

Matthias Brütsch
Vinzenz Hediger
Ursula von Keitz
Alexandra Schneider
Margrit Tröhler (Hg.)

Kinogefühle

Emotionalität und Film

SCHÜREN

ZÜRCHER FILMSTUDIEN 12

Brütsch / Hediger / von Keitz / Schneider / Tröhler Kinogefühle

**ZÜRCHER FILMSTUDIEN
HERAUSGEGEBEN VON
CHRISTINE N. BRINCKMANN**

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

KINOGEFÜHLE

EMOTIONALITÄT UND FILM

SCHÜREN

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Ein Titeldatensatz für diese Publikation
ist bei Der Deutschen Bibliothek erhältlich

Diese Publikation wurde durch folgende Institutionen unterstützt:
Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich
Hochschulstiftung der Universität Zürich
Jubiläumsstiftung der Zürich Versicherungs-Gruppe
Zürcher Universitätsverein
Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Schweizerischer Verband der Akademikerinnen

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2005
Alle Rechte vorbehalten
Korrektorat: Flavia Giorgetta
Bildbearbeitung: Manuela Hophan
Gestaltung: Erik Schüßler
Umschlaggestaltung: Bringolf Irion Vögeli, Aarau/Zürich
Druck: AZ-Druck und Datentechnik, Kempten
Printed in Germany
ISBN 3-89472-512-5

Inhalt

Margrit Tröhler, Vinzenz Hediger
Ohne Gefühl ist das Auge der Vernunft blind: Eine Einleitung 7

Entfaltung • Rührung • Attraktion

Francesco Casetti
Die Sinne und der Sinn oder Wie der Film (zwischen) Emotionen vermittelt 23

Hermann Kappelhoff
Tränenseligkeit: Das sentimentale Geniessen und das melodramatische Kino 33

Raymond Bellour
Das Entfalten der Emotionen 51

Roger Odin
Kino «mit klopfendem Herzen»: Anmerkungen zu den Emotionen im Familienfilm 103

Klang • Konflikt • Überschuss

Richard Dyer
Film, Musik und Gefühl – Ironische Anbindung 121

Alexandra Schneider
«Ein folkloristisches Strassentheater, das unbeabsichtigt einen Brecht oder Godard gibt»: Zur Kodierung von Emotionen im Hindi-Mainstream-Film 137

Till Brockmann
Slow E-Motion: Gefühlswelten der Zeitlupe 153

Fred van der Kooij
Filmmusik und emotionale Vernunft 169

Thomas Christen
Happy Endings 189

Peter Wuss
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 Schlüpmann

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 Psychologie». 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 verschlauften. 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



Die Sinne und der Sinn oder Wie der Film (zwischen) Emotionen vermittelt

Im Rausch des Rhythmus

Der Film *Gold Diggers of 1933* (Mervyn LeRoy, USA 1933) erzählt die mehr oder weniger klassische Geschichte eines Backstage-Musicals: Eine Theateraufführung wird auf Grund fehlender Mittel abgesagt, Sänger und Tänzerin verlieben sich, schliesslich lässt sich das Geld doch noch auftreiben, und die neue Inszenierung wird zum Erfolg.¹ Interessant daran ist, dass zwei Musiknummern den Film einrahmen, die sich spiegelverkehrt gegenüberstehen. Die erste Nummer, *We're in the Money*, zeigt Sängerin und Tänzerinnen in einer Reihe, wie sie – in Kostümen aus Geldstücken und in einem von gigantischen Dollars dominierten Set – dem Reichtum und Überfluss huldigen. Das letzte Musikstück, *Remember My Forgotten Man*, besteht aus einem langen (Klage-)Lied, welches das Leid des Kriegs und das Elend der Wirtschaftskrise thematisiert. Die Bilder zeigen eine verwahrloste Frau, die die Melodie anstimmt, dann Frontsoldaten, die in die Schlacht ziehen, Arbeitslose, die für ein warmes Gericht anstehen, und schliesslich eine Menschenmenge, die vorwärts drängt und sich um die Singende schart.

