erfreuliche(r) Reichtum an wissenschaftlichen Gedanken“ (Senat Freiburg, 1892) sowie wissenschaftliche Weitsicht und eine hohe Lehrbegabung attestiert.

Diese Zwiespältigkeit des wissenschaftlichen und politischen Charakters und Images Münsterbergs fand auch in den Obituaries, den Nachrufen, auf seinen plötzlichen, frühen Tod am 16. Dezember 1916 ihren Niederschlag. In der Boston Public Library füllen sie einen großen Folianten (Abb. 2).

Abbildung 2: Das gebundene Nachruf-Buch auf Hugo Münsterberg (Obituary)



Boston Public Library, Foto: Steinmetz.

Die meisten Artikel stellten allerdings sein wissenschaftliches und sein politisches Wirken sehr sachlich dar. Der in Boston erscheinende „American“ vom selben Tag – die meisten Zeitungen waren Abendzeitungen – betitelte einen sehr umfangreichen Beitrag mit „Muensterberg dies working for Peace. Expired before Radcliffe Girls“² (American, 1916). Der Artikel stellte Münsterbergs Versuche des politischen Brückenschlags zwischen den USA und Deutschland heraus sowie seine Hoffnung auf Friedensverhandlungen, die durch das Friedensangebot der Mittelmächte Deutschland, Österreich-Ungarn, Türkei und Rumänien vom 12. Dezember 1916 entfacht wurde. Dieses Friedensangebot scheiterte wenig später und wird heute von der Forschung als taktischer Schachzug gewertet. Der „American“ begann den Bericht mit folgender Würdigung: „The great German psychologist, advocate of the German cause, pleader for American friendship with Germany, and worker for a world peace, died at the moment when it seemed possible his dream of peace might be realized“ (ebd.). Er zitierte ausführlich aus einem Aufsatz Münsterbergs vom Juli 1916, in dem dieser dafür plädierte, dass aus einer Friedenskonferenz die „United States of Europe“ hervorgehen müssten.

Die „Post“ aus Chicago befragte wissenschaftliche Zeitgenossen und titelte: „Loss To Learning in Muensterberg's Death Seen by Chicagoans. Personal Prejudices Forgotten when the Work of the Famous Psychologist is Reviewed. Warm Tributes are Paid.“ Die Kernsätze lauteten:

„Chicagoans today set aside personal prejudices, overlooked criticism of Hugo Muensterberg for his utterance and writing on behalf of Germany in the war, and became a unit in declaring him one of the leading thinkers of the time. The world of learning, especially the field of psychology, suffers a great loss by his death.“ (Chicago Post, 1916)

Der Autor des „Telegram“ aus Fort Worth/Texas stellte Münsterberg in eine Reihe mit „great thinkers“ wie dem Psychologen William James, Gründervater der Psychologie als Wissenschaft in den USA, und dem Philosophen Josiah Royce, die beide kurz vor ihm gestorben waren. Diese drei hätten Weltniveau erreicht wie der deutsche Philosoph Rudolf Christoph Eucken (Deutschland), der französische Philosoph Henri Bergson (Frankreich) und der deutsch-britische Philosoph Ferdinand Canning Scott Schiller (Großbritannien) (Telegram, 1916). Der „German Herald“ aus Milwaukee/Wisconsin zitierte in Fettdruck Münsterbergs Bekenntnis, bewusst Deutscher geblieben zu sein und von dieser Position aus den Brückenschlag zwischen den USA und Deutschland betrieben zu haben:

„Ich fand meine wissenschaftliche Arbeit durch eine neue Lebensaufgabe ergänzt. Ich versuchte, den Amerikanern die deutschen Ideale zu verdolmetschen und für amerikanische Ideale in Deutschland Verständnis zu erwecken. Meine Arbeit galt den freundschaftlichen Beziehungen zwischen Deutschland und Amerika, denn ich habe beide Länder lieben gelernt.“ (German Herald, 1916)

