



1 Kinder 1926 im Kino, gebannt vom Schlussbild der Polarnacht aus Robert J. Flaherty, NANOOK OF THE NORTH/NANUK, DER ESKIMO, US 1922

Marcus Stiglegger und Christoph Wagner

Zweifellos hat das Medium Film das wirkungsästhetische Kräfteparallelogramm der Künste im Verhältnis von Bild und Emotion im Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert maßgeblich und grundlegend verschoben. Auch wenn die Erzählung von den 1896 erschreckt aus dem zum Projektionsraum verwandelten Café fliehenden Zuschauerinnen und Zuschauer unter dem cineastischen Eindruck des Stummfilms der Gebrüder Auguste und Louis Lumière *L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT/ANKUNFT EINES ZUGES AUF DEM BAHNHOF IN LA CIOTAT* (FR 1896) in den Bereich der rezeptionsästhetisch stilisierten Legenden gehört, so ist es doch aufschlussreich, dass man gerade diese – für die unmittelbare Wirkung von Film auf dessen Betrachter fast schon sinnbildliche – Anekdote mit dem Gründungsmythos des Films verbinden wollte und dies über lange Zeit auch glaubhaft konnte: Der Film als Medium bewegter Bilder ist längst dem Rang einer Jahrmarktsbelustigung entwachsen und mittlerweile als siebte Kunst im Kanon der Kunstgeschichte sowie in unserer visuellen Kultur fest verankert. Begleitet oder getragen von Ton, Geräusch und Musik packt, überrascht, überwältigt der Film bis heute Zuschauerinnen und Zuschauer in einer zuvor ungekannten Intensität, gerade weil wir in unserer psychophysiologisch begründeten Schaulust als Betrachterinnen und Betrachter unsere Augen von dem Dirigat der bewegten Bilder nicht ohne Weiteres abwenden können und unsere Ohren nicht vor dem Gehörten zu verschließen vermögen. Bild und Emotion werden im anschaulichen Prozess des Filmsehens unmittelbar rezeptionsästhetisch miteinander verknüpft. Unser Sehen lebt von und mit den unaufhörlich und unwillkürlich vollzogenen Blickbewegungen, die immer schon versuchen – wie bereits als ästhetische Forderung im Malereitratat von Leonardo da Vinci formuliert – äußere Körperbewegungen und innere, emotionale Bewegungen in ein Verhältnis zu setzen, mit den Emotionen derjenigen, die wir im Bild vor Augen haben.

Das gilt auch, wenn der Film mit der Behauptung auftritt, Dokumentarisches, existenziell ›Echtes‹ und ›Authentisches‹ zu zeigen, das ›wahre Leben‹ also, dem sich die Kunst immer schon bevorzugt gewidmet hat: Auch wenn wir wissen, dass die existenziellen Bilder aus *NANOOK OF THE NORTH/NANUK, DER ESKIMO* (US 1922) kunstvoll von Robert J. Flaherty vorbereitet und filmisch inszeniert wurden, so hält sich die Zuschreibung vom ›ersten amerikanischen Dokumentarfilm in Spielfilmlänge‹ ungebrochen. Wir können uns angesichts dieser monumentalen Bilder dem wirkungsästhetischen Kräfteparallelogramm von Bild und Emotion genauso wenig entziehen, wie die Kinder, die 1926 ebenso gebannt wie ergriffen auf das Schlussbild der Polarnacht blickten, nachdem sie die fremde Lebenswelt von Nanuk dem Eskimo mit seinen beiden Ehefrauen Nyla und Cunayou sowie den Kindern Allee und Rainbow anschaulich ›erlebt‹ haben (Abb. 1). Dass wir heutigen Zuschauerinnen und Zuschauer natürlich immer zugleich auch die filmhistorische Distanz der visuellen Inszenierung miterleben, hat einen Grund: In dieser Erfahrung der filmhistorischen Distanz der eingesetzten filmischen Mittel erleben wir zugleich die wahrnehmungshistorische Distanz, die wir auf dem Weg der kulturellen Aneignung neuer filmischer Erlebnismöglichkeiten von Bild und Emotion unumkehrbar durchlaufen haben. Eine in den 1960er Jahren geborene Zuschauerin oder ein gleichaltriger Zuschauer, die ihre filmische Sozialisation in jugendlichen Jahren 1979 beispielsweise mit Francis Ford Coppolas *APOCALYPSE NOW* (US 1979) erfahren haben, werden niemals wie die Kinder von 1926 auf *NANUK, DER ESKIMO* blicken. Das Koordinatensystem der wirkungsästhetischen Mittel und Möglichkeiten hat sich seitdem wiederum unaufhebbar weiter verschoben, ohne dass diesem Prozess eine linear fortschreitende ›Entwicklung‹ oder gar eine teleologische Ausrichtung zugeschrieben werden kann. Das sind die Punkte, von denen ausgehend die Autorinnen und Autoren des vorliegenden Bandes in kunst- und filmwissenschaftlichen Perspektiven sowie den diesen zugrundeliegenden unterschiedlichen methodologischen und disziplinären Ansätzen in Fallstudien die historisch veränderlichen Konstellationen von Film, Bild und Emotion analysieren.