Beiden Sequenzen ist etwas gemeinsam: Wie alle Musicalnummern verfügen sie über eine Fülle von visuellen und akustischen Wahrnehmungsreizen. Choreografie, Bühnenbild und Musik wechseln sich ab und ergänzen sich. Diese Wahrnehmungsfülle zeugt von viel Dynamik: Körper bewegen sich im Einklang, Bühnenbilder lösen sich aus der Erstarrung, Menschengruppen formieren sich und gehen wieder auseinander, Personen kommunizieren gestikulierend. Die Kamera ist ständig in Bewegung und möchte am liebsten alle umfassen. Dabei handelt es sich um eine kontrollierte Dynamik, die auf Gleichzeitigkeiten, Parallelen und bewusst gesetzten Kontrasten in einem durchdachten Wechsel basiert. Aus dieser Kombination entsteht ein Gefühl von Rausch, erzeugt aus dem schnellen Dahinfließen einer Welt und ihrer kontinuierlichen Verän-

1 Über das Musical – insbesondere seine Erzählstruktur – vgl. die Studie von Altman, die eine eingehende Analyse der Erzählsyntax von *Gold Diggers of 1933* enthält (S. 229–230): Altman, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington 1987. Zum Backstage-Musical vgl. Belton, John. «The Backstage Musical». In: *Movie*, 24, Spring 1977. S. 36–43.

derung, einem Universum, das augenscheinlich und ohrenfüllend Übergänge zelebriert und Kadenzen signalisiert: ein Rausch des Rhythmus.

Gleichzeitig bilden die beiden Nummern ein Gegensatzpaar. Zum einen durch ihre Funktion: Das erste Stück eröffnet den Film (wird aber gleich darauf durch die Intervention der Polizei beendet, die mitteilt, dass die Aufführung, deren Proben wir beiwohnen, in Schulden versinkt), das letzte Stück beschliesst ihn (und das mit Glanz und Gloria, in der klassischen Tradition des Happy Ends). Zum andern durch ihren Inhalt: Da ist der ungebremsste Optimismus dank der Verfügbarkeit des Gelds (ein Optimismus, der sich als unbedacht herausstellt, wird doch der Song *We're in the Money* von einem Moment auf den andern abgebrochen), gleichzeitig herrscht tiefe Traurigkeit, der die tristen Zeitumstände zu Grunde liegen (eine Trauer, die letztlich aber produktiv ist: Die Vorführung von *Remember My Forgotten Man* wird zu einem Grosse Erfolg). Oder in Bezug auf ihre Struktur: Die erste Nummer ist linear, die zweite komplex und baut auf Anhäufungen, Steigerungen und Sprüngen auf. (Sergei M. Eisenstein hätte seine Freude an *Remember My Forgotten Man* und seinem «Pathos» gehabt, das die Nummer nicht nur zu einer Hollywood-Version von *Il quarto stato in marcia* von Pellizza da Volpedo macht, sondern sie in eine Spirale führt, die sich um das Thema Schmerz und Erlösung dreht.) Und schliesslich unterscheiden sie sich in ihrer «Klangfarbe»: *We're in the Money* thematisiert schon im Titel das physische Eintauchen ins Geld (und tatsächlich baden die Revuegirls in den Münzen wie Dagobert Duck), während sich *Remember My Forgotten Man* in erster Linie der Erinnerung widmet und damit dem Gedenken und der Bewusstwerdung. Dies suggeriert, die beiden Nummern komplementär zu lesen und darin einen Schlüssel zum Film zu suchen.

