

## 2 Forschungsstand und methodischer Ansatz

*„Keine andere Kunstform produziert so intensive und vielfältige Gefühlsreaktionen wie das Kino. Gleichwohl ist das Gefühlsleben der Zuschauerinnen und Zuschauer erst seit kurzem ein zentrales Thema in der filmwissenschaftlichen Theoriebildung.“<sup>20</sup>*

Diesem Paradoxon wird in den letzten Jahren unter Wissenschaftlern verstärkt Beachtung geschenkt. Während Emotionen lange Zeit als Gegenspieler des Rationalen, als Störmoment kognitiver Vorgänge galten und die scheinbare Unmöglichkeit, diese komplexen, dynamischen Prozesse zu definieren – geschweige denn zu operationalisieren und quantifizieren –, in der untergeordneten Bedeutung des Themas resultierte, sprechen Bartsch et al. heute von einem kaum zu überblickenden „Boom der Emotionsforschung“<sup>21</sup>. Dabei kann bei der Erforschung des Zusammenhangs von Emotionalität und Film auf unterschiedliche Nachbardisziplinen zurückgegriffen werden. Von der Soziologie<sup>22</sup> über die Philosophie<sup>23</sup> bis hin zur Psychologie<sup>24</sup> widmen sich wissenschaftliche Disziplinen dem Thema der Emotionen und haben den aktuellen Trend der filmwissenschaftlichen Forschung nachdrücklich beeinflusst.

Besonders die *Psychologie*, die das Forschungsfeld der Emotionspsychologie etabliert hat, setzt sich intensiv mit dem Thema auseinander. Dabei integriert die Emotionspsychologie auch Disziplinen wie etwa die Evolutionsbiologie, die sich – meist auf Basis von Theorien Charles Darwins – mit den angeborenen, universellen Aspekten von Emotionen beschäftigt.<sup>25</sup> Im Zusammenhang mit diesen Theorien entwickelte bspw. Paul Ekman das für die filmwissenschaftliche Forschung zentrale Facial Action Coding System (FACS), das sieben universelle Gesichtsausdrücke des Menschen definiert.<sup>26</sup> Dieser evolutionspsychologische Forschungsbereich geht von angeborenen Reiz-Reaktions-Mustern der Emotionen aus, die der Überlebenssicherung dienen und im Alltag als Motiva-

---

20 Tröhler/Hediger 2005, S. 7.

21 Bartsch et al. 2007, S. 10.

22 Für einen Forschungsüberblick vgl. von Lüde/von Scheve 2005.

23 Für einen Forschungsüberblick vgl. Hartmann 2002.

24 Für einen Forschungsüberblick vgl. bspw. Rottenberg et al. 2007, Otto et al. 2000, Kapitel 3 „Gegenstand: Der Emotionsbegriff“.

25 Vgl. Darwin 1872.

26 Vgl. Ekman et al. 1987.

toren auftreten können, und kritisiert die sogenannte Blank Slate Theory, nach der sich die Forschung auf kulturelle Aspekte der Rezeption konzentriert und angeborene eher vernachlässigt. Diese Auffassung, die evolutionär bedingte, affektive Bewertung von Phänomenen oder Personen einschließt, beeinflusst die aktuelle Filmforschung.<sup>27</sup> Auch die Neurowissenschaft mit Forschern wie Antonio R. Damasio<sup>28</sup> und Joseph LeDoux<sup>29</sup> hat in den vergangenen Jahren einen bedeutenden Einfluss auf die aktuelle Emotionsforschung ausgeübt und konnte gerade durch ihre populärwissenschaftlichen Beiträge die Grenzen der Naturwissenschaft öffnen. In diesem Forschungsbereich wurde bspw. von Giacomo Rizzolatti et al. die Funktion der sogenannten Spiegelneuronen entdeckt, also Synapsen, die zielgerichtete Handlungen Anderer in unseren Köpfen spiegeln, indem sie identische neuronale Reaktionen losfeuern, wie bei tatsächlichen, aktiven Handlungen.<sup>30</sup> Diesen Hirnaktivitäten wird in der filmwissenschaftlichen Emotionsforschung gerade in Bezug auf empathische Reaktionen – auch auf fiktive Figuren – eine zentrale Bedeutung beigemessen.<sup>31</sup>

