

**MATTHIAS BRÜTSCH
VINZENZ HEDIGER
URSULA VON KEITZ
ALEXANDRA SCHNEIDER
MARGRIT TRÖHLER (Hg.)**

KINOGEFÜHLE

EMOTIONALITÄT UND FILM

SCHÜREN

Inhalt

<i>Margrit Tröhler, Vinzenz Hediger</i> Ohne Gefühl ist das Auge der Vernunft blind: Eine Einleitung	7
---------------------------------------------------------------------------------------------------------	---

Entfaltung • Rührung • Attraktion

<i>Francesco Casetti</i> Die Sinne und der Sinn oder Wie der Film (zwischen) Emotionen vermittelt	23
<i>Hermann Kappelhoff</i> Tränenseligkeit: Das sentimentale Geniessen und das melodramatische Kino	33
<i>Raymond Bellour</i> Das Entfalten der Emotionen	51
<i>Roger Odin</i> Kino «mit klopfendem Herzen»: Anmerkungen zu den Emotionen im Familienfilm	103

Klang • Konflikt • Überschuss

<i>Richard Dyer</i> Film, Musik und Gefühl – Ironische Anbindung	121
<i>Alexandra Schneider</i> «Ein folkloristisches Strassentheater, das unbeabsichtigt einen Brecht oder Godard gibt»: Zur Kodierung von Emotionen im Hindi-Mainstream-Film	137
<i>Till Brockmann</i> Slow E-Motion: Gefühlswelten der Zeitlupe	153
<i>Fred van der Kooij</i> Filmmusik und emotionale Vernunft	169
<i>Thomas Christen</i> Happy Endings	189
<i>Peter Wuss</i> Konflikt und Emotion im Filmerleben	205

Figur • Gesicht • Verführung

Jens Eder

Die Wege der Gefühle: Ein integratives Modell der Anteilnahme an Filmfiguren 225

Philipp Brunner

Unsägliche Gefühle: Die Liebeserklärung im Spielfilm 243

Ed Tan

Gesichtsausdruck und Emotion in Comic und Film 265

Murray Smith

Wer hat Angst vor Charles Darwin? Die Filmkunst im Zeitalter der Evolution 289

Vinzenz Hediger

Tiere ohne Gefühle: *Jaws* und die audiovisuelle Konstruktion der Gefühlswelt von Tieren 313

Körper • Furcht • Moral

Christine N. Brinckmann

Die Rolle der Empathie oder Furcht und Schrecken im Dokumentarfilm 333

Karl Sierek

Bedrohliche Idole: Aby Warburg und die Angst im Kino 361

Hans J. Wulff

Moral und Empathie im Kino: Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption 377

Linda Williams

Sexfilme als Grenzgänger der Lust: Schwarze und weisse Haut in *Mandingo* 395

Thomas Elsaesser

«Zu spät, zu früh»: Körper, Zeit und Aktionsraum in der Kinoerfahrung 415

Heide Schlißmann

Eine kinematografische Emanzipation der Gefühle? 441

Autorinnen und Autoren / Herausgeberinnen und Herausgeber 451

Bildnachweis 456

Register 457

Margrit Tröhler, Vinzenz Hediger

Ohne Gefühl ist das Auge der Vernunft blind

Eine Einleitung

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. Die Diskussion der letzten zehn Jahre hat eine Vielfalt von Ansätzen und theoretischen Modellierungen des Zusammenhangs von Emotionalität – verstanden als Feld, das Empfindung, Affekt und Emotion umfasst – und Film hervorgebracht, eine Entwicklung, die eine allgemeine Tendenz in den Geistes- und Kulturwissenschaften spiegelt und der dieser Band mit einer Momentaufnahme der aktuellen Debatte Rechnung trägt. Warum aber wird Emotion erst jetzt zum Thema, und warum gerade jetzt?

Einmal abgesehen von der allgemeinen, kulturbedingten Scheu der Wissenschaft, über etwas so Flüchtiges und schwer Darstellbares wie Gefühle zu sprechen, gibt es für das, was man die Verspätung der Debatte nennen könnte, in Bezug auf die Filmwissenschaft auch systematische Gründe. Bis in die Fünfzigerjahre verfolgte der filmtheoretische Diskurs hauptsächlich das Ziel, den Film als Kunst zu legitimieren. Emotionale Aspekte des «Lichtspiels» und das Gefühlsleben der Zuschauer kamen in den klassischen Texten der Filmtheorie zwar durchaus zur Sprache, etwa in den frühen, an die technischen Bedingungen des Films geknüpften Materialtheorien, die Hugo Münsterberg und Rudolf Arnheim aus der Wahrnehmungs- und Gestaltpsychologie heraus entwickelten,¹ oder in den filmästhetischen Schriften von Praktikern wie Jean Epstein oder Sergei Eisenstein,² die Modelle für die affektiven Wirkungen des Mediums zu entwickeln suchten (man denke an Epsteins Begriff der «photogénie» oder an Eisensteins Überlegungen zu Pathos,

- 1 Münsterberg, Hugo. *Das Lichtspiel: Eine psychologische Studie* [1916] und andere Schriften zum Kino. Hg. und aus dem Englischen übers. v. Jörg Schweinitz. Wien 1996 (Original: *The Photoplay: A Psychological Study*. New York 1916); Arnheim, Rudolf. *Film als Kunst*. Frankfurt am Main 2002 [1930].
- 2 Epstein, Jean. *Bonjour cinéma*. Paris 1993 [1921]; Epstein, Jean. *Ecrits sur le cinéma*. Bd. 1. Paris 1974 [1921–1947]; Eisenstein Sergei M. «Das Organische und das Pathos» [1939]. In: Hans Joachim Schlegel (Hg.). *Schriften*. Bd. 2. München 1973. S. 150–186; Sergei M. Eisenstein. *Eine nicht gleichmütige Natur*. Aus dem Russischen von Regine Kühn. Berlin 1980 [1940].

