

Bereits seit seiner Entstehung ist das Medium ‚Film‘ eng mit dem Erleben von Emotionen verbunden. Tom Gunning spricht in Bezug auf den frühen Film von einem „Kino der Attraktionen“, bei dem noch weniger das Erzählen von Geschichten und die Erzeugung einer kohärenten fiktionalen Welt im Mittelpunkt standen, sondern das vielmehr die neuen Möglichkeiten und die neue Technik des Films zur Schau stellte (vgl. Gunning 1996). Es sollte ein Spektakel vor den Augen des Zuschauers entstehen, das seine Aufmerksamkeit fordert, seine visuelle Neugier weckt und nicht zuletzt – Vergnügen bereitet. Bis heute bleibt das affektive Erleben ein elementarer Bestandteil der Rezeption von Filmen, auch wenn mittlerweile die präsentierten Geschichten einen wesentlich höheren Anteil am Filmvergnügen haben als zu Frühzeiten des Kinos, ja in der Regel sogar im Zentrum der Aufmerksamkeit des Zuschauers stehen. Emotionen zu erfahren wird von den Rezipienten eines Spielfilms erwartet und das ‚affektive Erleben‘, das durch Filme hervorgerufen wird, bildet einen der Hauptgründe, warum diese rezipiert werden.

Trotz dieser zentralen Stellung von Emotionen im Rahmen des Filmlebens wurden die affektiven Aspekte der Filmrezeption in der theoretischen Beschäftigung mit Film lange Zeit vernachlässigt. Eine systematische filmtheoretische Reflexion affektiver Prozesse, die während der Filmrezeption auftreten, fand größtenteils nicht statt. Als Ausnahmen und Beispiele für eine frühe Auseinandersetzung mit diesem Themenfeld sind Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim, Jean Epstein oder Sergei Eisenstein zu nennen (vgl. Tröhler/Hediger 2005, 7). Vor allem Eisenstein hat sich Zeit seines Lebens in seinem praktischen künstlerischen Schaffen und seinen theoretischen Ausführungen zu Film und Kunst mit Emotionen auf Seiten des Zuschauers beschäftigt, etwa im Zusammenhang mit seinen Überle-

gungen zum ‚Pathos‘, die sich bis in sein Spätwerk ziehen. Nicht von ungefähr entlehnt Gunning den Begriff der ‚Attraktion‘ von Eisenstein. So schreibt Eisenstein bereits 1924 in seiner Definition von ‚Attraktion‘:

„Eine Attraktion [...], wie wir sie verstehen, ist jeder zu demonstrierende Fakt (jede Handlung, jeder Gegenstand, jede Erscheinung, jede bewußte Kombination), der durch Druckausübung eines bestimmten Effekts auf die Aufmerksamkeit und Emotion des Zuschauers überprüft und bekannt wurde und der, kombiniert mit anderen, dazu geeignet ist, die Emotion des Zuschauers in diese eine oder in eine andere, vom Ziel der Aufführung diktierten Richtung hin zu verdichten.“ (Eisenstein 1988b, 18)

Auch wenn diese Definition deutlich von behavioristischen Auffassungen geprägt ist und heute etwas ‚mechanistisch‘ wirkt, sind an ihr vor allem zwei Aspekte interessant: Zum einen postuliert Eisenstein, dass Emotionen durch den Film gelenkt werden, zum anderen setzt er Aufmerksamkeit und Emotionen in einen Zusammenhang und sieht sie nicht als sich gegenseitig ausschließend an. Emotionen lenken demnach nicht die Aufmerksamkeit ab, sondern vielmehr in eine bestimmte Richtung. Denken und Fühlen werden hier nicht als antagonistische Pole gedacht, sie sind miteinander verzahnt und bedingen sich gegenseitig.

Erst in den 1990er Jahren setzt schließlich eine systematische Beschäftigung mit dem Thema Emotion in der Filmtheorie ein, bei der diese Aufhebung des Gegensatzes von Denken und Fühlen, von Emotion und Verstand wiederum eine zentrale Rolle spielt. Tröhler und Hediger weisen darauf hin, dass dieses verstärkte Interesse für den Zusammenhang von Emotionalität und Film „eine allgemeine Tendenz in den Geistes- und Kulturwissenschaften spiegelt“ (Tröhler/Hediger 2005, 7). Ihr kurzer historischer Abriss der Entwicklung der Filmwissenschaft mündet in eine für sie spekulative, aber dennoch durchaus plausibel erscheinende Erklärung für diese in den letzten Jahren deutlich verstärkte Aufmerksamkeit hinsichtlich emotionaler Prozesse:

„Es fällt auf, dass die Wendung hin zur Emotion einhergeht mit einer Krise gesellschafts- und kommunikationstheoretischer Modelle, die in erster Linie auf die Verständigungsleistungen eines vernunftgeleiteten Diskurses abstellen. Tatsächlich wird die integrative Kraft der emotionalen Anteilnahme theoriefähig in dem Mass [sic!], in dem sich erweist, dass der vernünftige Diskurs allein die Lösung der Konflikte nicht (mehr) bewerkstelligen kann, die sich charakteristischerweise in modernen Gesellschaften ergeben.“ (Tröhler/Hediger 2005, 17)

Auch wenn sich somit nicht zuletzt in der Filmwissenschaft dieser Trend zur Beschäftigung mit affektiven Prozessen abzeichnet, sind die einzelnen, sich entwi-

ckelnden Theorien und Ansätze alles andere als homogen. Die Herangehensweisen an dieses Thema unterscheiden sich mitunter recht beträchtlich. Wiederum Tröhler und Hediger stellen hierbei verschiedene Strömungen fest:

„Mittlerweile lassen sich zwei Hauptstränge der Debatte unterscheiden: ein philosophisch-ästhetischer, in dem auch die psychoanalytische Tendenz weitgehend aufgegangen ist, sowie ein psychologisch-kognitivistischer, der sich aus der kognitivistischen Filmtheorie der Achtzigerjahre entwickelt hat. Während die philosophisch-ästhetische von der Spezifik des Mediums ausgeht, wählt die psychologisch-kognitivistische Richtung ein Vorgehen, das psychologische Modelle des Textverstehens als Ausgangspunkt nimmt.“ (Tröhler/Hediger 2005, 10f)

2.1 Philosophisch-ästhetische Perspektive

Zu den Vertretern des philosophisch-ästhetischen Strangs zählen Tröhler und Hediger vor allem französische Theoretiker wie Pascal Bonitzer, Raymond Bellour oder Gilles Deleuze. Diese befassen sich mit den emotionalen Aspekten des Filmlebens, „die sich dem Diktat der Vernunft entziehen“, wobei auch hier Vernunft und Emotion nicht als einander entgegengesetzt gesehen werden und sich ein besonderer Fokus auf „die Dimensionen des Sensomotorischen und Haptischen“ ergibt (Tröhler/Hediger 2005, 11). In diesen Theorien sind daher deutliche Einflüsse aus der Phänomenologie und der Psychoanalyse erkennbar. Deshalb schlagen Anne Bartsch, Jens Eder und Kathrin Fahlenbrach auch vor, diese Richtung eher als „psychoanalytisch-phänomenologisch“ zu bezeichnen, und charakterisieren sie folgendermaßen:

„Stark vereinfacht kennzeichnen den psychoanalytisch-phänomenologischen Diskursstrang Konzepte des Zuschauers als körperlich erlebendes Wesen, welches stark durch sein Unbewusstes gelenkt wird. Dabei versuchen seine Vertreter das emotionale Filmleben in Anlehnung an Freud oder Lacan, Merleau-Ponty oder Deleuze zu erfassen oder es durch materialnahe Umschreibungen zu evozieren und zu typologisieren.“ (Bartsch/Eder/Fahlenbrach 2007, 13)

Da es sich hier um eine ‚stark vereinfachte‘ Zusammenfassung der psychoanalytisch-phänomenologischen Richtung handelt, ist an dieser Stelle eine kurze Ausdifferenzierung notwendig, ohne jedoch zu sehr ins Detail gehen zu können; die kompakte Darstellung des philosophisch-ästhetischen beziehungsweise psychoanalytisch-phänomenologischen ‚Diskursstranges‘ soll lediglich dazu dienen zu verdeutli-

chen, warum ich mich im weiteren Verlauf der Arbeit hauptsächlich auf kognitivistisch orientierte Ansätze stützen werde.

Die Theorien der psychoanalytisch-philosophisch-phänomenologisch orientierten Richtung weisen als grundlegende Gemeinsamkeit auf, dass sie sich in ihren Grundlagen und zentralen Annahmen stark von den Ansätzen des psychologisch-kognitivistischen Stranges absetzen. Trotz dieser Gemeinsamkeit unterscheiden sich die einzelnen Theorien mitunter erheblich. Zeitlich und inhaltlich sind diese Ansätze folgendermaßen grob einzuordnen:

„Von den 1970er- bis zu den 1990er-Jahren dominierten in der Filmwissenschaft zunächst psychoanalytische Positionen, die entweder von allgemeinen Strukturen des Kinos als Dispositiv des Zuschauererlebens ausgingen oder affektbezogene Strukturen von Blick und Begehren, Symbolik und Ideologie im Film untersuchten. Später trat die phänomenologische Betrachtung körperlicher, einführender und haptischer Erlebnisformen bei der Filmrezeption hinzu [...]“ (Bartsch/Eder/Fahlenbrach 2007, 13)