Ein weiterer Bereich, der die Forschung zum Thema Film und Emotionen maßgeblich beeinflusst hat, ist die *Psychoanalyse*. In der aktuellen Filmforschung finden bspw. die Ideen des Psychoanalytikers Daniel N. Stern zum „Gegenwartsmoment“<sup>32</sup> Gehör. Demnach unterteilt der Mensch sein Erleben in Gegenwartsmomente der subjektiven Erfahrung, die sich in zeitliche Einheiten von drei bis zehn Sekunden Länge gliedern lassen. Diese Gegenwartsmomente sind Phänomene des „intersubjektiven Kontakts“<sup>33</sup>, in denen Personen eine spezifische mentale Verbindung mit anderen Personen herstellen: Wir suchen „in anderen Menschen nach Erlebensweisen (...), die in uns selbst Widerhall finden“<sup>34</sup>. Die Idee der Gegenwartsmomente lässt sich Stern zufolge ebenfalls auf die empathischen Reaktionen bei der Filmerfahrung übertragen; er beschreibt es entsprechend als „aufschlussreich, die mikro-momentane lokale

---

27 Vgl. bspw. Grodal 1999, 2007, 2009, Smith M. 2005, 2007.

28 Damasio 2002, 2007, 2009.

29 LeDoux 2006.

30 Vgl. bspw. Rizzolatti et al. 2006, Rizzolatti et al. 2008.

Rizzolatti et al. entdeckten die Spiegelneuronen zunächst 1995 in Versuchen mit Affen, die zielgerichtete Handlungen beobachteten, und vermuteten diese auch im Menschen. Diese Vermutung konnte später bestätigt werden, vgl. Mukamel 2010.

31 Auch wenn die Existenz der Spiegelneuronen nachgewiesen werden konnte, sind deren Funktionsweise und Geltungsbereich jedoch noch nicht eindeutig belegt.

32 Vgl. Stern 2007.

33 Stern 2007, S. 88.

34 Ebd., S. 89.

Ebene der darstellenden Künste zu betrachten“<sup>35</sup>, die sich häufig in ebensolche Momente unterteilen lasse.

Psychoanalytische Ansätze hatten bis Mitte der 1980er Jahre eine Vormachtstellung in der filmwissenschaftlichen Emotionsforschung. Zwar finden sich bereits in der klassischen Filmtheorie einzelne Hinweise zum Zusammenhang von Film und Emotionen,<sup>36</sup> diese widmen sich jedoch zumeist dem Filmtext, ohne dabei explizit den Zuschauer zu betrachten.<sup>37</sup> In den darauffolgenden Jahren wurden besonders in der französischen Filmwissenschaft einzelne Beiträge zum Thema verfasst, die den Zuschauer einbeziehen.<sup>38</sup> Dennoch bleiben diese Verweise Einzelfälle und es kann nicht von einer zusammenhängenden Theorie zur Filmemotion gesprochen werden.<sup>39</sup> Erst mit Aufkommen der psychoanalytischen Filmtheorie kommt es zu einer systematischen Diskussion des Themas, die die Filmtheorie bis Mitte der 1980er Jahre dominiert. Diese, meist auf den Werken Sigmund Freuds<sup>40</sup> und Jacques Lacans<sup>41</sup> basierenden, Positionen bringen zwei Forschungsstränge hervor:<sup>42</sup> denjenigen, der das Kino als Dispositiv des filmischen Erlebens durch den Zuschauer betrachtet – vor allem Jean L. Baudry<sup>43</sup> und Christian Metz<sup>44</sup> – und denjenigen, der sich mit der affektbezogenen Symbolik des Films beschäftigt und besonders für die feministische Filmtheorie einen bedeutenden Beitrag geleistet hat – wie bspw. Laura Mulvey,<sup>45</sup> Mary Ann Doane<sup>46</sup> oder Gaylyn Studlar<sup>47</sup>. Diesen Forschungsrichtungen folgte eine phänomenologische Betrachtungsweise des Gegenstands, die

---

35 Stern 2007, S. 82.

36 Vgl. bspw. Münsterberg 1916, Arnheim 1932.

37 Hugo Münsterberg bspw. beschäftigte sich in dieser Zeit verstärkt mit den technischen Mitteln des Kinos, die die mentalen Prozesse des Zuschauers imitieren, ohne explizit die mentalen Prozesse des Zuschauers zu beachten, vgl. Münsterberg 1916.