Extase und dem sinnlichen Denken, die sich auch als Teil einer frühen Wirkungsästhetik politischer Prägung verstehen lassen). Auch die Psychologen und Philosophen, die sich in Frankreich nach dem Zweiten Weltkrieg an der Filmologie-Bewegung beteiligten, dem ersten Projekt einer interdisziplinären Wissenschaft des Films, brachten die emotionalen Anteile des Filmsehens in ihren Arbeiten zur Sprache: so Albert Michotte in seinen Überlegungen zur Empathie des Zuschauers mit dem Geschehen auf der Leinwand, Etienne Souriau in Texten zum ästhetischen Erleben des Films oder, im Umfeld der Filmologen, Maurice Merleau-Ponty in seinem Aufsatz zur Filmwahrnehmung als ganzheitlich leibliche Erfahrung.³ Die Beschäftigung mit der Emotion blieb in der klassischen Filmtheorie jedoch auf einzelne Denker beschränkt und mündete nicht in eine systematisch und kontinuierlich geführte Diskussion.

Als sich die Filmwissenschaft in den Sechziger- und Siebzigerjahren aus der Sprach- und Literaturwissenschaft heraus als akademische Disziplin etablierte, setzte sie sich zunächst mit den spezifischen Funktionsweisen und Bauformen der Filme auseinander und weniger mit den Aktivitäten der Zuschauer. In der französischen Filmtheorie, die bis mindestens Ende der Achtzigerjahre auch für die angelsächsische Filmwissenschaft wegweisend war, befasste sich eine Reihe von Autoren wie Christian Metz oder Francesco Casetti im Rahmen einer semiologischen Ästhetik mit der Konstruktion von Bedeutung, öffnete sich danach für narratologische Fragestellungen und später, mit den Untersuchungen zur Enunziation, für die Adressierung des Zuschauers durch den Film.⁴ In ihren Texten brachten diese Theoretiker die emotionalen Anteile des Filmsehens indes höchstens peripher zur Sprache: allenfalls als einen Aspekt im Verhältnis des Analytikers zu seinem Objekt, wie es auch von Roland Barthes in «*En sortant du cinéma*» und vor allem in seiner letzten Schaffensphase etwa in *La chambre claire* thematisiert wurde.⁵

- 3 Michotte van den Berck, Albert. «Die emotionale Anteilnahme des Zuschauers am Geschehen auf der Leinwand». Aus dem Französischen von Vinzenz Hediger. In: *Montage/av*, 12/1, 2003. S. 126–135. (Original: «La participation émotionnelle du spectateur à l'action représentée à l'écran». In: *Revue internationale de filmologie*, 4/13, 1953. S. 87–95); Souriau, Etienne «Beiträge der Ästhetik zur Filmologie – ihre Natur und Grenzen». Aus dem Französischen von Frank Kessler. In: *Montage/av*, 12/1, 2003. S. 72–93. (Original: «Nature et limites des contributions positives de l'esthétique à la filmologie». In: *Revue internationale de filmologie*, 1/1, 1947. S. 47–64.); Merleau-Ponty, Maurice. «Das Kino und die neue Psycho-logie». Aus dem Französischen von Frieda Grafe. In: *Filmkritik*, 11, 1969. S. 695–702. (Der Aufsatz basiert auf einem Vortrag von 1945 am Institut des Hautes Etudes Cinématographiques in Paris und ist erstmals erschienen in: ders. *Sens et non-sens*. Paris 1965.)
- 4 Vgl. dazu *Communications* 38, 1983; Casetti, Francesco. *Dentro lo sguardo: Il film e il suo spettatore*. Mailand 1986; Metz, Christian. *Die unpersonliche Enunziation oder der Ort des Films*. Aus dem Französischen von Frank Kessler, Sabine Lenk und Jürgen E. Müller. Münster 1997. (Original: *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris 1991.)

Ein zweiter Strang der französischen Filmtheorie befasste sich mit der Gestaltungskraft von stilistischen oder poetischen «Formen» im Rahmen eines Diskurses, der stärker von ästhetischen Fragestellungen geprägt war. Autoren wie Pascal Bonitzer, Serge Daney oder Francis Vanoye rückten in den Achtzigerjahren vermehrt die sinnlichen Effekte der spezifischen Situation der Filmwahrnehmung ins Zentrum, im Sinne eines ästhetischen Vergnügens oder affektiven kinematografischen Erlebens.⁶ Parallel dazu gab Gilles Deleuze in seinen zwei Kinobüchern *L'image-mouvement* und *L'image-temps* von 1983 respektive 1985 der ästhetischen Argumentationslinie eine stärker philosophische Ausrichtung und trug dabei mit Konzepten wie «l'image-pulsion» und «l'image-affection» auch emotiven Aspekten Rechnung. Jean-Louis Scheffer wiederum thematisierte in *L'homme ordinaire du cinéma* von 1980, einem Buch, das seine Wirkung erst allmählich entfaltete, das Filmerleben aus der Sicht der Kunsttheorie.

So sehr sich die genannten Autoren schrittweise für die Zuschauer zu interessieren begannen, eine zusammenhängende Theorie der emotiven Komponenten des Filmsehens blieb auch in dieser Verlaufslinie der Debatte noch aus. Dort wo der Zuschauer und seine Aktivitäten explizit zum Thema der Theorie wurden, bekam zwischen Mitte der Siebziger- und Mitte der Achtzigerjahre eine an Freud und Lacan orientierte, psychoanalytische Perspektive den Vorzug. In diesem Diskursfeld lassen sich zwei Haupttendenzen unterscheiden: Theoretiker wie Christian Metz oder Jean-Louis Baudry leiten aus der Psychoanalyse theoretische Modelle für eine Analyse des Kinos als kulturelle Institution und psychisches Dispositiv von Wahrnehmungsbedingungen her und interessieren sich hauptsächlich für die grundlegenden, primären Prozesse, die sich an der Dynamik des filmischen Signifikanten und der Anordnung des kinematografischen Apparates festmachen lassen (die Zuschreibung eines Fetischcharakters ans Filmbild etwa oder die topische Regression, die durch den tagtraumähnlichen Zustand ausgelöst wird, in dem der Kinozuschauer sich befindet).