Extrem positiv bzw. negativ ließen nur zwei Zeitungen den gerade Verstorbenen dastehen: Die in New York erscheinende deutsche „Staats-Zeitung“ fand einen überdeutlichen deutsch-nationalen Tenor: „Es ist ihm nicht vergönnt gewesen, für sein Vaterland, an dem er mit allen Fasern seines Herzens hing, in den Kampf zu ziehen. Und doch ist er als kampferprobter Streiter gefallen, dessen Mut trotz der Ueberzahl der Feinde niemals erlahmte“ (Staats-Zeitung, 1917). Hier waren Dichtung statt Wahrheit und eine Diktion am Werk, die dem Verstorbenen keineswegs gerecht wurden. Der „Telegraph“ aus St. John/Nebraska andererseits rief Münsterberg die Spion-Legende nach:

2 Radcliffe war ein Frauen-College, an dem männliche Harvard-Professoren unterrichteten. Harvard war lange Zeit, letztlich bis 1975, ein Hort der akademischen Frauen-Diskriminierung. Vgl. hierzu: Lefkowitz Horowitz, 2012.

„Of all Germany's agents in the United States Professor Munsterberg of Harvard University, who has just died, was the most diplomatic – and therefore in many ways the most dangerous. A profound scholar and eloquent speaker, he engineered a propaganda which by system of false arguments and innuendos was intended to create in the United States distrust of Great Britain. [...] Munsterberg, under a veil of sincerity, was much more successful [erg.: als die Spione „Dr. Dernberg“ und „Captain Boy-Ed“] in spreading false information and influencing neutral opinion.“ (Telegraph, 1916)

Die Nachrufe würdigten vor allem die wissenschaftliche Forschungs- und Aufbauleistung der experimentellen, anwendungsorientierten Psychologie in den USA. In ihrer Bandbreite bildeten sie ebenfalls sein politisches Engagement ab, das sowohl als das eines „deutschen Spions“ als auch das eines deutsch-nationalen Rufers verstanden wurde, je nach politischem Blickwinkel.

7. Schlussbetrachtungen

Eine skurrile Geschichte soll am Ende dieser Erinnerung an Hugo Münsterberg stehen. Nahezu auf den Tag genau 24 Jahre, nachdem er zum ersten Mal nach Harvard gekommen war und mit dem systematischen Aufbau des psychologischen Laboratoriums begonnen hatte, mitten im Ersten Weltkrieg und auf dem Höhepunkt der Krise um ihn persönlich, sein wissenschaftliches und publizistisches Wirken, schrieb Münsterberg an den Präsidenten der Harvard-Universität einen Brief, in dem er sich bitterlich beklagte und seinen nahen Tod ankündigte. Er fürchte nach „thirty years of overwork and of the excitement connected with the war [...] the possibility of my sudden death or of a brain disease“ (Münsterberg an Lowell, 1916b). Etwas mehr als drei Monate nach dieser makabren Ankündigung starb er während seiner Vorlesung am Radcliffe-College in der oben bereits dargestellten Weise im Alter von 53 Jahren. Für die Weiterentwicklung der Filmtheorie und der rezeptions- und anwendungsbezogenen, theoretischen Durchdringung des noch neuen Mediums Film wäre ohne dieses dramatische Ereignis von ihm noch einiges zu erwarten gewesen.

Hugo Münsterberg markiert mit seinem Werk den Umbruch von früheren, epistemologischen Ansätzen der Theoretisierung des neuen Mediums Film zur systematischen, wissenschaftlich fundierten Filmtheorie. Der Paradigmenwechsel, der von seinem schmalen Band „The Photoplay“ und den ergänzenden Aufsätzen ausgeht, liegt zum einen in der Entwicklung von Eckpunkten einer psychologisch-empirisch fundierten Wirkungsästhetik des Films und zum anderen in deren visionärer Weiterentwicklung in Bezug auf einzelne filmästhetische Gestaltungselemente wie die Farbe und die Stereoskopie, wie auch in ihrer Anwendungsorientierung und in der generellen Verortung des Mediums als eines der Kunst und der ästhetischen Bildung und Erziehung.