Als exemplarische Vertreter für psychoanalytische Filmtheorien werde ich hier auf Jean-Louis Baudry und Christian Metz eingehen, die wichtige Grundlagen dieser Theorierichtung entwickelten, sowie auf Laura Mulvey, die deren Gedanken aufgreift, jedoch zu einer feministischen Filmtheorie mit starkem Bezug zur Psychoanalyse weiterentwickelt. Alle diese Theorien enthalten ideologiekritische Komponenten und beschäftigen sich mit der Konstruktion des ‚Selbst‘ im Kontext des Kinos.¹

Diese Grundelemente zeigen sich auch in Baudrys ‚Apparatus-Theorie‘. Nach Baudry positioniert der technische ‚Apparat‘ Kino den Zuschauer in einer vorgegeben Perspektive und lässt ihn somit ein bestimmtes Verhältnis zur Leinwand einnehmen. Durch die Kinosituation und den intensiven ‚Realitätseffekt‘, der durch diese Situation erzeugt wird, entsteht laut Baudry für den Zuschauer die Illusion einer einheitlichen und kohärenten Welt, die er begreifen kann und der Eindruck, dass er als Zentrum und Ursprung aller Bedeutung fungiert. Zur theoretischen Rahmung seiner Theorie greift Baudry unter anderem auf Platon und den Psychoanalytiker Lacan zurück:

1 So stellt Barbara Creed fest: „[...] 1970s theory, as formulated by Jean-Louis Baudry, Christian Metz, and Laura Mulvey, emphasized the crucial importance of the cinema as an apparatus and as a signifying practice of ideology, the viewer-screen relationship, and the way in which the viewer was ‘constructed’ as transcendental during the spectatorial process.“ (Creed 1998, 79)

„The arrangement of the different elements – projector, darkened hall, screen – in addition from reproducing in a striking way the *mise-en-scène* of Plato's cave (prototypical set for all transcendence and the topological model of idealism) reconstructs the situation necessary to the release of the 'mirror stage' discovered by Lacan. This psychological phase, which occurs between six and eighteen months of age, generates via the mirror image of a unified body the constitution or at least the first sketches of the 'I' as an imaginary function.“ (Baudry 1974/75, 45)

In der Kinosituation findet – in einem Zustand, den Baudry mit ‚Traum‘ vergleicht – gleichsam eine ‚Regression‘ in dieses ‚Spiegelstadium‘ statt, in dem sich das Kind erstmals als einheitliches Selbst empfindet. Dieses Spiegelstadium siedelt Lacan in der menschlichen Entwicklungsphase des ‚Imaginären‘ an. Das Kino entspricht dem Bedürfnis des Zuschauers, in diesen frühen psychischen Entwicklungszustand zurückkehren zu wollen, sich als „transcendental self“ (Baudry 1974/75, 45), als ‚einheitliches Selbst‘ empfinden zu können, was in der weiteren Entwicklung zum Erwachsenen verloren geht. Eine Verbindung der Kinosituation zur Ideologie ergibt sich dadurch, dass durch sie der falsche Eindruck eines ‚transzendentalen Selbst‘ vermittelt wird.

Diese Empfindung eines einheitlichen Selbst geht nach Baudry dabei nicht vom Zuschauer aus, sondern wird vom ‚Apparatus‘ des Kinos konstituiert, also nicht vom Inhalt des auf der Leinwand Gezeigten, sondern vielmehr durch die technischen Gegebenheiten:

„Ultimately, the forms of narrative adopted, the 'contents' of the image, are of little importance so long as an identification remains possible. What emerges here (in outline) is the specific function fulfilled by the cinema as support and instrument of ideology. It constitutes the 'subject' by the illusory delimitation of a central location – whether this be that of a god or of any other substitute. It is an apparatus destined to obtain a precise ideological effect, necessary to the dominant ideology: creating a fantasmaticization of the subject, it collaborates with a marked efficacy in the maintenance of idealism.“ (Baudry 1974/75, 46)