Doch kehren wir zur ersten Sequenz zurück. Der berauschte Rhythmus von *We're in the Money* enthüllt – trotz der Euphorie – seine Fragilität. Im gleichen Mass wie dem physischen Kontakt mit der Materie Ausdruck verliehen wird, scheinen sich die Tatsachen dem Verständnis zu entziehen. «Das ist die grosse Wirtschaftskrise, Süsse», kommentiert eine der Tänzerinnen das Geschehen. Damit anerkennt sie, dass die Aufführung, für die sie gerade noch probten, die Rechnung nicht mit den realen Gegebenheiten ausserhalb des Theaters gemacht hat. Aber die Realität lässt sich nicht ausblenden, mag das Stück noch so eskapistisch sein: Sie drängt sich als Tatsache samt verursachenden Prinzipien in den Vordergrund. Und in der Tat stürmen die Polizisten auf die Bühne. In dieser Hinsicht zeigt *We're in the Money* nicht nur die Faszination, sondern auch die Grenzen einer rein auf die sinnliche Wahrnehmung

ausgerichteten Dimension. Es mag seine Berechtigung haben, Augen und Ohren mit visuellen und akustischen Reizen zu füllen, sich ihrem Rhythmus hinzugeben, doch lauert in dieser Erregung die Gefahr, den Kontakt zur Realität zu verlieren – nicht so sehr in physischer als in kognitiver Hinsicht. Wir tanzen im Glanz und im Klingeln der Münzen, und gleichzeitig verstehen wir die Logik nicht, der die Welt gehorcht. «We're in the money» – doch die ökonomische Realität, der sich auch unser Leben unterordnet, entgeht uns. Die Wahrnehmung nimmt uns in Beschlag, betäubt uns – und lässt das Problem einer Sinnfindung ungeklärt.

Empfindungen, Bedeutungen: Es muss wohl kaum daran erinnert werden, dass dieses Gegensatzpaar uns zu den grundlegenden Anliegen der Moderne des 20. Jahrhunderts führt. Einerseits möchte diese Epoche sich aller sinnlichen Reize bemächtigen, die eine Situation anzubieten hat. Eine Wahrnehmungslust, die das Bedürfnis verrät, «dabei zu sein», inmitten der Geschehnisse, um sie als solche voll mitzuerleben. Falls man nicht real dabei sein kann, möchte man, dass die spezifische Situation möglichst perfekt festgehalten und wiedergegeben wird. Die Wahrnehmungsintensität ist folglich ein anerkannter und gesuchter Wert. Nur wenn die Sinne überwältigt werden, kann von einer wirklichen Erfahrung die Rede sein. Andererseits scheint das Jahrhundert wie von einer dunklen Angst durchzogen, die Geschehnisse, ihre Logik und Bedeutung nicht zu verstehen. In dieser Hinsicht scheint der Wunsch, in die Ereignisse einzutauchen, als hinderlich. «Dabei zu sein», im Innersten der Geschehnisse, scheint ein Verstehen zu verunmöglichen. Dafür wäre eine gewisse Distanz – sei diese räumlich, zeitlich oder vor allem geistig – vonnöten: eine kritische, reflektierende Distanz. In diesem Fall verhindert die Reizüberflutung eine Distanzierung: Sie nimmt gefangen und immobilisiert. Hier entsteht das Dilemma: Soll man sich von der Wahrnehmungsfülle erobern lassen, oder soll man versuchen, bei Sinnen zu bleiben? Soll man in die direkte Erfahrung eintauchen oder sich der Sprache und ihren Bedeutungen anvertrauen? Soll man sehen, um zu fühlen, oder sehen, um zu verstehen?

Mit seiner Eröffnungsnummer macht *Gold Diggers* diesen Kontrast deutlich. Immerhin zeigt die Fortsetzung des Films einen Ausweg aus dem Dilemma: Über zwei Wege wird das Reale mit seinen Kausalitäten zusammengeführt, und so erhält die Wahrnehmungsfülle auch eine Bedeutung. Zum einen wird die «innere» Handlung der Inszenierung der Aufführung mit der «äusseren» Handlung verknüpft, die deren Verlauf reflektiert und erklärt. In *Gold Diggers* besteht die äussere Handlung aus der Liebesgeschichte zwischen Sänger und Tänzerin. Sie durchläuft eine