„The Photoplay“ ist nicht ein zufälliges Abfall- und Ausweichprodukt einer ansonsten völlig anders ausgerichteten akademischen Karriere – und daher „zu Recht“ marginalisiert und vergessen. Es ist das Ergebnis einer konsequenten Anwendung der in den wissenschaftlichen Werken Münsterbergs formulierten, empirisch fundierten Kunsttheorien und nicht zuletzt der in seiner Biographie liegenden intensiven Fokussierung auf Kunst. Insofern ist Münsterberg ein Klassiker der Filmwissenschaft. Er entritt das neue Medium der Welt der Attraktionen, stellte es in den Kontext der Künste und zeigte seine vielfältigen wirkungsästhetischen, re-kreativen und pädagogischen Möglichkeiten auf. Zugleich gilt: So empirisch fundiert und anwendungsorientiert Münsterberg arbeitete, so idealistisch und visionär war er.

Eine internationale wissenschaftliche Konferenz in Leipzig wird sich vom 29. Juni bis 2. Juli 2016 die Verortung der Münsterberg'schen Filmtheorie im historischen und aktuellen Theorie-Kontext vornehmen und sie auf Fragen der Umbrüche des gegen-

wärtigen filmischen Dispositivs beziehen (siehe <http://www.muensterberg-2016.de/home>).

Literatur

Bücher und Fachzeitschriften

- Andrew, D. (1976). *The Major Film Theories*. New York: Oxford University Press.
- Arnheim, R. (1932). *Film als Kunst*. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag.
- Arnheim, R. (2000). Zum Geleit [für Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel], *montage/av*, 9.2.2000, 55-57.
- Blatter, J. (2014). *The Psychotechnics of Everyday Life. Hugo Münsterberg and the Politics of Applied Psychology, 1887–1917*. (Phil. Diss.) Cambridge: Harvard.
- Carroll, N. (1988). Film/Mind Analogies: The Case of Hugo Münsterberg. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XLVI, No. 4, 489-499.
- Diederichs, H. H. (1991). *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie* (o.O., unveröff., 2 Bde.).
- Diederichs, H. H. (1996/2001). *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*. (Habilitationsschrift) Frankfurt/M: J.W. Goethe-Universität, <http://fhdo.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2002/6/pdf/fruefilm.pdf> [20.07.2015].
- Eckardt, G. (1998). Die Thematisierung des Sozialen in der frühen Psychotechnik in Deutschland. *Psychologie und Geschichte*, 8 (1-2), 18-33.
- Fagan, T. K. (2005). Literary Origins of the Term School Psychologist' Revisited. *School Psychology Review*, Vol. 34, No. 3, 432-434.
- Fredricksen, D. L. (1977). *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Munsterberg* [sic!]. New York: Arno Press.
- Greif, S. (1993). Geschichte der Organisationspsychologie. In: Schuler, H.; Brandstätter, H.; Bungalow, W.; Greif, S.; Ulich, E. & Wilpert, B. (Hrsg.), *Lehrbuch Organisationspsychologie* (S. 15-48). Bern: Huber.
- Griffith, R. (1970). Foreword. In: Münsterberg, H., *The Film – A Psychological Study. The silent photoplay in 1916 with a new foreword from Richard Griffith* (S. V-XIV). New York: Dover Publications.
- Hamilton, G. V. (1906). Stereoscopic Vision and the Difference of Retinal Images. *Harvard Psychological Studies*, Vol. II, Boston, Mass. (u. a.): H. O. Houghton & Co., 45-56.
- Johnston, C. H. (1906). The Combination of Feelings. *Harvard Psychological Studies*, Vol. II. Boston, Mass. (u. a.): H. O. Houghton & Co., 159-191.
- Kittler, F. (1986). *Grammophon – Film – Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bosse.
- Klemperer, V. (1912). Das Lichtspiel. *Velhagen & Klasings Monatshefte* (Bielefeld), No. 8, April 1912.
- Kracauer, S. (1960). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.
- Landy, F. (1992). Hugo Münsterberg: Victim or Visionary? *Journal of Applied Psychology*, 77(6), 787-802.
- Lindsay, V. (1915, 2. überarb. Aufl. 1922). *The Art of The Moving Picture*. New York: Macmillan.
- Lefkowitz Horowitz, H. (2012). *Remarks for "It's Complicated: 375 Years of Women at Harvard"*. Lecture on the history of women at Harvard in honor of Harvard's 375th anniversary, <https://www.radcliffe.harvard.edu/news/in-news/remarks-its-complicated-375-years-women-harvard> [23.07.2015].
- Lukács, G. v. (1911/13). Gedanken zu einer Ästhetik des „Kino“. In: Pester Lloyd (Budapest), Nr. 90, 16.4.1911, 46. Zweite Version: Gedanken zu einer Ästhetik des Kino. In: Frankfurter Zeitung Nr. 251, 10.9.1913, 1. Morgenblatt, S. 1-2.
- Marbe, K. (1927). *Psychologie der Werbung*. Stuttgart: Poeschel.
- Mast, G., Cohen M., and Braudy, L. (Hrsg.) (1974). *Film Theory and Criticism*. Berkeley: University of California Press.
- Mitry, J. (1963-1965). *Esthetique et psychologie du cinéma. Tome I: Les Structures. Tome II: Les Formes*. Paris: Editions universitaires.