Eine zweite Tendenz, für die paradigmatisch die Arbeiten von Laura Mulvey oder Raymond Bellour aus den Siebzigerjahren stehen mögen, interessiert sich stärker für die symbolischen Mechanismen des Films und analysiert mit den Instrumentarien der Psychoanalyse narrative Aspekte, geschlechterspezifische Blickstrukturen und die ideologischen Implikationen bestimmter Filme oder Filmgenres. Wiederum

5 Barthes, Roland. «En sortant du cinéma». In: *Communications*, 23, 1975. S. 104–107; Barthes, Roland. *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris 1980.

6 Eine detaillierte Auseinandersetzung mit den Beiträgen dieser Autoren führt Raymond Bellour in seinem Aufsatz in diesem Band.

kommen die emotionalen Aspekte des Filmerlebens nur mit Einschränkungen zur Sprache. Freud skizziert in seinen Schriften zwar eine ausgebauten Affektlehre.⁷ Die psychoanalytische Filmtheorie konzentriert sich in Rückbezug auf Lacan indes hauptsächlich auf zwei zentrale Affekte, die Schaulust und das sexuelle Begehren in seinen verschiedenen imaginären und symbolischen Ausformungen.

Auch die neoformalistisch-kognitive Filmtheorie, die Mitte der Achtzigerjahre ein weiteres Modell der Zuschaueraktivität vorlegte und sich als explizite Alternative zur psychoanalytischen Theorie verstand, rückte zunächst nicht die emotionalen Anteile des Filmsehens in den Blickpunkt.⁸ Sie fasste den Zuschauer vorerst als Rechner auf, der Aufgaben löst, die der Film ihm stellt; dass bei einer so verstandenen Filmrezeption die Emotion keine zentrale Rolle spielt, leuchtet ein. Fast schon legendär ist in diesem Zusammenhang David Bordwells These aus *Narration in the Fiction Film* von 1985, dass man einen Film auch ohne emotionale Reaktion verstehen könne und es deshalb eine nützliche methodologische Idealisierung darstelle, die emotionalen Anteile des Filmverstehens aus der Analyse auszublenden.⁹

In den letzten Jahren nun hat in allen drei skizzierten Traditionslinien des filmtheoretischen Nachdenkens über die Zuschauer¹⁰ eine intensive Auseinandersetzung mit der Frage der Emotion eingesetzt. 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

7 Vgl. Green, André. *Le discours vivant: Le fil rouge*. Paris 1973.

8 Für eine Kritik am Emotionskonzept der psychoanalytischen Filmtheorie vgl. Carroll, Noël. «Art, Narrative, and Emotion». In: Hjort, Mette/Laver, Sue (Hg.). *Emotion and the Arts*. New York 1997. S. 190–211.

9 Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. New York 1985. S. 39–40. Vgl. auch: *Montage/av*, 1/1, 1992. S. 5–24, hier S. 22.

10 Die Aufzählung bleibt ohne eine Erwähnung der historischen Rezeptionsforschung der letzten fünfzehn Jahre unvollständig. Filmwissenschaftlerinnen wie Miriam Hansen und Janet Staiger rücken in ihren Arbeiten die Frage nach der Konstruktion von Bedeutung durch die Zuschauer ins Zentrum, versuchen diese aber nicht durch psychologische oder philosophische Modelle der Zuschaueraktivität zu beschreiben, sondern bemühen sich um die Rekonstruktion konkreter historischer Ereignisse der Rezeption. Ähnlich beschrieb auch die semiopragmatische Ausrichtung in den Arbeiten von Roger Odin, Francesco Casetti oder Frank Kessler bislang die Aktivitäten der Bedeutungszuschreibung hauptsächlich als eine Verstehensleistung, die auf die textuelle und die kontextuelle kulturelle Kompetenz der Zuschauer in einer bestimmten Zeit aufbaut und diese in einem institutionellen, sozialen und generischen Set von Vorgaben lokalisiert (welche auch blockiert werden können).

ausgeht, wählt die psychologisch-kognitivistische Richtung ein Vorgehen, das psychologische Modelle des Textverstehens als Ausgangspunkt nimmt.

Die Wende zur Emotion hat in den beiden Strängen jeweils unterschiedliche und vermeintlich gegensätzliche Anlässe. Theoretiker der psychoanalytischen wie auch der ästhetischen Linie wandten sich unter dem Einfluss der poststrukturalistischen Vernunftkritik dem Studium der vorbegrifflichen Anteile des Filmsehens zu. Ausgeprägt ist dies bei Serge Daney und Pascal Bonitzer der Fall und in der Auseinandersetzung mit der Philosophie von Gilles Deleuze insbesondere auch bei Raymond Bellour. Sich mit der Emotionalität des Films zu befassen, heisst für diese Theoretiker, Modellierungen des Filmerlebens aufzuspüren, die sich dem Diktat der Vernunft entziehen, wobei Emotion nicht als Gegensatz der Vernunft verstanden wird – als das Irrationale, Ungeordnete des Erlebens –, sondern vielmehr als ein Anderes, Vorgängiges der Vernunft, wozu insbesondere auch die Dimensionen des Sensomotorischen und des Haptischen zählen. In der filmischen Wahrnehmungssituation unterhält der Zuschauer über das Moment des Visuellen, das sich von der Repräsentation und dem Narrativen abhebt und sozusagen «vor» diese tritt, eine emotionale Beziehung zum Film in seiner immateriellen Materialität (das Filmbild als An- und Abwesendes zugleich): Bildtheoretische Ansätze dieser Art entwickeln etwa Jacques Aumont oder Nicole Brenez auf der Grundlage der kunstwissenschaftlichen Konzepte des «Plastischen» und der «Figuration» (unter anderem mit Bezug auf Pierre Francastel).¹¹ In der Bildkomposition und Dynamik des audiovisuellen Flusses entwickelt das Filmische ein «sinnliches Denken» (Aumont) oder die Kraft von «Körperfiguren» (Brenez), die den Zuschauer emotional affizieren. Das Anliegen von Laura Marks wiederum ist es, die haptische Beziehung des Zuschauers zur sensuellen audiovisuellen Oberfläche des Films in einer phänomenologisch orientierten Filmtheorie, die an Maurice Merleau-Ponty und Gilles Deleuze anknüpft, zu verorten.¹² Für Giuliana Bruno schliesslich geht es darum, räumlich-visuelle Künste wie die Architektur, das Design oder den Film in einer Kulturgeschichte der Bewegung zu verankern, in der Sehen und Reisen untrennbar sind: Die (Seh-)Bewegung des Betrachters führt diesen in ein «affective mapping», in dem kulturelles Gedächtnis und individuelle Erinnerung zusammenfliessen und das auch dem Denken und dem historischen Verstehen von Kultur immer wieder neue Perspektiven eröffnet.¹³