Reihe von Umschwüngen, die durch dieses bezugreiche Spiel situiert und motiviert werden und sich auf die innere Handlung auswirken.² Die beiden Liebenden umwerben sich und beginnen, zu *Pettin' in the Park* zu tanzen. Die Rahmenhandlung genügt, um den Tanz nicht mehr einfach als berauschendes Moment erscheinen zu lassen, sondern einerseits seine Beziehung zu gesellschaftlichen Ritualen offen zu legen, andererseits ihn als subtilen Verführungsakt gegenüber dem Zuschauer kenntlich zu machen. Bleibt hinzuzufügen, dass die verschiedenen Ebenen charakteristisch sind für das Backstage-Musical – ein Genre, in dem die Präsentation einer Vorführung verknüpft ist mit dem Sichtbarmachen ihrer Entstehung. Die Formel erweist sich dennoch als produktiv: Die Sequenzen voller Wahrnehmungsreize – wie die Lied-und-Tanz-Nummern – finden so ihre Motivation und bringen den Film dazu, sich Richtung Selbstwahrnehmung zu öffnen.

Der zweite Weg ist der radikalere. Er inszeniert diejenige Realität, die zum Abbruch der Eröffnungsnummer führte, indem er sie aus dem Dunkel des Vergessens ans Licht holt. Die grosse Krise kommt erneut auf die Bühne, diesmal aber als Thema der Aufführung selbst. Genau das passiert in *Remember My Forgotten Man*: Joan Blondell gibt dem Kummer einer Frau Ausdruck, die ihre Liebe und ihre Ehre verloren hat, während der Chor in berührenden Worten festhält, wo die Gründe für ihren tiefen Fall liegen, und die Choreografie in einem reichen Bewegungsbild die Liedverse umsetzt.³ Dies hat zur Folge, dass der Wahrnehmungsexzess eine tiefere Dimension erhält: Nicht nur scheint so eine selbstreflexive Komponente auf, sie bietet sich auch als Möglichkeit dar, die Welt zu verstehen. So wird die Situation von *We're in the Money* erlöst: Die Musiknummern finden nun eine Erklärung, und vor allem der Schluss beweist, dass der berauschende Rhythmus nicht zwingend die Realität ausklammern muss. Empfindungen und Bedeutungen können

- 2 Man denke an die Missverständnisse zwischen den beiden Liebenden, die damit zusammenhängen, dass der Sänger reich ist, was aber niemand wissen darf. Gleichzeitig liegt dem Abbruch der Probevorführung am Anfang ein Nichtwissen zu Grunde, gehen die Tänzerinnen doch von Geldreserven für die Inszenierung aus, die letztlich inexistent sind.
- 3 Hier der Liedtext im Wortlaut: «I don't know if I deserve a bit of sympathy, / Save your sympathy, that's alright with me. / I was satisfied to drift along from day to day, / Till you came and took my man away.» (Chor) «Remember my forgotten man / You put a rifle in his hand; / You sent him far away, / You shouted: «Hip, hooray!» / But look at him today! / Remember my forgotten man, / You made him cultivate the land; / He walked behind the plow, / The sweat fell from his brow, / But look at him right now! / And once, he used to love me, / I was happy then; / He used to take care of me, / Won't you bring him back again? / 'Cause ever since the world began, / A woman's got to have a man; / Forgetting him, you see, / Means you're forgetting me / Like my forgotten man.»

neu verschmelzen. Das sinnliche Vergnügen wird auch zu einem Moment der Erkenntnis.