Niemand wird ernsthaft bestreiten, dass gerade die Rezeption von Bewegtbild-Inszenierung von sehr spezifischen Emotionen begleitet ist. Doch so individuell das Publikum dieser Inszenierungen ist, so divers können diese Emotionen im Konkreten ausfallen. Die Analyse des Zusammenhanges von Bewegtbild und Emotion begleitet die Filmtheorie in Ansätzen von Beginn an<sup>1</sup> und ist vielschichtig und komplex. In der deutschsprachigen Emotionsforschung unterscheidet man drei verschiedene Kategorien der Zuschauerempfindung:

1. das ›Gefühl‹: meist körperbezogene Empfindungen, die auch verknüpft mit der Erinnerung an früheres Erleben vorkommen;
2. den ›Affekt‹: die unwillkürliche Reaktion auf ein Ereignis, quasi objektbezogene Emotionen;
3. die ›Emotion‹: eine nicht unbedingt objektbezogene Stimmung.

Um diese drei Kategorien der Zuschauerreaktion zu untersuchen, spielen die Produzenten der Inszenierung, die Texte selbst sowie das Publikum eine Schlüsselrolle. Es geht um die intendierten Gefühle, um die dargestellten und evozierten Gefühle des filmischen Texts und

die tatsächlichen Empfindungen der Zuschauenden. Der Spielfilm als Kunst- und Kulturprodukt hat hierbei eine komplexe Schlüsselfunktion, die sich sowohl auf die Rezeption während der Aufführung wie auch in der Nachwirkung und in der Erinnerung (affektives und emotionales Gedächtnis) auswirkt. Es ist – wie Filmpsychoanalyse und Seduktionstheorie betonen – von einer Bereitschaft des Publikums auszugehen, bei der Filmrezeption fühlen zu wollen. Dabei muss man unterscheiden zwischen den Binnenemotionen, die im Rahmen der filmischen Narration entfaltet und vermittelt werden, einerseits und den durch die Mittel der Inszenierung evozierten Affekten andererseits. Die Narration wird dabei auf eine Identifikation und damit verbundene Empathie des Publikums aufbauen, die dieses »öffnet« für ein mitfühlendes Erleben. Wir besuchen das Kino letztlich, um Emotion zu erleben, nicht, um uns von dieser zu distanzieren oder zu befreien.

Thomas Elsaesser stellte fest, dass sich die theoretische Beschäftigung mit dem Kino mit den Veränderungen des Mediums wandelt und ihren Fokus verschiebt.<sup>2</sup> Obwohl Emotionen von den ersten Tagen des Films an im Interesse von Publikum und Produzenten standen, finden wir eine systematische Untersuchung der sinnlichen und emotionalen Dimension verstärkt erst seit den 1990er Jahren.<sup>3</sup> In dem Sammelband zum Thema Kinogefühle spricht Elsaesser ganz direkt vom »emotional turn«, der mit dem Film als Ereignis verbunden sei.<sup>4</sup> »Das Erlebnis als unmittelbares, fragmentiertes, unintegriertes«<sup>5</sup> dominiert über die Erfahrung, die ihren Fokus noch im klassischen Erzählkino fand. Film kann seit den 1990er Jahren als »emotion machine« begriffen werden, was auch mit den technischen und stilistischen Neuerungen der letzten Dekaden zusammenhängt. Die kinematografischen Mechanismen der Verführung haben sich zusehends differenziert, so dass ein erneuter kritischer Blick auf das Medium nötig wird, der von den bekannten und etablierten Positionen ausgeht und diese an einem zunehmend »performativen Kino« erprobt.<sup>6</sup>

In der filmtheoretischen Beschäftigung mit Emotionen in Medien und speziell im Film lassen sich mehrere Hauptströmungen beschreiben:<sup>7</sup>

### 1. Der Kognitivismus

Kognitivistische Theorie geht davon aus, dass Emotionen das Publikum für die filmische Rezeption öffnen sollen, es letztlich »binden« und zu diesem Zweck Emotionen strategisch evozieren.<sup>8</sup> Dabei hat der Kognitivismus die Tendenz, sich auf ästhetische Hinweise und intellektuelle Antworten zu fixieren, die eine affektive Dimension des Kinoerlebnisses eher marginalisieren. Die kognitivistischen Erklärungen bleiben dabei abstrakt und thesenhaft, statt die erlebte Erfahrung des Kinos in konkreten Beschreibungen nachvollziehbar zu vermitteln. Es geht eher um Entwicklung stilistischer und narratologischer Kategorien, um eine Definition von Sets und Konventionen, mit denen Filme Emotionen stimulieren.