11 Aumont, Jacques. *A quoi pensent les films*. Paris 1996; Brenez, Nicole. *De la figure en général et du corps en particulier: L'invention figurative au cinéma*. Paris 1998.

12 Marks, Laura U. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis 2003.

13 Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York 2002.

Für Kognitivisten wie Noël Carroll, Murray Smith oder Ed Tan stellen Intellekt und Gefühl zwar ebenfalls keine unvereinbaren Gegensätze dar, für sie war es jedoch die Einsicht, dass Rationalität und Emotion aufs Unauflöslichste verknüpft sind – eine Einsicht, die in den Achtzigerjahren von Psychologen wie Nico Frijda, Neuropsychologen wie Antonio Damasio und Joseph Ledoux oder Philosophen wie Ronald de Sousa pointiert formuliert wurde –, die der Auseinandersetzung mit den emotionalen Anteilen des Filmsehens und Filmverstehens den Weg bahnte. Verknappt gesagt, gehen solche Theoretiker davon aus, dass die Vernunft ohne Emotion blind ist. Murray Smith illustriert diese These anhand einer Analyse von Jean-Pierre Melvilles *Le doulos* (F 1963), indem er darlegt, dass ein bloss rechnerisches Nachvollziehen des Plots ohne emotionale Färbung und Wertung des Geschehens an bestimmten Stellen gar nicht möglich ist.¹⁴ Ausser in den Arbeiten von Peter Wuss, der in seinem dreistufigen kognitionspsychologischen Modell der Filmwahrnehmung neben kulturellen Stereotypen und narrativen Strukturen auch die stilistischen Formen des Filmkunstwerks mitberücksichtigt,¹⁵ tritt die bildästhetische Komponente in den kognitivistischen Analysen in der Regel in den Hintergrund. Umso mehr Aufmerksamkeit gilt den Plotstrukturen von populären Genres wie dem Horrorfilm oder dem Thriller, etwa in den Arbeiten von Noël Carroll oder Torben Grodal, der eine Theorie der filmischen Emotion aus einer Typologie populärer Genres zu entwickeln versucht.¹⁶

Gemeinsam ist den beiden Hauptsträngen der Emotionsdebatte, dass sie den engen Rahmen der Filmtheorie der Siebzigerjahre sprengen und den Horizont der Emotionen weit über die Themen der Schaulust und des sexuellen Begehrens hinaus erweitern. In der frankofonen Debatte wurden die Keime wie dargelegt in den Achtzigerjahren gestreut. Im angelsächsischen Kontext machte Noël Carroll 1988 den Auftakt mit seinem Buch über Film, Furcht und Schrecken,¹⁷ während Linda Williams 1991 unter dem geschlechterspezifischen Aspekt den emotionalen Wirkungen und physischen Reaktionen der Zuschauerinnen und Zuschauer auf die «body genres» Horror, Melodrama und Pornografie einen folgenreichen und viel zitierten Aufsatz widmete.¹⁸ Im deutschsprachigen Raum erhielt die Debatte zudem wichtige Impulse durch die Überlegungen von

14 Smith, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford 1995. S. 216–223.

15 Wuss, Peter. *Filmanalyse und Psychologie: Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. Berlin 1999 [1993].

16 Grodal, Torben Kragh. *Moving Pictures: A New Theory of Film Genre, Feelings and Cognition*. Oxford 1997.

17 Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York 1988.

18 Williams, Linda. «Film Bodies: Gender, Genre, and Excess». In: *Film Quarterly*, 44/4, 1991. S. 2–13.

Autoren wie Christine Noll Brinckmann oder Hans Jürgen Wulff zur Empathie des Zuschauers mit den Figuren auf der Leinwand; mit der Frage nach den somatischen Aspekten des Filmerlebens nahmen sie einen theoriehistorischen Strang auf, der bis zur Einfühlungsästhetik von Theodor Lipps und Wilhelm Wundt wie auch zur Gestaltpsychologie von Max Wertheimer in den Anfängen des 20. Jahrhunderts zurückreicht. Hermann Kappelhoff schliesslich eröffnete mit seiner Studie über das Melodrama im Kino und im Theater der Empfindsamkeit, dem wohl gewichtigsten jüngeren Beitrag aus dem deutschsprachigen Raum, der theoretischen Debatte den Horizont einer Kulturgeschichte der Emotionen.¹⁹

Gemeinsam ist den unterschiedlichen Positionen auch, dass sie den Zusammenhang von Emotionalität und Film stets unter Bezugnahme auf Erkenntnisse und Modelle aus Nachbardisziplinen auf den Begriff zu bringen versuchen – wie das für die Filmwissenschaft, die sich seit je als interdisziplinäre Wissenschaft der audiovisuellen Medien versteht, üblich ist. Wie bereits skizziert, reflektiert die Emotionsdebatte in der Filmtheorie zum einen vernunftkritische Positionen der kontinentalen und insbesondere französischen Philosophie der letzten dreissig Jahre; zum anderen schliesst sie an eine Entwicklung an, die man als den «emotional turn» in der analytischen Philosophie und vor allem in der Psychologie bezeichnen könnte.