Wenn diese beiden Elemente zusammenfinden, gelingt dies dank der zu Grunde liegenden Erzählung: zum einen der Geschichte der beiden Liebenden und der Theatergruppe, zum andern der Geschichte der Nation. Wenn die Eindrücke eine Bedeutung erlangen, verdanken sie dies der Narration. Eine solche Aufwertung der Erzählung führt uns zurück auf die Entstehungsgeschichte des Kinos: Bekanntlich versuchte dieses in seinen Anfängen, den Zuschauer vor allem durch eine Reihe von «Attraktionen» zu beeindrucken,⁴ während es in seiner klassischen Phase die Narration ins Zentrum setzte.⁵ Diese Akzentverschiebung hat auch mit den beiden Elementen zu tun, die wir hier diskutieren. Das frühe Kino versteht sich vor allem als Wundermaschine, die durch Wahrnehmungsreize die Neugier und Aufmerksamkeit anstachelt. Diese Reize sind in erster Linie visuell: Es geht darum, die Überraschung und das Vergnügen, die Realität in all ihren Facetten – auch den vergänglichsten – zu reproduzieren, sogar wenn diese nur in der Fantasie existiert. Dazu kommt, dass das Kino suggeriert, in Bewegung zu sein. Und mitunter tut es das tatsächlich, wie zum Beispiel in den «Hale's Tours», wo das Publikum in einem nachgebauten Bahnwagen sitzt und durch ein hydraulisches Hebesystem Stöße und Rucke am eigenen Leib erfährt. Ebenso möchte man dem Zuschauer das Gefühl geben, die Leinwandwelt mit der Hand berühren zu können – dank einer Darstellung, die in den Kinosaal hinausweist, und wenig später einer solchen, die Tiefe und Plastizität vortäuscht.⁶ Die sinnliche Wahrnehmung dominiert.

Zwischen dem ersten und dem zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ändert sich dies jedoch: Der Film legt mehr Wert auf die narrative Dimension, und das bedeutet, dass nicht so sehr das Aussergewöhnliche der Leinwandrealität hervorgehoben wird, sondern die Logik, die ihr zu Grunde liegt. Die Erzählung arrangiert die Geschehnisse so, dass Zusammenhänge und damit die Handlung klar werden. Gleichzeitig

4 Die bekannte Definition des frühen Films als Attraktionskino stammt aus: Gunning, Tom. «Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde» (1986). In: Thomas Elsaesser (Hg.). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London 1990. S. 56–62. Der Ausdruck «Attraktion» ist explizit von Eisenstein übernommen.

5 Mit diesem Thema beschäftigen sich – wenn auch mit unterschiedlichem Zugang – folgende Texte: Burch, Noël. *Life to Those Shadows*. Berkley 1990; Bordwell, David/Thompson, Kristin/Steiger, Janet. *The Classical Hollywood Cinema*. New York 1987.

6 Zu den Hale's Tours vgl. Burch (wie Anm. 5), S. 36–42 und 117–121. Über die Schaffung eines haptischen Raums im Gegensatz zu einem bloss optischen: ebenda, S. 162–185.

kann der geschilderte Einzelfall mit ähnlichen und bekannten Situationen in Verbindung gebracht, verallgemeinert und abstrahiert werden. Die Erzählung nutzt die Realität weniger als Arsenal des Spektakulären, denn um die ihr zu Grunde liegenden Strukturen und ihre Beispielhaftigkeit zu enthüllen. Der Film verlässt das Terrain der blossen Wahrnehmung und stellt die Bedeutung in den Vordergrund. Die Sinneswahrnehmung macht dem Verstehen Platz.

Die jüngere Filmgeschichtsschreibung beharrt auf der Diskontinuität dieser beiden Phasen und betont, dass dahinter unterschiedliche Darstellungsformen und Modi der Zuschaueradressierung stehen.⁷ Während die Forschung diesen Übergang lange ausschliesslich als Fortschritt gewertet hatte, interpretiert sie ihn heute manchmal als Verlust: Indem der Film sich für die Erzählung entschied, sei ein dichteres und füsigeres Wirklichkeitsverständnis auf der Strecke geblieben – zu Gunsten einer schematischen Annäherung.⁸ Beide Positionen haben ihre Berechtigung. Möglich ist aber auch eine andere Interpretation der Entwicklung. In der Tat tritt die sinnliche Wahrnehmung nie gänzlich hinter das Verstehen zurück. Inmitten der so genannten klassischen Zeit wurden Techniken wie die Nahaufnahme oder die extreme Grossaufnahme angewandt, die zuvor entwickelt worden waren, um das Publikum im Saal zu beeindrucken. Auch wenn sie inzwischen in erster Linie dazu dienten, die Aufmerksamkeit des Publikums zu lenken, funktionierten diese Verfahren ein wenig wie visuelle Schocks. Ebenso bediente man sich symbolischer Darstellungen, in denen leblose Objekte ein Eigenleben entwickeln, man denke an Kalender, die ihre Blätter verlieren, oder Uhren, deren Zeiger sich im Schnelllauf vorwärts bewegen. Auch wenn sie hauptsächlich beabsichtigen, auf symbolische Art eine Idee zu vermitteln, repräsentieren sie dennoch kleine Wahrnehmungsprovokationen. Anzufügen bleibt, dass diese Überraschungsmomente sich nicht immer der Erzählung beugen. Oft beinhalten sie auch die Möglichkeit, die diegetische Ebene zu hinterfragen. Die Nahaufnahme lässt uns ein