- Monaco, J. (1977): *How to Read a Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Moskowitz, M. J. (1977). Hugo Münsterberg – A Study in the History of Applied Psychology? *American Psychologist*, 32, 824-842.
- Münsterberg, H. (1892). Studien zur Associationslehre. In: Münsterberg, H.: *Beiträge zur experimentellen Psychologie*, Vol. 4. Freiburg i. B.: Mohr, 1-39.
- Münsterberg, H. (1893). *Psychological Laboratory of Harvard University*. Cambridge, MA: University Press of Cambridge.
- Münsterberg, H. (1894). Studies from the Harvard Psychological Laboratory (I). *The Psychological Review*, 1 (1), 34-60.
- Münsterberg, H. (1900). *Grundzüge der Psychologie. Band 1. Allgemeiner Teil. Die Prinzipien der Psychologie*. Leipzig: Johann Ambrosius Barth. Neuaufl. 1918.
- Münsterberg, H. (1908). *Philosophie der Werte. Grundzüge einer Weltanschauung*. Leipzig: Johann Ambrosius Barth.
- Münsterberg, H. (1909a). *The Eternal Values*. New York: Houghton Mifflin.
- Münsterberg, H. (1909b). *Psychology and the Teacher*. New York, London: Appleton.
- Münsterberg, H. (1913). *Psychology and Industrial Efficiency*. Boston, New York: Houghton Mifflin. The Riverside Press Cambridge.
- Münsterberg, H. (1914a). *Grundzüge der Psychotechnik*. Leipzig: Johann Ambrosius Barth.
- Münsterberg, H. (1914b). *Psychology. General and Applied*. New York: Appleton.
- Münsterberg, H. ([1914]/1925). *Psychology: General and Applied*. New York: D. Appleton.
- Münsterberg, H. (1915). Why we go to the Movies. *Cosmopolitan*, New York. LX I (Dec.), 22-32.
- Münsterberg, H. (1916). *The Photoplay. A psychological study*. New York, London: Appleton.
- Münsterberg, H. (1917). Twenty-five Years in America. The first chapter of an unfinished autobiography. *The Century Magazine*, 94, No. 1 (May) 34-48.
- Münsterberg, H. (1996). *Das Lichtspiel: eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino*. Hrsg., übersetzt und kommentiert von Jörg Schweinitz. Wien: Synema.
- Münsterberg, H.; Langdale, H. (Hrsg.) (2001). *Hugo Munsterberg on Film. The Photoplay. A Psychological Study and Other Writings*. New York, London: Routledge.
- Puffer, E. D. (1903). Studies in Symmetry. *Harvard Psychological Studies*, Vol. I. Containing Sixteen Experimental Investigations from the Harvard Psychological Laboratory, 467-539.
- Schweinitz, J. (Hrsg.) (1996). Psychotechnik, idealistische Ästhetik und der Film als mental strukturierter Wahrnehmungsraum: Die Filmtheorie von Hugo Münsterberg. In: Münsterberg, H. (1996), *Das Lichtspiel: eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino* (S. 9-26). Wien: Synema.
- Stam, R. (2000): *Film Theory. An Introduction*. Malden, MA: Blackwell.
- Talbot, D. (1959). *Film: An Anthology*. New York: Simon and Schuster.
- Tannenbaum, H. (1912). Kino und Theater. München: Max Steinebach. Reprint herausgegeben und eingeführt von Diederichs, H. H., Der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum. *Kinematograph*, No. 4. Frankfurt/M. 1987.
- Wicclair, M. R. (1978). Film Theory and Hugo Münsterberg's The Photoplay: A Psychological Study. *Journal of Aesthetic Education*, 13, Nr. 3 (Juli), 33-50.
- Wuss, P. (1990). *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konzepte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms*. Berlin: Henschel.