### 2. Die Phänomenologie

Während der kognitivistische Ansatz daran interessiert ist, »warum« wir bestimmte Emotionen beim Film empfinden, ist die Phänomenologie daran interessiert zu beschreiben, »wie« wir Wahrnehmungen von Bildern empfinden, diese Prozesse beobachten und fassbar machen.<sup>9</sup> Begreift man beide Ansätze komplementär, können sie sich allerdings zu einem

weitgreifenden Ansatz ergänzen, der Bewegtbildmechanismen vielseitig erhellt. Bemerkenswert ist, dass beide Strömungen mitunter für sich beanspruchen, einen holistischen Ansatz zu vertreten, das Filmerlebnis als Zusammenspiel von Aktivitäten der Wahrnehmungsorgane, des Gehirns und des Körpers mit der audiovisuellen Inszenierung zu beschreiben. Sie nehmen hier jedoch unterschiedliche Gewichtungen vor.

### 3. Die Filmpsychoanalyse

Die Untersuchung der ›Begehrensmaschine Kino‹ auf psychoanalytischer Grundlage vereint unterschiedliche Ausrichtungen, die im vorliegenden Band in ihrer Vielschichtigkeit präsentiert werden. Dabei gibt es eine eher phänomenologisch orientierte<sup>10</sup> und eine auf empirische Wirkungsforschung ausgerichtete Schule,<sup>11</sup> die erweitert um die Ansätze von Jacques Lacan mit weiteren Konzepten der Filmanalyse gekoppelt werden kann.<sup>12</sup> Obwohl etwa der Filmwissenschaftler Hermann Kappelhoff in ähnlicher Weise wie der Psychoanalytiker Andreas Hamburger argumentiert, haben sich nicht nur die filmpsychoanalytischen Schulen voneinander differenziert:<sup>13</sup> Hinzu kommt auch der Ansatz der psychoanalytischen Filmtheorie, die ihr Erkenntnisinteresse vor allem aus der abstrakten Übertragung psychoanalytischer Grundkonzepte auf die Film- und Kulturanalyse bezieht.<sup>14</sup>

### 4. Die deleuzeianische Theorie

Ausgehend von Gilles Deleuzes Ansätzen der Filmphilosophie und dem Begriff der ›sensation‹ ist dieser Ansatz geprägt von assoziativ beschriebenen, thesenhaften Prozessen, die eine Auswirkung des Bewegungs- und des Zeitbildes auf die Wahrnehmung und Empfindung reflektieren.<sup>15</sup> Die Schwächen dieses Ansatzes liegen vor allem in seiner Fixierung auf die theoriehafte Konsistenz, die inspirierend sein mag, aber sich oft nicht am konkreten Beispiel erproben lässt.<sup>16</sup> Am ehesten sind diese Ansätze von Mimesis, Kontamination und Infektion sowie der Dynamik von Sadismus und Masochismus in den Thesen von Steven Shaviro in *The Cinematic Body* nachvollziehbar, der sich zugleich kritisch mit Deleuze auseinandersetzt.<sup>17</sup> Die aktuellen Ansätze zur deleuzeianischen Filmforschung suchen gezielt die Auseinandersetzung mit anderen, ergänzenden und interdisziplinären Perspektiven.<sup>18</sup>

### 5. Die Seduktionstheorie

Die seit den späten 1990er Jahren entwickelte Seduktionstheorie des Films denkt vor allem phänomenologische und deleuzeianische Ansätze zusammen und begreift den narrativen Film als ein System verführender Strategien, welches das Publikum zum Komplizen macht und ein analysierbares Set an affektsteuernden Konventionen hervorgebracht hat – hier sind Ähnlichkeiten zu dem kognitivistischen Ansatz zu finden.<sup>19</sup> Es geht darum, verdeckte und verschleierte Prozesse zwischen Produktion und Rezeption von Bewegtbildern zu untersuchen.