7 Vgl. Burch (wie Anm. 5) und Gunning (wie Anm. 4).

8 Vgl. dazu Bernardi, Sandro. *Introduzione alla retorica del cinema*. Florenz 1994; Pezzella, Mario. *Estetica del cinema*. Bologna 1996. Zur Wahrnehmungsdimension, wenn auch aus einem etwas anderen Blickwinkel, vgl. Bruno, Edoardo. *Film come esperienza*. Rom 1986. Diese Studien stehen vor allem unter dem Einfluss von Deleuze, der den Film nicht als Sprache interpretierte – oder zumindest seine sprachliche Komponente abschwächte –, und folglich werten sie den Begriff «Verstehen» nicht unbedingt positiv. Für eine allgemeinere Auseinandersetzung mit der «Empfindung» vgl. etwa Perniola, Mario. *L'aria si fa tesa: Per una filosofia del sentire presente*. Genua 1994. – Am Rande erwähnt sei hier auch die Haltung der Neorealisten, die zwar ebenfalls bedauerten, dass der Film sich hauptsächlich der Erzählung zugewandt hatte, doch vermissten sie in erster Linie das Dokumentarische.

Objekt besser sehen, verändert aber auch seine Konnotationen: Der Kalender, der seine Blätter verliert, steht für die Zeit, die vorübergeht. Gleichzeitig verweist er aber auch auf die Magie der dargestellten Welt. Die sinnliche Wahrnehmung hinterfragt den Sinn.⁹

Folglich verzichtet der Film auch dann nicht auf die sinnliche Dimension, wenn die Erzählung eindeutig im Vordergrund steht, sondern setzt sie anders ein und gesteht ihr auch einen eigenen Raum zu. Dies bedeutet, dass man nichts definitiv zurücklassen, sondern die Elemente neu kombinieren möchte. Sicher tendierte der Film im Lauf seiner Geschichte mal eher zu dieser, mal zu jener Seite. Grundsätzlich möchte er aber beide Komponenten miteinander versöhnen, sie sich ergänzen lassen. Mit einem Wort, der Film suchte zu *vermitteln*: Rausch und Konzept, Attraktion und Erzählung, Wahrnehmen und Verstehen. Vor die Alternative gestellt, entschied sich das Kino nicht einfach für das eine oder das andere, sondern versuchte, beiden Aspekten gerecht zu werden. Dies aus dem schlichten Grund, dass beide Aspekte charakteristisch für seine Zeit waren. Das Kino wollte keine der Optionen begünstigen auf Kosten der Vorteile, die die jeweils andere eintrug. Es suchte keine exklusive Lösung. Dies auch deshalb, weil die sinnliche Wahrnehmung – selbst auf der Ebene des Verstehens – eine dynamischere, persönlichere,¹⁰ vielfach auch subversivere Komponente garantierte: Gerade in einem Genre wie dem Musical ist der Wahrnehmungsrusch nicht zuletzt auch ein Zeichen von Freiheit.¹¹ Darüber hinaus vermochte der Film die *emotionale* Syntax, die die Reaktionen der Zuschauer orchestriert, mit der *rationalen* Syntax zu vereinen, die das unmittelbare Wiedererkennen des auf der Leinwand Sichtbaren anstrebt. Erst diese Verknüpfung ermöglichte den Aufbau von wirklichen *Emotionen*, das heisst Momenten, in denen hauptsächlich die Sensibilität des Zuschauers angesprochen wird, ohne dass er deshalb das Verständnis der Situation verliert. Emotionen sind zwar an die Sinne gekoppelt, schalten dadurch