Die Fachpsychologie interessiert sich für das Thema der Emotionen seit ihren Anfangsjahren. Mitte der Achtzigerjahre des 19. Jahrhunderts entwickelten der amerikanische Psychologe William James und sein dänischer Kollege Carl Georg Lange in individuellen und gemeinsamen Publikationen die so genannte James/Lange-Theorie der Emotionen. Gemäss dieser Theorie entstehen Emotionen sekundär aus der Wahrnehmung körperlicher Reaktionen; solche Reaktionen stellen also nicht Konsequenzen oder Wirkungen von Gefühlsregungen dar, sondern bilden im Gegenteil ihre Grundlage. Damit schlossen James und Lange an Überlegungen von Aristoteles und Darwin an und etablierten zugleich ein neues Forschungsparadigma der empirisch arbeitenden, naturwissenschaftlich ausgerichteten Emotionspsychologie.²⁰ In den Zwanzigerjahren beschäf-

19 Brinckmann, Christine N. «Somatische Empathie bei Hitchcock: Eine Skizze». In: Heller, Heinz B./Prümm, Karl/Peulings, Birgit (Hg.). *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Marburg 1999. S. 111–121; Wulff, Hans J. «Das empathische Feld». In: Sellmer, Jan/Wulff, Hans J. (Hg.). *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Marburg 2002. S. 109–121; Kappelhoff, Hermann. *Matrix der Gefühle: Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin 2004.

20 Lange, Carl Georg: *Om Sindsbevægelse: En psyko-fysiologisk Studie*. Kopenhagen 1885 (dt.: *Über Gemüthsbewegungen: Eine psycho-physiologische Studie*. Leipzig 1887; James, William/Lange, C. *The Emotions*. Baltimore 1967 [1885]).

tigte sich Kurt Lewin intensiv mit dem Komplex von Affekt und Motivation und Pierre Janet mit den Problemkreisen Liebe, Hass und Angst.²¹ Insbesondere in der psychoanalytischen Forschung blieben Emotion und Gefühl ein Thema, etwa in der Untersuchung von Michael Balint zu *Thrills and Regression* aus dem Jahr 1959, einer der ersten Studien zu Erlebnisdimensionen, wie sie auf Jahrmärkten, aber auch im Kino eine zentrale Rolle spielen,²² oder in Studien zur Empathie als Faktor der Psychotherapie.²³ Soweit und solange indes der behavioristische Ansatz die Psychologie dominierte, war Emotion nur bedingt von Interesse, weil innere Zustände, die sich nicht durch empirische Versuche fassen liessen, aus dieser Sicht keinen legitimen Forschungsgegenstand darstellten. Als die kognitive Psychologie in den Sechzigerjahren die Vorherrschaft des Behaviorismus aufbrach, wandte sich die Forschung vermehrt der Analyse mentaler Prozesse zu. Ausgehend von seinen Untersuchungen zum Stress,²⁴ entwickelte der amerikanische Psychologe Richard Lazarus in einem wegweisenden Aufsatz von 1970 die «appraisal theory of emotion»,²⁵ gemäss der Emotionen als Reaktion auf die Wahrnehmung von äusseren Situationen entstehen und der Einschätzung der Relevanz dieser Situationen für den Organismus dienen.²⁶ In den letzten zwanzig Jahren dann hat sich die Emotionspsychologie zur eigenständigen Subdisziplin entwickelt.²⁷ Wichtige Wegmarken dieser Entwicklung waren die Publikation von Nico Frijdas Buch *The Emotions* 1986, in dem der holländische Psychologe Emotionen als Handlungsdispositionen definierte und die Gefühlsregungen damit ebenfalls an das kognitive Erfassen handlungsrelevanter Situationen knüpfte,²⁸ sowie die späteren Arbeiten von Richard

21 Lewin, Kurt. *Untersuchungen zur Handlungs- und Affektpsychologie*. 1926; Janet, Pierre. *De l'angoisse à l'extase: Etudes sur les croyances et les sentiments*. Paris 1926/1928; Janet, Pierre. *L'amour et la haine*. Paris 1932. Mehrfach fanden überdies auch internationale psychologische Fachtagungen statt, die ausschliesslich dem Thema der Emotionen und Gefühle gewidmet waren; so 1927 in Wittenberg und 1950 in Chicago. Vgl. dazu die Akten des Kongresses von 1950, die in rund 50 Beiträgen verschiedene Aspekte der Entwicklungs- und Sozialpsychologie sowie der Psychotherapie und Psychopathologie abdecken. Reymert, Martin L. (Hg.). *Feelings and Emotions*. New York 1950.

22 Balint, Michael. *Thrills and Regressions*. London 1959.

23 Katz, Robert L. *Empathy: Its Nature and Uses*. New York 1963.

24 Lazarus, Richard. *Psychological Stress and the Coping Process*. New York 1966.

25 Lazarus, R./Averill, J. R./Opton, E. M. «Towards a Cognitive Theory of Emotion». In: Arnold, M.B. (Hg.). *Feelings and Emotions: The Loyola Symposium*. New York 1970. S. 207–232.

26 Für einen Überblick über die neuere Forschung zu diesem Ansatz vgl. Scherrer, Klaus R./Schorr, Angela/Johnstone, Tom (Hg.). *Appraisal Processes in Emotion: Theory, Methods, Research*. Oxford 2001.

27 Vgl. Otto, Jürgen H./Euler, Harald A./Mandl, Heinz (Hg.). *Emotionspsychologie: Ein Handbuch*. Weinheim 2000.

28 Frijda, Nico. *The Emotions*. Cambridge 1986. Zu nennen ist in diesem Zusammenhang auch Ekman, Paul/Scherrer, Klaus (Hg.). *Approaches to Emotion*. Hillsdale (New Jersey) 1984.