Wie Baudry sieht auch Christian Metz den Zuschauer im Kino als ‚positioniert‘ und bezieht sich in seiner Theorie ebenso auf Lacan und dessen Konzept des Spiegelstadiums (vgl. Metz 2000). Metz relativiert jedoch die Analogie zwischen Kino und Spiegel, da die Leinwand im Gegensatz zum Spiegel das eigene Bild nicht zurückwirft, reflektiert (vgl. Creed 1998, 81). Er führt zudem den Begriff des Voyeurismus in seine Theorie ein, da im Kino immer eine Distanz zwischen dem blickenden Subjekt und dem Objekt erhalten bleibt. Zentral in seinem Ansatz ist das Konzept des ‚Imaginären Signifikanten‘: „The cinema, he argued, makes present what is absent. The screen might offer images that suggest completeness, but this is purely

imaginary.“ (Creed 1998, 81) Die Erfahrung einer nur imaginär vorhandenen Einheit verbindet unter anderem seinen theoretischen Ansatz mit dem Baudrys. Die imaginative Tätigkeit des Zuschauers und die Perspektive, die er zum Geschehen auf der Leinwand einnimmt, werden dabei gelenkt, etwa durch die Kamera. Im Gegensatz zu Baudry beschäftigt sich Metz nicht nur mit dem technischen Apparat Kino, sondern bezieht „den einzelnen Film in seine Überlegungen ein und begreift die Aktivität des Zuschauers auf den je konkreten diegetischen Raum gerichtet und durch diesen strukturiert“ (Kappelhoff 2002, 138). Kappelhoff macht Metz' Verankerung in der Psychoanalyse zusammenfassend deutlich und kommt dabei auch auf die mit dessen Theorie verbundenen affektiven Komponenten zu sprechen:

„Von vornherein definiert Metz seinen Gegenstand psychoanalytisch: Der Film sei ein Objekt der Liebe des Zuschauers und das klassische Kino eine kulturelle Praxis affektiver Befriedigung. Das stets neue Eintauchen in die Phantasiewelt des je konkreten Films, die einem Traum vergleichbar wie eine äußere Realität erscheint, ist für ihn die Quelle dieser Befriedigung – und nicht die Identifikation mit der Kamera. Anstelle des ‚Spiegel-Bildschirms‘ entwickelt Metz das Dispositiv des Kinos als eines ‚fiktionalen Raums‘, der für den Zuschauer mal um mal zum imaginären Kosmos der filmischen Erzählung wird.“ (Kappelhoff 2002, 139)

Laura Mulvey schließlich lenkt in ihrer feministischen Filmtheorie, die sie ebenfalls auf der Grundlage psychoanalytischer Ansätze entwickelt, den Blick auf den weiblichen Zuschauer. Für ihre Theorie greift Mulvey auf Elemente wie ‚Skopophilie‘, Voyeurismus, Fetischismus oder ‚Kastrationsangst‘ aus Freuds Theorie zurück und integriert sie in ihre Überlegungen, wie ‚visuelle Lust‘ bei der Rezeption von Filmen entsteht. Bezogen auf das Hollywoodkino stellt sie dabei fest:

„The magic of the Hollywood style at its best (and of all the cinema which fell within its sphere of influence) arose, not exclusively, but in one important aspect, from its skilled and satisfying manipulation of visual pleasure.“ (Mulvey 1975, 8)

Diese ‚Lust‘ spaltet sich dabei durch die Mechanismen und ästhetischen Strategien des klassischen Hollywoodfilms in eine männliche und weibliche auf, die sich deutlich unterscheiden:

„In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*.“ (Mulvey 1975, 11)

Der männliche Blick auf das Bild der Frau löst dabei jedoch nicht nur Lust aus, sondern impliziert gleichzeitig durch die Abwesenheit eines Penis eine Kastrationsdrohung (vgl. Mulvey 1975, 13). Diese Drohung könne im Kino nach Mulvey durch zwei psychische Mechanismen wettgemacht werden, nämlich einen die Kastrationsangst kompensierenden sadistischen Voyeurismus und einen Fetischismus, durch den der abwesende Penis durch einen Fetisch ersetzt und damit die Kastration verleugnet wird (vgl. Lowry 1992, 121).

Letztlich wird der Frau für Mulvey der männliche Blick in nach klassischen Mustern konstruierten Filmen aufgezwungen, was eine neue Art Filme zu machen notwendig erscheinen lässt. Mulveys psychoanalytisch-feministische Filmtheorie impliziert demnach auch eine deutlich ideologiekritische Perspektive, der es darum geht, die Auswirkung patriarchalischer Strukturen auf die Produktion von Filmen aufzuzeigen:

„It is helpful to understand what the cinema has been, how its magic has worked in the past, while attempting a theory and a practice which will challenge this cinema of the past. Psychoanalytic theory is thus appropriated here as a political weapon, demonstrating the way the unconscious of patriarchal society has structured film form.“ (Mulvey 1975, 6)

Der französische Philosoph Gilles Deleuze setzt sich hingegen deutlich von der psychoanalytischen Filmtheorie ab. Dessen zweibändiges Werk „Das Bewegungs-Bild. Kino 1“ (Deleuze 1997a) und „Das Zeit-Bild. Kino 2“ (Deleuze 1997b), entstanden 1983 bzw. 1985, bezeichnen Thomas Elsaesser und Malte Hagener als „Meilenstein der Filmtheorie“ (Elsaesser/Hagener 2011, 198). Deleuzes Filmtheorie hat ihre Wurzeln in der Philosophie:

„Deleuze worked out his ideas as a kind of parallel montage between two disciplines: film theory and philosophy. In Deleuze, concepts drawn from the two fields inter-fecundate and are in the process changed. Bypassing the tired question of ‘film art,’ Deleuze sees the cinema itself a philosophical instrument, a generator of concepts and a producer of texts which render thoughts in audiovisual terms, not in language but in blocks of movement and duration.“ (Stam 2000, 258)

Die Themenkomplexe ‚Zeit‘ und ‚Bewegung‘ sind dabei grundlegend für seine filmtheoretische Arbeit – was sich bereits in den Titeln seiner Kino-Bücher spiegelt –, wobei er sich in seinen Überlegungen auf Philosophen wie Bergson und Peirce bezieht. Deleuze nimmt eine „Klassifikation von Bildtypen“ im Kino vor, die dazu dienen soll, „das Kino auf den Begriff zu bringen“ und „in der Vielfalt seiner Fälle als

zeitliches Ereignis [zu] erfassen“ (Hediger 2006, 57). Das ‚Bewegungs-Bild‘ steht für „ein Kino der Handelnden und Handlungen“ (Elsaesser/Hagener 2011, 200), bei dem sich eine Aktion aus der anderen ergibt, also für das Hollywoodkino nach ‚klassischem‘ Muster. Im Kino des ‚Zeit-Bildes‘ hingegen werden „die Figuren von Handlungsträgern zu Beobachtern“ (Elsaesser/Hagener 2011, 200f); es tritt erstmals in der Nachkriegszeit auf, etwa beim italienischen Neorealismus, und steht für das ‚moderne‘ Kino, bei dem ‚Zeit‘ eine zentrale Kategorie darstellt. Emotionale Komponenten sind in die Bildtypen des ‚Triebbildes‘ und des ‚Affektbildes‘ eingeschrieben, wobei Deleuzes Affektbegriff nicht einfach mit „dem Register psychologischer Emotionen“ gleichgesetzt werden kann, es sich bei ‚Affekten‘ „nicht um subjektive *Erlebnisse* oder *Gefühle*“ handelt, sondern sie „verdanken sich nicht-menschlichen Kräften, sie übersteigen den Horizont anthropozentrischer Subjektivität“ (Morsch 2010, 71f).

Elsaesser und Hagener weisen darauf hin, dass es problematisch ist, Deleuze als Phänomenologen zu bezeichnen (vgl. Elsaesser/Hagener 2011, 198), auch wenn sich viele phänomenologisch orientierte Filmtheoretiker unter anderem auf Deleuze berufen. Eine wichtige Vordenkerin der phänomenologischen Richtung in der Filmtheorie ist Vivian Sobchack, deren Ansätze zum Abschluss dieses kurzen Überblicks über verschiedene Vertreter des philosophisch-ästhetischen Diskursstranges knapp umrissen werden sollen. Die Beschäftigung mit dem Körper und der Bindung der filmischen Erfahrung an den menschlichen Leib, die von grundlegender Bedeutung für die phänomenologische Filmtheorie ist, stellt für Elsaesser und Hagener einen Wendepunkt im filmtheoretischen Denken dar:

„Lange Zeit herrschte in der Filmtheorie ein okularzentristisches Paradigma, das solche Ansätze bevorzugte, die das Sehen ins Zentrum des Interesses stellten. Diese Dominanz nimmt ihren Ausgang in den 1920er Jahren, als Rudolf Arnheim die Gestalttheorie für das Kino nutzbar machte [...] und Béla Balázs die Bedeutung der Großaufnahme in den Mittelpunkt rückte. [...] Die dominanten Theorien der 1960er bis 1980er privilegierten schließlich das Sehen noch stärker als die vorhergehenden Theorien: Baudrys Apparatus-Theorie beförderte die Augenmenschen in Platons Höhle [...], während die feministische Filmtheorie lange Zeit unter Stichworten wie Voyeurismus, Fetischismus, Exhibitionismus und männlichen Blick operiert hat [...]“ (Elsaesser/Hagener 2011, 138).

Elsaesser und Hagener vermuten nun, „[d]ass das okularzentristische Paradigma möglicherweise einen Endpunkt erreicht hat“ (Elsaesser/Hagener 2011, 142), und machen dies unter anderem daran fest, dass das Motiv des Auges und des Sehens in vielen Filmen äußerst offensichtlich zu Tage tritt, also die „Filme selbst ein theoretisches Modell [...] inszenieren und zur Schau stellen“ (Elsaesser/Hagener 2011, 143), sie demnach gleichsam zur Parodie der Theorie werden.