9 Grundsätzliche Gedanken zu diesem Thema (das ich mit dem Problem der «Sinnigkeit» eines filmischen Diskurses, ausgehend von einer Dimension des «Noch-nicht-Sinn-Machenden» bzw. «Nicht-mehr-Sinn-Machenden» zusammenfassen möchte) stellt Pietro Montani an, insbesondere in: *L'immaginazione narrativa*. Mailand 1999. Überlegungen dazu, die über den Film hinausgehen, finden sich bei: Franzini, Elio. *Fenomenologia dell'invisibile*. Mailand 2001.

10 Über die Verbindung von Wahrnehmungsinszenierung und «Autoren-Experiment» vgl. die schöne Analyse von Dudley Andrew. «Productive Discord in the System: Hollywood Meets John Doe». In: ders. *Film in the Aura of Art*. Princeton 1984. S. 78–97.

11 Dyer ortet die Besonderheit des Musicals darin, dass es (hauptsächlich dank seiner Nummern) «auf der Wahrnehmungsebene arbeitet», indem es sowohl darstellende als auch nicht darstellende Zeichen benutzt und den eigenen utopischen Entwurf genau darauf gründen lässt. Dyer, Richard. *Only Entertainment*. London 1992. S. 17–34 (Kapitel «Entertainment and Utopia»).

aber nicht die Bedeutung aus. Gemäss Roland Barthes sprechen sie diese auf einer anderen Ebene an, welche die Fähigkeit besitzt, Gefühle zu provozieren, zusätzlich zu jener des Wiedererkennens und des Verstehens. In dieser Hinsicht kommt der «stumpfe Sinn» zum Tragen, dem sich der denotative und der symbolische hinzugesellt.¹²

Das Vermitteln zwischen den Sinnen und dem Sinn strebt ein wahrnehmungsreiches Verstehen an, um ein Gefühl hervorzurufen. Aus diesem Blickwinkel betrachtet, stellt *Remember My Forgotten Man* ein treffliches Beispiel dar. Es zeigt uns, dass der Film (und insbesondere der klassische) ungern nur an die Sinne appelliert (*We're in the Money* wird beispielhaft dafür unterbrochen), doch versteht er es, gerade über diesen Appell Verständnis für die Realität zu schaffen. Verstehen bedeutet fühlen und umgekehrt. Am stärksten ist die Emotion, wenn die beiden Elemente Pathos und Logos sich verbinden. So vermochte das Kino seine magischen Wurzeln zu bewahren, auch wenn es sich Richtung Vernunft entwickelte – wie Edgar Morin das so schön formulierte.¹³ Auf diese Weise konnte es sich auf eine kognitive Dimension hin öffnen, ohne dabei die Provokation durch das Sinnliche zu vernachlässigen. Verstehen-und-Wahrnehmen: Vielleicht entspricht diese Wortverbindung am ehesten dem Wesen des Films – als Moment einer Zusammenführung, zur Erzeugung einer eindrucksvolleren Wirkung.

Geschichte und Geografie

Diese Tendenz des Films gibt nicht nur Aufschluss über sein Wesen, sie kann auch den Schlüssel zu späteren Entwicklungen liefern und ihn in Relation zu anderen Phänomenen der Zeit setzen. Hierzu ein paar Anmerkungen. Erstens erklärt die Aufmerksamkeit des Films sowohl auf die Sinne als auch auf den Sinn eine doppelte Verwandtschaft: Einerseits steht er in Verbindung mit den Dispositiven des 19. und 20. Jahrhunderts, die vor allem dem Reiz der Wahrnehmung ergeben waren, wie den Vergnügungsparks mit ihren Attraktionen von der Achterbahn zum Riesenrad, von der Geisterbahn zum Spiegelkabinett, von der Schiffsschaukel zum Karussell: Diese Orte sollten «Erregung» provozieren. Andererseits gab es aber auch den Bezug zu Instrumenten der wis-