Lazarus.²⁹ Einen theoretischen Gesamtentwurf legte in Deutschland der Psychologe Ulrich Mees vor mit seiner Studie *Die Struktur der Emotionen*, während die britischen Psychiater Mick Power und Tim Dalgleish mit dem so genannten SPAARS-Modell einen Ansatz zur Modellierung des emotionalen Erlebens entwickelten, der auch für kulturwissenschaftliche Studien von Belang ist.³⁰ Als folgenreich erwiesen sich schliesslich Beiträge aus der Neuropsychologie, insbesondere von nordamerikanischen Forschern wie Antonio R. Damasio und Joseph Ledoux. Ähnlich wie Frijda erschlossen sie die fachpsychologische Terra incognita der Emotionen, indem sie den tradierten Gegensatz von Emotion und Intellekt zurückwiesen und die emotionalen Vorgänge direkt mit den intellektuellen verschliefen. Um es mit zwei Buchtiteln auszudrücken: Die Emotionspsychologie der letzten zwanzig Jahre korrigierte *Descartes' Error* (Antonio Damasio), der darin bestand, Gefühl und Gehirn zwei getrennten Bereichen zuzuweisen, indem sie konsequent die Vorstellung eines *Emotional Brain* (Joseph Ledoux) vertraten.

Zusätzliche Impulse erhielt die Emotionspsychologie aus einer naturwissenschaftlichen Nachbardisziplin, der Evolutionsbiologie. Biologen wie Ernst Mayr, Stephen Jay Gould und Richard Dawkins verbanden seit den Sechzigerjahren die Genetik mit den Theorien Darwins und verliehen der Evolutionstheorie neue wissenschaftliche Dignität.³¹ Im Zug dieser Entwicklung gewannen evolutionstheoretisch fundierte Ansätze auch in der Psychologie an Bedeutung. An Darwin und seine Studie zum emotionalen Ausdrucksverhalten bei Menschen und Tieren aus dem Jahr 1872 anschliessend,³² widmeten Forscher wie der Psychologe und Ethnologe Paul Ekman ihr Interesse nicht zuletzt dem Zusammenhang von Emotion und Mimik.³³ Parallel zu diesen Entwicklungen in der Psychologie wurde Emotion im Verlauf der Achtzigerjahre auch in der analytischen Philosophie zu einem zentralen Thema. Der kanadische Philosoph Ronald De Sousa publizierte 1987 eine Studie mit dem programmatischen Titel *The Rationality of Emotion*, die – historisch gesprochen – Spinoza gegen Descartes setzte und in ähnlicher Weise wie die Psychologen der Achtzigerjahre darlegte, dass die emotionalen und die rationalen Anteile des menschlichen Geisteslebens untrennbar verknüpft sind.³⁴ Eine solche

29 Lazarus, Richard. *Emotion and Adaptation*. New York 1994.

30 Mees, Ulrich. *Die Struktur der Emotionen*. Göttingen, Toronto 1991; Power, Mick; Dalgleish, Tim. *Cognition and Emotion: From Order to Disorder*. Hove, Sussex 1997.

31 Vgl. u. a. Mayr, Ernst. *What Evolution Is*. New York 2001.

32 Darwin, Charles. *The Expression of Emotions in Men and Animals*. Hg. v. Paul Ekman. New York 1998.

33 Ekman, Paul. *Emotions Revealed: Understanding Faces and Feelings*. London 2003.

34 De Sousa, Ronald. *The Rationality of Emotion*. Boston 1987.

Stossrichtung entwickelten auch die Arbeiten der Chicagoer Philosophin Marta Nussbaum,³⁵ ursprünglich eine Spezialistin für antike Philosophie, oder jene von Robert C. Solomon.³⁶ Eine Zuspitzung, an die auch die Filmwissenschaft direkt anknüpfen kann, erfährt die Debatte in der analytischen Philosophie schliesslich in Christiane Voss' Studie über «narrative Emotionen»: Emotionale Reaktionen, so Voss' zentrale These, müssen stets in einen erzählerisch-darstellenden Sinnzusammenhang gebracht werden, um überhaupt als Einheiten erfahrbar zu sein. Emotion ist in diesem Sinn die Wahrnehmung eines narrativen Konstrukts, das sich sprachlich in Form von Geschichten ausdrücken lässt.³⁷

Von Bedeutung sind die Beiträge von Autoren wie Antonio R. Damasio und Joseph Ledoux zur Emotionspsychologie auch deshalb, weil beide ihre Ergebnisse für ein breiteres Publikum zugänglich machten. Motiviert war diese Anstrengung zur Popularisierung nicht zuletzt durch forschungspolitische Interessen, wie sie zuletzt auch in Deutschland artikuliert wurden, wo sich Vertreter der Neuropsychologie bemühten, die Hirnforschung als neue Grundlagendisziplin der Humanwissenschaften in Position zu bringen.³⁸ Damasio und Ledoux fanden ihre Leser auf Anhieb auch in kulturwissenschaftlichen Disziplinen, und namentlich Damasio übte auf die Debatten in der Kunst- und Literaturwissenschaft der letzten Jahre einen merklichen Einfluss aus.³⁹ Die kognitivistisch ausgerichtete filmtheoretische Debatte um Emotionalität und Film schliesst an die Ergebnisse aus allen genannten Disziplinen an,⁴⁰ insbesondere auch an die analytische Philosophie⁴¹ sowie an den evolutionspsychologischen Strang der Emotionspsychologie,⁴² wobei der Horizont der berücksichtigten Ansätze zumindest bei englischsprachigen Autoren weitgehend auf den angelsächsischen Bereich be-

35 Nussbaum, Marta C. *Therapies of Desire: Theory and Practice in Hellenistic Ethics*. Princeton 1994; *Upheavals of Thought*. Cambridge 2001.

36 Für einen Überblick vgl. Solomon, Robert C. (Hg.). *What Is an Emotion? Classic and Contemporary Readings*. Oxford 2003.

