
Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	XI
1 Einleitung: Kunstwerke und affektives Erleben	1
Vom antiken Theater zum Kino	
2 Filmrezeption und affektives Erleben	17
2.1 Philosophisch-ästhetische Perspektive	19
2.2 Psychologisch-kognitivistische Perspektive	28
3 Emotionstheorien	31
3.1 Was ist eine Emotion?	31
3.2 Evolutionstheoretische Ansätze	37
3.3 Neurologische Emotionstheorien	38
3.4 Sozialkonstruktivistische Emotionstheorien	39
3.5 Bewertungstheorien	39
3.6 Integrative Ansätze	41
4 Theorien zu Filmrezeption und affektivem Erleben	43
Ein Überblick	
4.1 Ed Tan: Der Spielfilm als ‚Emotionsmaschine‘	43
4.2 Murray Smith: ‚Engagement‘ mit Figuren zur Lenkung der Emotionen	48
4.3 Torben Grodal: Evolution, Kultur und Emotion	57
4.4 Greg Smiths ‚mood cue approach‘	65

4.5	Carl Plantingas kognitiv-perzeptueller Ansatz	76
4.6	Die Hauptelemente der Theorien – eine kritische Gegenüberstellung	89
4.6.1	Objekte filmischer Emotionen	90
4.6.2	Zuschauermodelle	93
4.6.3	Spielfilme als emotional vorfokussierte Texte	95
4.6.4	Der klassische Spielfilm als primärer Untersuchungsgegen- stand	96
4.6.5	Figuren und affektive Wirkungen von Spielfilmen: Sympathie, Empathie und Identifikation	99
4.6.6	Erzählstrukturen und stilistische Konstruktionen	101
4.6.7	Genres und emotionale Wirkung	104
4.6.8	Kulturelle Einflüsse und affektive Wirkungen von Spielfilmen	105
5	Jenseits des ‚klassischen‘ Spielfilms	111
	Innovation, Abweichung und Differenzqualität	
5.1	Was bedeutet Differenzqualität?	111
5.2	Herausforderung der Wahrnehmung und der Erwartungen des Zuschauers	117
5.3	Der ‚klassische Spielfilm‘ als Norm	126
5.3.1	Das Prinzip der figurenzentrierten Kausalität	129
5.3.2	Zielorientiert handelnde Figuren	132
5.3.3	Die Rolle von Konflikten	133
5.3.4	Doppelte Struktur: ‚Private‘ und ‚gesellschaftliche‘ Hand- lungslinie	135
5.3.5	Der ‚unsichtbare‘ Stil	135
5.3.6	Die Stabilität des klassischen Paradigmas	139
5.3.7	Grenzen der Stabilität des klassischen Paradigmas: Das postklassische Kino	141
5.4	Der europäische Autorenfilm und das ‚Art Cinema‘: Differenz- qualitäten und Innovationspotential	149
5.4.1	Merkmale des Autorenfilms	151
5.4.2	Die Rolle des kulturellen und institutionellen Kontextes	163
5.5	Das Feld der Differenzqualitäten	177
5.5.1	Fallbeispiel: Tom Tykwerts <i>LOLA RENNT</i>	182
5.5.2	Fallbeispiel: Jean-Pierre und Luc Dardennes <i>LE FILS</i>	186
5.5.3	Fallbeispiel: Cristi Puius <i>MOARTEA DOMNULUI LĂZĂRESCU</i>	190

6	Differenzqualitäten und affektives Erleben	199
6.1	Differenzqualitäten, Diskrepanzen und Schemata: George Mandlers Ansatz	200
6.2	Konflikte, Problemlösungsprozesse und das Bedürfnis nach Kontrolle	208
6.3	Affektive Felder	219
6.3.1	Filmstrukturen und affektive Wirkungen	219
6.3.2	Dispositionen des Zuschauers	222
6.3.3	Der Begriff des affektiven Feldes	226
6.3.4	Mentale Strukturen: Integration verschiedener Emotionstheorien	229
6.3.5	Filmische Strukturen und Darstellungsebenen	236
6.3.6	Dominanten und Interaktionen im affektiven Feld	266
7	Thesen zum affektiven Erleben von Spielfilmen mit Differenzqualitäten	281
8	Differenzqualität und affektives Erleben bei den Filmen der Berliner Schule	289
8.1	Die ‚Berliner Schule‘	291
8.1.1	Entstehung und Vertreter	291
8.1.2	Die Themen der Filme	306
8.1.3	Stilistische Gemeinsamkeiten der Filme	312
8.1.4	Leitfragen für die Analyse der Fallbeispiele	322
8.2	Thomas Arslans DER SCHÖNE TAG (2001)	325
8.2.1	Entstehung und Kontext des Films	325
8.2.2	Die Erzählstruktur des Films	329
8.2.3	Dominante Strukturen	337
8.2.4	Affektive Mikrofelder	356
8.2.5	Affektive Makrofelder	382
8.2.6	Zur affektiven Gesamtwirkung von DER SCHÖNE TAG	395
8.3	Angela Schanelec MEIN LANGSAMES LEBEN (2001)	398
8.3.1	Entstehung und Kontext des Films	398
8.3.2	Die Erzählstruktur des Films	405
8.3.3	Dominante Strukturen	413
8.3.4	Affektive Mikrofelder	434
8.3.5	Affektive Makrofelder	450
8.3.6	Zur affektiven Gesamtwirkung von MEIN LANGSAMES LEBEN	464

8.4	Christian Petzolds GESPENSTER (2005)	469
8.4.1	Entstehung und Kontext des Films	469
8.4.2	Die Erzählstruktur des Films	477
8.4.3	Dominante Strukturen	487
8.4.4	Affektive Mikrofelder	512
8.4.5	Affektive Makrofelder	538
8.4.6	Zur affektiven Gesamtwirkung von GESPENSTER	560
8.5	Valeska Grisebachs SEHNSUCHT (2006).	565
8.5.1	Entstehung und Kontext des Films	565
8.5.2	Die Erzählstruktur des Films	573
8.5.3	Dominante Strukturen	584
8.5.4	Affektive Mikrofelder	607
8.5.5	Affektive Makrofelder	635
8.5.6	Zur affektiven Gesamtwirkung von SEHNSUCHT	662
9	Schlussbemerkungen:	
	Spielfilme, Differenzqualitäten und affektives Erleben	669
	Literatur	693
	Filmografie	711

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