Auch bei Sergej Eisenstein bleiben individuelle Dispositionen und die mentale Selbstständigkeit des Zuschauers unberücksichtigt: Eisenstein beschäftigt sich in seiner Montage-Theorie mit der Wirkung der Montage auf den Zuschauer. Er versteht darunter „die Bearbeitung dieses Zuschauers in einer gewünschten Richtung mittels einer Folge vorausberechneter Druckausübungen auf seine Psyche“, Eisenstein 1988, S. 17. Der Film ist nach Eisenstein „eine Kraft ihrer formalen Besonderheit auf Bewusstsein und Gefühl des Zuschauers gerichtete Anordnung von Schlagbolzen“, Eisenstein 1988, S. 17 f.

38 Vgl. bspw. Deleuze 1996.

39 Vgl. Tröhler/Hediger 2005.

40 Vgl. bspw. Freud 1999, 2000, 2004.

41 Vgl. bspw. Lacan 1977.

42 Vgl. Tröhler/Hediger 2005, S. 9.

43 Baudry 1994.

44 Metz 2000.

45 Mulvey 1999.

46 Doane 1982.

47 Studlar 1984.

ausschlaggebend durch deren Hauptvertreterinnen, Vivian Sobchack<sup>48</sup> und Laura Marks<sup>49</sup>, geprägt wurde, deren Studien vor allem auf den Annahmen von Maurice Merleau-Ponty bzw. Gilles Deleuze basieren und die Körperlichkeit der Filmwahrnehmung betonen.<sup>50</sup>

Dieser „psychoanalytisch-phänomenologische Forschungsstrang“<sup>51</sup> wurde viel kritisiert.<sup>52</sup> Zwar seien die Untersuchungen von Phänomenen wie bspw. der Identifikation mit Filmfiguren elementare Errungenschaften der Psychoanalyse, allerdings seien diese Theorien unzureichend.<sup>53</sup> Durch die Konzentration der Psychoanalytiker auf das Unterbewusstsein und das unbewusste oder vorbewusste, mit der Kindheit in Verbindung stehende, sexuelle Bedürfnis – wie bspw. den Voyeurismus – lasse der Forschungsstrang die angeborenen Aspekte der Emotionen völlig außer Acht. So entwickelte sich Mitte der 1980er Jahre ein weiterer Strang, der sich als Alternative zur bisherigen psychoanalytischen Dominanz ansah: die *kognitive Filmtheorie*. Hier betont bspw. David Bordwell die kognitive Aktivität des Zuschauers bei der Filmrezeption.<sup>54</sup> Nach Bordwell nimmt der Rezipient eines Films die von den Filmmachern gestreuten „Cues“ auf und konstruiert – in Abhängigkeit der Narration – seine eigene Erfahrung in der sogenannten Story World:<sup>55</sup> „Der Zuschauer sucht nach Cues, kategorisiert, wendet (...) Schemata an und zieht Schlüsse, die innerhalb einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe von Bedeutung sind.“<sup>56</sup> Bordwell bezieht so den Zuschauer als konstruierendes Element im Filmprozess mit ein. Allerdings widmet er sich zunächst ausschließlich dem gefühllosen, rein kognitiven Verstehen eines Films. In der aktuellen kognitionswissenschaftlichen Perspektive der filmischen Emotionsforschung ist man weitgehend davon abgerückt, den Zuschauer als eine Art Informationen verarbeitenden Rechner anzusehen. Der Zuschauer wird als zentrales Element im Rezeptionsprozess in die Ansätze einbezogen, denn: „Feelings and emotions are states and processes in humans, not in texts“<sup>57</sup>, so die Auffassung. Der aktuelle kognitive Ansatz beruht auf der generellen Annahme, dass kognitive und wahrnehmende Prozesse eng mit emotionalen Prozessen in einem psychosomatischen Ganzen verbunden sind, und

---

48 Sobchack 1992, 2004.

49 Marks 2000, 2002.

50 Vgl. zum Überblick über die psychoanalytische Forschung Tröhler/Hediger 2005.

51 Begriff nach Bartsch et al. 2007, S. 13.

52 Vgl. bspw. Carroll 1997.

53 Vgl. Smith M. 1995, 1999, vgl. auch Plantinga 2009.

54 Vgl. Bordwell 1985, 1989, 1992.

55 Vgl. Bordwell 2008.

56 Bordwell 1992, S. 23, vgl. auch Bordwell 1989.

57 Grodal 1994, S. 15.

steht somit in der Tradition des Psychologen Stanley Schachter.<sup>58</sup> Vertreter des kognitiven Ansatzes verstehen Emotionen zumeist entsprechend als eine Kombination von kognitiven Bewertungen und körperlichen Aktivierungen. Emotionen und Kognitionen stehen demnach nicht mehr im Gegensatz zueinander, sondern sind untrennbar miteinander verbunden. Von der Auswahl eines bestimmten Films über dessen Rezeption bis hin zur Nachbearbeitung in Gedanken und Gesprächen wird der Rolle der Emotionen eine zentrale Bedeutung beigemessen und in der Forschung entsprechende Aufmerksamkeit zuteil. Dabei werden in der kognitiven Theorie auch philosophische und psychologische Ansätze stark einbezogen, darunter besonders neurowissenschaftliche und evolutionspsychologische Theorien.<sup>59</sup>