37 Voss, Christiane. *Narrative Emotionen: Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien*. Berlin, New York 2004.

38 Vgl. dazu Damasio, Antonio. *Descartes' Error*. New York 1994; *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York 1999; *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*. New York 2003; Joseph Ledoux. *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*. New York 1996.

39 Für eine programmatische Überblicksdarstellung vgl. Hjort, Mette/Laver, Sue (Hg.). *Emotion and the Arts*. New York 1997.

40 Tan, Ed. *Emotions and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Mahwah (New Jersey) 1996; Plantinga, Carl/Smith, Greg M. *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore 1999.

41 Allen, Richard/Smith, Murray (Hg.). *Film Theory and Philosophy*. Oxford 1998.

42 Vgl. die Arbeiten von Murray Smith und Ed Tan in diesem Band sowie Grodal, Torben. *Moving Pictures: A New Theory of Film Genre, Feelings and Cognition*. Oxford 1997.

schränkt bleibt. Rückgriffe auf die Fachpsychologie finden sich schliesslich auch in Beiträgen aus dem vernunftkritischen Strang der Filmtheorie. So greift Raymond Bellour mit seinen Untersuchungen der vernunftvorgängigen emotionalen Aspekte des Films Studien des Entwicklungspsychologen und Psychoanalytikers Daniel N. Stern zur Beziehung zwischen Mutter und Säugling auf.⁴³ Dies erlaubt ihm, gewisse Themen der psychoanalytischen Filmtheorie, etwa den Aspekt der Regression des Zuschauers, auch im Rahmen einer philosophisch-ästhetischen Reflexion vernunftkritischer Prägung weiterzuverfolgen.

Auch wenn nun einige Verlaufslinien des wissenschaftlichen Diskurses skizziert sind, entlang denen Emotionen in den letzten Jahren zu einem wichtigen Thema der Geistes- und Kulturwissenschaften, insbesondere auch der Filmwissenschaft, geworden sind, ist die eingangs gestellte Frage nach allfälligen kulturellen oder epochenspezifischen Anstössen für die Wendung der neueren Forschung hin zum Gefühl noch nicht abschliessend beantwortet. Es bleibt künftigen Historikern des wissenschaftlichen Diskurses und der Filmtheorie überlassen, diese Anstösse im Einzelnen zu rekonstruieren. Eine spekulative Überlegung indes vorab: 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, in dem sich erweist, dass der vernünftige Diskurs allein die Lösung der Konflikte nicht (mehr) bewerkstelligen kann, die sich charakteristischerweise in modernen Gesellschaften ergeben. Descartes' Irrtum wäre, so gesehen, auch Kants Irrtum – und der seiner Nachfolger.

Ziel dieses Bandes ist es, die wichtigsten der genannten Ansätze durch Originalbeiträge und ausgewählte Texte zu Wort kommen zu lassen sowie Perspektiven für die weiterführende Forschung und andere mögliche Fluchtlinien des Nachdenkens über Emotionalität und Film zu skizzieren.

Der Band gliedert sich in vier Teile: «Entfaltung – Rührung – Attraktion», «Klang – Konflikt – Überschuss», «Figur – Gesicht – Verführung» und «Körper – Furcht – Moral». Den Zusammenhalt stiften in erster Linie thematische Korrespondenzen; auf eine Gliederung der Beiträge nach Zugehörigkeit zu einem der beiden Hauptstränge des Diskurses (oder

43 Vgl. insbesondere Stern, Daniel N. *The First Relationship: Infant and Mother*. Cambridge (Massachusetts) 1977.

allfälligen weiteren Abzweigungen) haben wir bewusst verzichtet, weil sie die vielgestaltigen Aspekte beider Perspektiven meist über ihren Gegenstand verbinden und so die Emotionalitäten, die das Kino produziert, in der synästhetischen Filmerfahrung oszillieren lassen.

Der erste Teil, «Entfaltung – Rührung – Attraktion», versammelt Beiträge, die den Horizont der Emotionalität im Kino in unterschiedliche Richtungen hin aufreißen und grundlegende Überlegungen zum Thema anstellen. Francesco Casetti unterscheidet in seinem Beitrag «Die Sinne und der Sinn oder Wie der Film (zwischen) Emotionen vermittelt» zwei sich überlappende Modi der Ansprache des Films ans Publikum und der emotionalen Bindung des Publikums an den Film: die Narration und die Attraktion. Die beiden Modi entsprechen zugleich zwei wesentlichen Anliegen der Kultur des 20. Jahrhunderts: der Wahrnehmungslust, der Lust an der Bemächtigung der Welt in der Gestalt von Reizen (Attraktion), und dem Bedürfnis nach Ordnung, nach einer logischen Strukturierung der Welt (Narration). Hermann Kappelhoff zeigt in seinem Beitrag «Tränenseligkeit: Das sentimentale Geniessen und das melodramatische Kino» die Traditionslinie auf, die vom Bühnenmelodram des 18. Jahrhunderts zum Filmmelodram des 20. führt, und legt dar, dass der Film wesentliche Funktionen der Stillung emotionaler Zuschauerbedürfnisse vom Theater geerbt und weiter verfeinert hat. Raymond Bellour wiederum verschränkt in «Das Entfalten der Emotionen» Gilles Deleuzes philosophisches Konzept der Falte (das dieser hauptsächlich in *Die Falte: Leibniz und der Barock* entwickelt) mit den entwicklungspsychologischen Arbeiten von Daniel Stern zu einer Theorie des vorbegrifflichen emotionalen Erlebens im Kino. Den Abschluss des ersten Teils bildet der Beitrag von Roger Odin zu einem «Kino <mit klopfendem Herzen>», der ein grundlegendes Inventar der Emotionen im Familienfilm erstellt.