Archivquellen

- James, W. an Royce, J. (1892). 22.6.1892. William James Papers, bMS Am 1092.9 (3594-3641), Houghton Library, Harvard University.
- Lowell, L. an Münsterberg, H. (1916). 3.4.1916. Boston Public Library/BPL Mss. Acc. 1910 (5).
- Münsterberg, H. an Wundt, W. (1896). 22.3.1896. Universitätsarchiv Leipzig, Wundt-Nachlass.
- Münsterberg, H. an Viereck, S. (1915). 27.7.1915. Clifton/Mass, BPL Mss. Acc. 24996 (612).
- Münsterberg, H. an Meeker, G. R. (1915a). Dezember 1915. BPL Mss. Acc. 2443.
- Münsterberg, H. an Meeker, G. R. (1915b). 13.12.1915. BPL Mss. Acc. 2362 (2).
- Münsterberg, H. an Lowell, L. (1916a). 3.6.1916. BPL Mss. Acc. 24996 (572).
- Münsterberg, H. an Lowell, L. (1916b). 5.9.1916. BPL Mss. Acc. 24996.

Münsterberg, H. (1916). Interview für Paramount, 25.4.1916. BPL Mss. Acc. 2461.
Paramount an Münsterberg (1916). 2.2., 5.2. und 8.3.1916. BPL Mss. Acc. 2024.
Senat Freiburg (1892). Verfahren zur Ernennung Münsterbergs zum Extraordinarius, Universität Freiburg, o. Dat. (Jan. 1892), UAF, B 254/2.
Wundt, W. an Dekan Vetter (1896). 14.9.1896, Universität Zürich, StArch Zürich.

Zeitungsartikel

Evening Ledger (1916). Anon. Muensterberg in the Movies. 26. Februar.
American (1916). Anon. The great German psychologist, advocate of the German cause, pleader for American friendship with Germany, and worker for a world peace, died at the moment when it seemed possible his dream of peace might be realized., Boston/Mass., 16. Dezember.
Chicago Post (1916). Anon. Loss To Learning in Muensterberg's Death Seen by Chicagoans. Personal Prejudices Forgotten when the Work of the Famous Psychologist is Reviewed. Warm Tributes are Paid, 16. Dezember.
Telegram (1916). Anon. The Passing of a great Thinker. Fort Worth/Texas, 18. Dezember.
German Herald (1916). Anon. Münsterberg und Harvard. Milwaukee/Wis., 18. Dezember.
Telegraph (1916). Anon. St. John/N.B., 18. Dezember.
Staats-Zeitung (1917). Anon. New York/III. 17. Dezember.



Soziale Ordnung durch Kommunikation?

Herausgegeben von Prof. Dr. Klaus-Dieter Altmeppen, Prof. Dr. Patrick Donges, Dr. Matthias Künzler, Dr. Manuel Puppis, Prof. Dr. Ulrike Röttger und Prof. Dr. Hartmut Wessler
2015, 226 S., brosch., 39,– €
ISBN 978-3-8487-0514-6
(Medienstrukturen, Bd. 5)
www.nomos-shop.de/21002

„Wie ist soziale Ordnung möglich?“ ist die zentrale Frage der Sozialwissenschaften. Die Publizistik- und Kommunikationswissenschaft wendet sich dieser Frage mit Bezug auf Kommunikation zu: Welche Bedeutung besitzen Kommunikationsstrukturen für soziale Ordnung? Welche Rolle spielen Organisationen? Und inwiefern wird Ordnung durch Kommunikation vermittelt?

Portofreie Buch-Bestellungen unter
www.nomos-shop.de

Alle Preise inkl. Mehrwertsteuer



Nomos