Gerade in den letzten Jahren haben sich im Bereich der Filmforschung zudem einige *übergreifende Ansätze* des emotionalen Filmenerlebnisses entwickelt, die jeweils unterschiedliche Aspekte betonen, sich jedoch in weiten Teilen überschneiden. Noel Carroll lieferte 1990 mit seinem Pionier-Werk „The Philosophy of Horror“<sup>60</sup>, einer philosophischen Abhandlung über die emotionale Wirkung des populären Genres, das erste umfangreiche Werk einer ganzen Reihe unterschiedlicher Beiträge.<sup>61</sup> Auch Torben Grodal beschäftigt sich in seinen Arbeiten mit emotionalen Aspekten populärer Genres<sup>62</sup> und Carl Plantinga nimmt in seinen Theorien – wie schon Carroll – eine philosophische Sichtweise auf das Thema ein.<sup>63</sup> Ed S. H. Tan hingegen entwickelt in seinem einflussreichen Werk „Narration in the Fiction Film“<sup>64</sup> eine psychologische Theorie des Films als „Emotionsmaschine“<sup>65</sup>. Während sich der Großteil der Kognitionswissenschaftler wie Tan, Grodal oder auch Murray Smith<sup>66</sup> in ihren Theorien hauptsächlich mit handlungs- und figurenbezogenen Emotionen beschäftigen, betont Greg M. Smith in seinem Ansatz zudem die Bedeutung der filmischen Mittel zur Stimulation von Emotionen.<sup>67</sup> Per Persson schließlich entwickelte 2003 ein umfassendes Modell der kognitiven Filmrezeption, auf dem bspw. auch das

---

58 Vgl. Schachter 1964.

59 Vgl. bspw. Grodal 1994, 1997, 2007, 2009, Smith, M. 2005, 2007, Tan 2005.

60 Carroll 1990.

61 Vgl. auch Carroll 1991, 1996, 1997, 1998, 1999.

62 Vgl. bspw. Grodal 1994, 1997, 1999, 2007, 2009.

63 Vgl. bspw. Plantinga 1999, 2007, 2009.

64 Tan 1996.

65 Vgl. auch Tan 1999, 2005.

66 Vgl. bspw. Smith, M. 1995, 1999, 2005, 2007.

67 Vgl. bspw. Smith, G. 1999, 2003.

Modell der audiovisuellen Emotionslenkung<sup>68</sup> des deutschen Filmwissenschaftlers Jens Eder basiert.<sup>69</sup>

Aktuelle Beiträge der filmwissenschaftlichen Emotionsforschung verstehen den Zuschauer als aktives Element und betonen die Bedeutung seiner Dispositionen im Rezeptionsprozess.<sup>70</sup> Dennoch wird der Zuschauer eher als hypothetisches Konstrukt in die Studien einbezogen. Veröffentlichungen zum Thema Film und Emotionen weisen noch immer eine strikte Trennung zwischen Untersuchungen der Filmperspektive auf der einen und Untersuchungen der Zuschauerperspektive auf der anderen Seite auf. Zudem lassen sich Studien zum Thema stets einem der zwei Hauptstränge der Medienforschung zuordnen – entweder der geisteswissenschaftlich geprägten Film- und Medienwissenschaft oder der empirisch forschenden, sozialwissenschaftlichen Kommunikationswissenschaft. Aktuelle Diskussionen des Themas regen daher zu einem interdisziplinären Forschungsansatz an, der beide Blickwinkel berücksichtigt.<sup>71</sup> Anne Bartsch et al. bspw. betonen die Berührungspunkte der Forschungsbereiche, die sich mit dem Thema auseinandersetzen. Sie beklagen eine „Begrenzung auf einzeltheoretische Perspektiven“<sup>72</sup> und fordern mehr „Austausch“<sup>73</sup> und „weiteren Dialog“<sup>74</sup> zwischen den einzelnen Disziplinen. Auch Grodal kritisiert diese „conception of specificity“<sup>75</sup>: „The idea that each aesthetic field has its own exclusive object of analysis and its own method (...) leads to a much larger ‚reduction‘; a narrow definition would leave out most of the viewers’ film experience.“<sup>76</sup> Und Persson spricht von einem „driving urge, to strike (...) a more nuanced balance between theory and empirical work than has been the case in cinema studies so far. The next logical step in this direction is to start setting up empirical experiments similar to those of discourse psychology and communication studies.“<sup>77</sup> Er meint weiter: „If we want to describe reception processes and put together theories of reception, we have to make ‚real‘ observations to