Statt dem ‚Sehen‘ und dem ‚Blick‘ wird dementsprechend auch die leibliche Erfahrung mit allen Sinnen zur zentralen Komponente der Filmtheorie Sobchacks, wobei sie sich in ihren Grundüberlegungen auf den französischen Philosophen Maurice Merleau-Ponty stützt. So schreibt Sobchack über die Kino-Erfahrung:

„More than any other medium of human communication, the moving picture makes itself sensuously and sensibly manifest as the expression of experience by experience. A film is an act of seeing that makes itself seen, an act of hearing that makes itself heard, an act of physical and reflective movement that makes itself reflexively felt and understood.” (Sobchack 1994, 37)

Diese Vorstellung von ‚expression of experience by experience‘, also des ‚Ausdrucks einer Erfahrung durch Erfahrung‘ geht dabei auf Merleau-Ponty zurück (vgl. Sobchack 1994, 36). Die Kategorie der Erfahrung wird daher auch zentral für ihre filmtheoretischen Überlegungen. Und für diese Erfahrung ist der Körper des Zuschauers eine unabdingbare Voraussetzung:

„[W]e do not experience any movie only through our eyes. We see and comprehend and feel films with our entire bodily being, informed by the full history and carnal knowledge of our acculturated sensorium.“ (Sobchack 2004, 63)

Für Sobchack nimmt der Körper – und nicht nur die Augen – im Kino bereits die Dinge auf der Leinwand wahr, bevor sie vom Verstand erfasst werden. Sie beschreibt dies anhand ihrer Erfahrung der Eröffnungsszene von Jane Campions *DAS PIANO* (*THE PIANO*, Aus/NZ/F 1993). Aus einem verschwommenen Bild wird allmählich deutlich, dass eine Frau, Ada, zu sehen ist, die durch ihre Finger blickt:

„Despite my ‘almost blindness,’ the ‘unrecognizable blur,’ and resistance of the image to my eyes, *my fingers knew what I was looking at* – and this *before* the objective reverse shot that followed to put those fingers in their proper place [...]. From the first (although I didn’t consciously know it until the second shot), my fingers *comprehended* that image, *grasped* it with a nearly imperceptible tingle of attention and anticipation and, off-screen, ‘felt themselves’ as a potentiality in the subjective and fleshy situation figured onscreen. And this *before* I refigured my carnal comprehension into the conscious thought, ‘Ah, those are fingers I am looking at.’“ (Sobchack 2004, 63)

Der Leib, der Körper des Zuschauers wird damit aus Sobchacks Sicht zum Zentrum der filmischen Erfahrung – letztlich also auch der affektiven Erfahrung. Durch die körperliche Erfahrung werden Filme wahrnehmbar und verstehbar. Der

Film spricht den gesamten Körper des Zuschauers an und erst durch diese leibliche Erfahrung wird eine Sinnbildung auf Seiten des Zuschauers möglich. Morsch ordnet diesen zentralen Punkt Sobchacks schließlich in die gegenwärtige phänomenologische Filmtheorie ein:

„[D]er Zuschauer [wird] als ein körperlich wahrnehmender und leiblich spirender Organismus aufgefasst, dessen Körperlichkeit als Produktivkraft in die filmischen Prozesse eingebunden ist. Der auf Sinnlichkeit und Körperlichkeit hin erweiterte Erfahrungsbegriff, der daraus im Hinblick auf die filmische Rezeption resultiert, bildet derzeit den meistdiskutierten Aspekt phänomenologischer Filmtheorie.“ (Morsch 2010, 60)

Aus dieser sehr knappen Darstellung exemplarischer Theorien des philosophisch-ästhetischen beziehungsweise psychoanalytisch-phänomenologischen Diskursstranges wird deutlich, dass sich die unter ihm subsumierten Ansätze in verschiedenen Aspekten unterscheiden, demnach nicht als einheitlich-monolithischer Block gesehen werden können. Gemeinsam ist den einzelnen Ansätzen, dass sie sich mit dem affektiven Erleben von Spielfilmen beschäftigen – wenn auch meist nicht explizit, häufig sogar eher am Rande. Darin liegt einer der Gründe, warum ich mich im weiteren Verlauf der Arbeit vor allem auf kognitive Theorien stütze, da diese, wie ich noch zeigen werde, das affektive Erleben von Spielfilmen mehr ins Zentrum ihres Interesses stellen, wie etwa auch Bartsch, Eder und Fahlenbrach feststellen:

„Mit der Weiterentwicklung der Kognitionswissenschaften haben kognitive Emotionstheorien innerhalb der Filmwissenschaft weiter zugenommen und stellen inzwischen wohl den Großteil der einschlägigen Publikationen. Während der letzten Jahre ist eine ganze Reihe umfassender Modelle der emotionalen Filmrezeption vorgestellt worden, die jeweils unterschiedliche Akzente setzen.“ (Bartsch/Eder/Fahlenbrach 2007, 14)

Der neue Akzent meiner Arbeit wird dabei auf der Untersuchung von Filmen liegen, die vom sogenannten klassischen Muster abweichen und die in den bisherigen kognitiv orientierten Filmtheorien zum emotionalen Erleben noch zu wenig in den Blick genommen wurden. Mit Hilfe kognitiver Ansätze soll dabei ein breiteres Spektrum affektiver Wirkungen abgedeckt werden – neben Emotionen etwa auch Stimmungen –, als dies in den Ansätzen der philosophisch-ästhetischen Richtung der Fall ist. So weist Hediger darauf hin, dass in der psychoanalytischen Filmtheorie vor allem zwei Affekte berücksichtigt werden, die Schaulust und das sexuelle

Begehren (vgl. Hediger 2006, 56). Bei Deleuze schwingt das affektive Erleben in seinen Konzepten des ‚Affektbildes‘ und des ‚Triebbildes‘ mehr mit als dass es konkret ausbuchstabiert wird und im Fall der phänomenologischen Filmtheorie geht die affektive Wirkung in der ‚leiblichen Erfahrung‘ des Films auf.

Die konkrete Analyse einzelner Filme oder spezifischer Filmstrukturen gerät in den skizzierten Theorien des philosophisch-ästhetischen Diskursstrangs häufig in den Hintergrund, da im Fokus des Interesses meist weniger der Film an sich steht, sondern wie der ‚Apparat Kino‘ oder die Kinosituation zur Subjektkonstitution beziehungsweise der ‚körperlichen Erfahrung‘ des Zuschauers beiträgt. Mein Ansatz wird hingegen – wenn man so will – mehr ‚objektorientiert‘ argumentieren, nämlich dass vom einzelnen Film, seiner jeweils spezifischen Ästhetik und Werkstruktur Reize ausgehen, die das affektive Erleben des Zuschauers in Gang setzen und lenken. Für die Untersuchung von Filmen, die von klassischen Mustern abweichen, werde ich ein Analysemodell entwickeln, das vor allem auf kognitive Ansätze zurückgreift, die diese ‚Objektorientierung‘ stärker berücksichtigen als die skizzierten philosophisch-ästhetischen Ansätze, und bestehende Theorien zum emotionalen Erleben von klassischen Spielfilmen, soweit sie geeignet sind, in das Modell integrieren.²

Das Modell wird dabei zwar aus heuristischen Gründen weniger von einem empirischen als vielmehr von einem hypothetischen, idealen Zuschauer ausgehen, der bestimmte Dispositionen aufweist und somit die im Film angelegten affektiven Wirkungen potentiell realisieren kann (vgl. Kapitel 4.6.2, Kapitel 6.3.2). Im Gegensatz zu einigen Ansätzen der philosophisch-ästhetischen Richtung sehe ich jedoch den Rezipienten nicht als passiv oder durch den ‚Apparatus Kino‘ positioniert an, sondern als äußerst aktiv.

2 In den letzten Jahren erschienen einige Publikationen, in denen versucht wird, Aspekte der philosophisch-ästhetischen und psychologisch-kognitivistischen Perspektive miteinander zu verbinden (vgl. z.B. Hanich 2010; Kappelhoff et al. 2013; Laine 2013; Stadler 2014). Aus diesen ersten Ansätzen haben sich jedoch noch keine systematischen Modelle entwickelt. Zudem beziehen sie sich häufig ebenfalls zu wenig auf konkreten Werkstrukturen und argumentieren nicht immer ‚objektorientiert‘. Daher habe ich im Rahmen meiner Arbeit und für die Entwicklung meines Analysemodells hauptsächlich Ansätze der psychologisch-kognitivistische Perspektive als Ausgangspunkt für meine Überlegungen gewählt.

2.2 Psychologisch-kognitivistische Perspektive

Im Rahmen der Ansätze des psychologisch-kognitivistischen Strangs bildet die Aktivität des Zuschauers, die sich etwa in ständigen Informationsverarbeitungsprozessen äußert, die sich sowohl auf das Filmverstehen als auch auf das affektive Erleben auswirken, eine grundlegende Voraussetzung. Da verschiedene Ansätze dieses Strangs im weiteren Verlauf der Arbeit ausführlich diskutiert werden, werde ich an dieser Stelle nur einige Hauptpunkte knapp skizzieren, um die Unterschiede zur philosophisch-ästhetischen Diskursrichtung klarer hervortreten zu lassen. Als Hauptvertreter und Vorreiter der kognitiven Richtung führen Tröhler und Hediger Theoretiker wie Murray Smith oder Ed Tan an (vgl. Tröhler/Hediger 2005, 12). Deren theoretische Ansätze sind auch für meine Arbeit von zentraler Bedeutung. Die Hauptpunkte dieser Ansätze und auch die weiteren Theorien werde ich im Kapitel 4 genauer darstellen.