Nach solchen interdisziplinären Dialogen will der vorliegende Band suchen: Er bringt die Methodologien und Fachkulturen von Kunstgeschichte und Filmwissenschaft, Medientheorie und Psychoanalyse in der ästhetischen Analyse konkreter Filmbeispiele, die historisch von der Stummfilmzeit bis in die Gegenwart reichen, in einen interdisziplinären Zusammenhang und Austausch. Dabei ist auch zu fragen, was der ›emotional turn‹ konkret für Film und Kunst in einem als postkinematografisch beschriebenen Zeitalter bedeutet, in

dem sich die Filmwahrnehmung auf unterschiedlichste Bereiche medialer Wahrnehmungsformen und -dispositive aufteilt, und welche Ansätze diesen Tendenzen von Film, Bild und Emotion heute gerecht werden.

Abschließend danken wir herzlich allen Autorinnen und Autoren für ihre Beiträge, die aus Vorträgen mehrerer – von der Hans Vielberth-Stiftung geförderter – Symposien zu filmwissenschaftlichen Perspektiven der Kunstgeschichte an der Universität Regensburg hervorgegangen sind. Die dabei geführten Gespräche und Diskussionen haben frühzeitig zu einer inhaltlichen Vernetzung aller Beteiligten geführt. Das Lektorat und die Drucklegung wurden betreut vom Team des Lehrstuhls für Kunstgeschichte in Regensburg, Dr. Dominic E. Delarue, Dr. Gerald Dagit, Anna Baumer, Celina Berchtold, Maja Jakubeit, im Zusammenspiel mit Lioba Schlösser (Mainz). Jörg Pütz (Saarbrücken) kümmerte sich in bewährter Form um den Satz und die grafische Gestaltung, in Abstimmung mit dem Gebr. Mann Verlag, Berlin, namentlich Dr. Merle Ziegler und Dr. Hans-Robert Cram. Ihnen gilt unser herzlicher Dank!

## Anmerkungen

- 1 Hugo Münsterberg, *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* (1916). Und andere Schriften zum Kino, Wien 1996.
- 2 Thomas Elsaesser, »Kino als Erfahrung und Ereignis«, in: *Kinoerfahrungen. Theorien, Geschichte, Perspektiven*, hrsg. von Florian Mundhenke und Thomas Weber, Hamburg 2017, S. 19–36, hier: S. 19.
- 3 Siehe etwa Vivian Sobchack, *The Adress of the Eye. A Phenomenology of Film-Experience*, Princeton, NJ 1992; Steven Shaviro, *The Cinematic Body*, Minneapolis, MN 1993 sowie in der filmwissenschaftlichen Rezeption von Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a. M. 1989 und Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a. M. 1991.
- 4 *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, hrsg. von Mathias Brütsch u.a., Marburg 2005, S. 416.
- 5 Ebd.
- 6 Marcus Stiglegger, *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film*, Berlin 2006, S. 198–211.
- 7 Siehe hier u.a. Julian Hanich, *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*, New York, NY 2010, S. 12–16 und *Handbuch Medienwirkungsforschung*, hrsg. von Wolfgang Schweiger und Andreas Fahr, Wiesbaden 2013, S. 227–312.
- 8 Zum Beispiel *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, hrsg. von David Bordwell und Noel Carrol, Madison, WI 1996.
- 9 Zum Beispiel Sobchack 1992 und Elsaesser 2017.
- 10 Gerhard Schneider, »Filmpsychoanalyse. Zugangswege zur psychoanalytischen Filminterpretation von Filmen«, in: *Film und Psychoanalyse. Kinofilme als kulturelle Symptome*, hrsg. von Parfen Laszig und Gerhard Schneider, Gießen 2008, S. 11–18.
- 11 *Bewegungsbilder nach Deleuze*, hrsg. von Olaf Sanders und Rainer Winter, Köln 2015 und Dirk Blothner, *Erlebniswelt Kino. Über die unbewusste Wirkung des Films*, Bergisch Gladbach 1999.
- 12 Zum Beispiel Andreas Hamburger, *Filmpsychoanalyse. Das Unbewusste im Kino – Das Kino im Unbewussten*, Gießen 2018.
- 13 Vgl. Hermann Kappelhoff, »Kino und Psychoanalyse«, in: *Moderne Film Theorie*, hrsg. von Jürgen Felix, Mainz 2002, S. 130–167 mit Hamburger 2018.
- 14 Zum Beispiel *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, hrsg. von Elisabeth Bronfen, Birgit Erdle und Sigrid Weigel, Köln 1999.
- 15 Zum Beispiel *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema*, hrsg. von Ian Buchanan und Patricia MacCormack, London und New York, NY 2008.
- 16 So etwa in Patricia MacCormack, *CineSexuality*, Aldershot 2008.
- 17 Shaviro 1993.
- 18 Sanders/Winter 2015.
- 19 Patrick Fuery, *New Development in Film Theory*, New York, NY 2000 und Stiglegger 2006.