---

68 Eder 2007b.

69 Neben Eder, der sich besonders mit der Rolle von Filmfiguren beschäftigte, haben in Deutschland u. a. Hermann Kappelhoff und Hans J. Wulff das Thema der Filmemotionen detailliert untersucht, vgl. bspw. Eder 2002, 2005, 2007, Kappelhoff 2004, 2005, 2006, 2007, Wulff 2005, 2006, Sellmer/Wulff 2006.

70 Vgl. Eder 2007b.

71 Vgl. bspw. Brütsch 2005, Bartsch et al. 2007.

Einige Wissenschaftler legen ihre Studien so an, dass sie sich zur empirischen Überprüfung an anderer Stelle eignen, vgl. bspw. Persson 2003.

72 Bartsch et al. 2007, S. 10.

73 Ebd.

74 Ebd.

75 Grodal 1997, S. 12.

76 Ebd.

77 Persson 2003, S. 249.

support our claims.“<sup>78</sup> Der Wissenschaftsrat selbst fordert eine „nachdrückliche Stärkung von interdisziplinärer Kooperation sowie Theorie- und Methodengrenzen überschreitendem Austausch“<sup>79</sup>. Doch bisher wurde diese Forderung kaum umgesetzt.<sup>80</sup> Bei einer Untersuchung, die sich mit den emotionalen Aspekten der Filmrezeption beschäftigt, ist es nach meiner Auffassung jedoch sinnvoll, sowohl die Film- als auch die Zuschauerperspektive einzubeziehen und das Thema sowohl geistes- als auch sozialwissenschaftlich zu untersuchen. Beide Herangehensweisen schließen sich nicht gegenseitig aus, sondern können nach meiner Auffassung im Gegenteil auf fruchtbare Weise voneinander profitieren.

Die vorliegende Arbeit beruht daher auf einem interdisziplinären Ansatz, der sowohl den Film als auch den Zuschauer als Gegenstand einbezieht und bei dem empirische Untersuchungen auf filmwissenschaftlichen Analyseergebnissen aufbauen: In einem ersten Schritt fasse ich zunächst die aktuellen Befunde zum Thema Filmemotionen mithilfe der umfassenden Modelle von Persson und Eder zusammen. Dies ergänze ich durch Beiträge aus dem Bereich der Kommunikationswissenschaft, die besonders auf die aktive Rolle des Zuschauers verweisen. Ziel ist es dann, beide Ebenen in einem eigenen, integrativen Modell zusammenzubringen, das den Zusammenhang von Darstellung, Rezeption und Wirkung von Emotionen im Film beschreibt. In einem weiteren Schritt wende ich das von mir entwickelte Modell auf das Genre des Fantasy-Films an, dessen spezifische Struktur nach meiner Auffassung eine Verbindung zum Zuschauer besonders fördert. Diese theoretischen Ausführungen illustriere ich dann in einer detaillierten Analyse von drei ausgewählten Filmen<sup>81</sup>, deren Zuschauerwirkung ich zudem empirisch anhand eines Experiments überprüft habe, das vom 11. bis zum 13. Mai 2009 im Raum Heidelberg stattfand und an dem 356 Probanden im Alter zwischen 12 und 84 Jahren teilnahmen. Zunächst werde ich jedoch den Forschungsgegenstand der Arbeit, den Begriff der Emotion, genauer beleuchten.

---

78 Persson 2003, S. 44.

79 Wissenschaftsrat 2007, S. 74.

80 Ausnahmen bilden bspw. die Studien von Tan, vgl. bspw. Visch et al. 2010, Visch/Tan 2009.

81 *Der goldene Kompass* (Weitz 2007), *Das Bourne Ultimatum* (Greengrass 2007), *Mitten ins Herz: Ein Song für Dich* (Lawrence 2007).

Darstellung, Rezeption und Wirkung von Emotionen im  
Film

Eine interdisziplinäre Studie

Uhrig, M.

2015, XII, 213 S. 28 Abb., 9 Abb. in Farbe., Softcover

ISBN: 978-3-658-07000-7