Einen wichtigen Bezugspunkt für diese kognitiven Theorien zum emotionalen Filmleben bildet die neoformalistische Filmtheorie, die Mitte der 1980er Jahre vor allem von David Bordwell und Kristin Thompson geprägt wurde. Aufbauend auf Ansätzen der russischen Formalisten und unter Einbeziehung von Erkenntnissen der Kognitionswissenschaft entwickelten sie eine Theorie des Filmverstehens, die sich unter anderem an Informationsverarbeitungsprozessen auf Seiten des Zuschauers orientiert. Die neoformalistische Theorie grenzt sich dabei explizit von der psychoanalytischen ab und sieht den Zuschauer nicht als passiv und positioniert, sondern vielmehr als sehr aktiv während der Filmrezeption: „A film, I shall suggest, does not ‘position’ anybody. A film cues the spectator to execute a definable variety of *operations*.“ (Bordwell 1985, 29) Auf der Grundlage von beim Zuschauer vorhandenen Schemata, also organisierten Clustern von Wissen, stellt dieser während der Rezeption Hypothesen auf und zieht Schlussfolgerungen. So entstehen etwa Hypothesen darüber, wie sich die Handlung weiter entwickeln wird. Diese Hypothesen werden ständig überprüft und gegebenenfalls modifiziert. Aus diesen aktiven Prozessen der Informationsverarbeitung ergibt sich letztlich das Verständnis eines Films für den Zuschauer.

In seiner Theorie klammert Bordwell emotionale Prozesse jedoch aus. Für ihn spielen sie für das Verstehen von Filmen eine untergeordnete, vernachlässigbare Rolle: „I am assuming that a spectator’s comprehension of the films’ narrative is theoretically separable from his or her emotional responses.“ (Bordwell 1985, 30) Diese Vernachlässigung der emotionalen Komponente bei der Filmrezeption wird somit auch zu einem der Hauptkritikpunkte an der neoformalistischen Filmtheorie.

Seit Mitte der 1990er Jahre versuchen verschiedene Theoretiker diese Lücke zu füllen. Von der neoformalistischen Theorie übernehmen sie den interdisziplinären Ansatz und den Rückgriff auf kognitive Theorien. Die kognitiv orientierte neoformalistische Filmtheorie erscheint besonders anschlussfähig an kognitive Emotionstheorien, wie sie in der analytischen Philosophie und der kognitiven Psychologie etwa zeitgleich entwickelt wurden, da diese Emotionstheorien ebenfalls von einem aktiven Individuum ausgehen, das im Rahmen emotionaler Reaktionen Informationsverarbeitungs- und Bewertungsprozesse durchführt.

Die einzelnen Theorien zum affektiven Erleben von Spielfilmen unterscheiden sich hierbei unter anderem dahingehend, auf welche Elemente der philosophischen und psychologischen Emotionstheorien sie zurückgreifen. Gemeinsam ist ihnen dabei meist ihr Bezug zu ‚Bewertungstheorien‘ der Emotion. Grundlagen für diese Art der Emotionstheorien legte etwa Richard Lazarus in den 1970er Jahren (vgl. Tröhler/Hediger 2005, 14). Er postulierte, dass Emotionen aufgrund der Einschätzung der Relevanz einer Situation für ein Individuum entstehen. Weiter entwickelt wurde diese Theorie von Nico Frijda (Frijda 1986), der wiederum im kognitivistisch geprägten filmtheoretischen Umfeld breit rezipiert und in Überlegungen zum emotionalen Erleben von Spielfilmen einbezogen wurde. Bevor auf filmwissenschaftliche Ansätze zum affektiven Erleben von Spielfilmen eingegangen wird, sollen im folgenden Kapitel zunächst verschiedene Theorien kurz umrissen werden, die sich damit beschäftigen, was unter dem Begriff ‚Emotion‘ überhaupt zu verstehen ist, um in den folgenden Kapiteln auf diese Ansätze aufbauen zu können.

Filmstil, Differenzqualitäten, Emotionen
Zur affektiven Wirkung von Autorenfilmen am Beispiel
der Berliner Schule

Schick, Th.

2018, XI, 716 S. 114 Abb., Softcover

ISBN: 978-3-658-19142-9