Der zweite Teil «Klang – Konflikt – Überschuss» versammelt Beiträge, die anhand stilistischer Parameter und narrativer Konfigurationen die emotionalen Wirkungen des Kinos in den Blick rücken. Richard Dyer geht in «Film, Musik und Gefühl: Ironische Anbindung» den doppelbödigen Figuren des Fühlens und Empfindens nach, die für die Musik des italienischen Filmkomponisten Nino Rota charakteristisch sind. Alexandra Schneider analysiert in ihrem Beitrag «Ein folkloristisches Strassentheater, das unbeabsichtigt einen Brecht oder Godard gibt» die Darstellung von Emotionen im Hindi-Mainstream-Film und wirft die Frage auf, ob und inwiefern sich der vermeintliche Exzess des emotionalen Ausdrucks nicht als Teil einer kohärenten, komplexen Ästhetik kodierter Gefühle lesen lässt. In seinem Beitrag «Slow E-Motion» analysiert Till Brockmann

die verschiedenen Facetten der emotionalen Wirkung der Zeitlupe, die nach wie vor eines der am wenigsten untersuchten stilistischen Grundelemente des Kinos darstellt. Fred van der Kooij unterzieht unter dem programmatischen Titel «Filmmusik und emotionale Vernunft» anhand von ausgesuchten Beispielen verschiedene Theorien und Konzepte der Filmmusik einer Prüfung und entwirft einen eigenen Ansatz zur Konzeptualisierung der emotionalen Wirkung von Filmmusik. Eine narrative Figur, die schon kraft ihres Namens eine Gefühlswirkung impliziert, untersucht Thomas Christen eingehend in seinem Beitrag «Happy Endings». Peter Wuss schliesslich stellt in «Konflikt und Emotion im Filmerleben» unter anderem am Beispiel eines Animationsfilms einen Ansatz zur Modellierung emotionaler Konfliktsituationen vor, der nicht zuletzt von einer formalen Analyse subnarrativer Stilfiguren ausgeht.

Der dritte Teil «Figur – Gesicht – Verführung» versammelt Beiträge, die sich im weitesten Sinn mit der Modellierung von Emotionen anhand von Filmfiguren und ihren Physiognomien befassen. Jens Eder stellt in «Die Wege der Gefühle» ein integratives Modell der Anteilnahme an Filmfiguren vor, das in einer problemorientierten Perspektive kognitionspsychologische, psychoanalytische und philosophisch-phänomenologische Ansätze zueinander in Beziehung setzt. Unter dem Titel «Unsägliche Gefühle» untersucht Philipp Brunner am Schnittpunkt von Film, Sprache und Emotion anhand der romantischen Komödie und weiterer Beispiele einen besonders prägnanten Dialogtyp, die Liebeserklärung. Ed Tan greift in seinem Beitrag zu «Gesichtsausdruck und Emotion in Comic und Film» auf die Arbeiten von Paul Ekman zu den kulturübergreifenden Konstanten des emotionalen Ausdrucks zurück, um die expressive Mimik von handelnden Figuren in populären Erzählformen zu untersuchen. Mit seinen Überlegungen zum Thema «Wer hat Angst vor Charles Darwin? Die Filmkunst im Zeitalter der Evolution» schliesst Murray Smith unter anderem ebenfalls bei Ekman an und skizziert im Sinne einer weiterführenden Forschungsperspektive, wie sich die evolutionspsychologische Erforschung von Emotionen mit einer kulturwissenschaftlichen Untersuchung des Films produktiv verbinden lässt. Vinzenz Hediger schliesslich vertritt in «Tiere ohne Gefühle: *Jaws* und die audiovisuelle Konstruktion der Gefühlswelt von Tieren» die These, dass die Frage nach dem Gefühlsleben der Tiere im 20. Jahrhundert zu einer zentralen kulturellen und politischen Leitfrage geworden ist, zu deren Beantwortung das Kino einen wesentlichen Beitrag leistet.

Der vierte Teil, «Körper – Furcht – Moral», versammelt Beiträge, die weiterführende kunsttheoretische und philosophische Fragen zum Thema Emotionalität und Kino aufwerfen. Christine Noll Brinckmann

analysiert in «Die Rolle der Empathie oder: Furcht und Schrecken im Dokumentarfilm» die spezifisch dokumentarische Kodierung von «negativen» Emotionen, die im Kino üblicherweise nur mit fiktionalen Formaten wie dem Horrorfilm in Verbindung gebracht werden. Karl Sierek legt in «Bedrohliche Idole: Aby Warburg und die Angst im Kino» dar, inwiefern Warburgs Analysen und Begrifflichkeit für ein besseres Verständnis der Angst im Kino beigezogen werden können. Indessen verweist Hans Jürgen Wulff in «Moral und Empathie im Kino: Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption» darauf, dass emotionale Anteilnahme am Geschehen auf der Leinwand immer einen ethischen Horizont einschliesst und Emotionalität und Moral sich letztlich nicht trennen lassen (auch und gerade dann nicht, wenn die Gefühlsregungen moralisch pervers sind). Linda Williams wiederum analysiert in «Sexfilme als Grenzgänger der Lust: Schwarze und weisse Haut in *Mandingo*» anhand eines erotischen Sklavenhalterdramas der Siebzigerjahre die spezifische emotionale Aufladung der Tabus, mit denen der sexuelle Kontakt zwischen afroamerikanischen und «weissen» Menschen in der US-amerikanischen Kultur weitgehend immer noch belegt sind. Einen theoretischen Horizont zum Verständnis des komplexen Zusammenhangs von Körpererfahrung, Emotionalität und Zuschaueraktivität eröffnet Thomas Elsaesser in seinem Beitrag ««Zu spät, zu früh»: Körper, Zeit und Aktionsraum in der Kinoerfahrung». Und Heide Schlüpmann wirft zum Abschluss des Bandes in «Eine kinematografische Emanzipation der Gefühle?» die brisante Frage auf, wie viel befreiende Kraft in der Wendung hin zum Gefühl tatsächlich liegt.

*Im Namen der HerausgeberInnen
Margrit Tröhler und Vinzenz Hediger*

Entfaltung

Rührung

Attraktion