12 Barthes, Roland. «Der dritte Sinn». In: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt a. M. 1990. S. 47–50.

13 Morin, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire: Essai d'anthropologie sociologique*. Paris 1956. S. 175–204. Morin interpretierte den Wechsel vom «Kinematografen», dem noch ein faszinierender Zauber anhängt, zum «Kino», das sich durch die prominente Stellung der Vernunft auszeichnet, weniger als Moment der Diskontinuität denn als Fortsetzung des Hinstrebens auf ein gemeinsames Ziel.

senschaftlichen Observation: dem Elektronenmikroskop, dem Raumteleskop oder der Mikrofotografie – kurzum zu Apparaten, dank derer sich die Wahrnehmung in Erkenntnis verwandelte. Darüber hinaus gibt es eine Beziehung zur Ästhetik, insbesondere der Malerei, für die nicht die Abbildung der Welt im Vordergrund steht, sondern ein Schärfen der Sinne des Beobachters. (Einmal soll die Wahrnehmung der Realität durch synästhetische Reize angeregt, ein andermal soll sie auf die Materialität des Bilds gelenkt werden, dann wieder auf die Atmosphäre, in die der Betrachter eintaucht. Daraus entstanden sind die heutigen multimedialen Installationen, denen das Kino mit der grossen Leinwand, dem Sensorround und anderen Effekten sicher nahe steht.) Und es gibt eine Verbindung zu Bereichen, die – wie die Literatur – unerforschte Teile der Realität zu erschliessen suchen, nicht zuletzt durch eine systematische Kontrolle der eigenen Ausdruckswerkzeuge. Der Film ist mit allen verknüpft: Einmal ist er Karussell, einmal Teleskop, dann ein experimentelles Gemälde und schliesslich ein selbstreflexiver Roman. Der Film trägt von allem etwas in sich, und nicht selten in extremer Form. In ihm treffen sich Gegensätze und verschränken sich miteinander.

Zweitens erklärt die Sensibilität sowohl gegenüber den Sinnen als auch dem Sinn die Reaktionen des Films auf die technischen Erfindungen, die seinen Entwicklungsweg säumen. Zum Beispiel der Ton: Durch ihn wird ein neuer Wahrnehmungskanal erschlossen, eine neue Quelle der sinnlichen Erregung. Er schafft aber auch eine neue Ausdrucksdimension, dank der ein Wirklichkeitsdiskurs vollständiger und komplexer gestaltet werden kann. Mit anderen Worten nähert sich der Film durch die Einführung von Musik, Wort und Geräuschen jenem Ideal von Gesamtkunstwerk, wie es sich im Gefolge von Wagner viele erträumten. Gleichzeitig erhält das auf der Leinwand Dargestellte eine klarere und verständlichere Bedeutung und lässt neue Bezüge anklingen.¹⁴ Oder denken wir an die Farbe: Sie zieht vermehrt den Blick auf sich und lenkt die Aufmerksamkeit. Sie kann aber auch ein neues semantisches Feld eröffnen, dank dem spezielle Konnotationen sichtbar, verborgene Motive und schlummernde Sinne aktiviert werden. Die *Rhapsodie in Gelb*, hervorragend umgesetzt von Eisenstein in einem seiner berühmtesten Essays, ist diesbezüglich beispielhaft.¹⁵

Die doppelte und ergänzende Ausrichtung des Films zeigt, wie dieser sich – ohne allzu viele Widerstände – zwei verschiedenen Konstruk-

14 Vgl. dazu Casetti, Francesco. «Tra l'opera d'arte totale e il mondo quotidiano: I paradossi del cinema sonoro». In: *La valle dell'Eden*, 1, 1999.

15 Eisenstein, Sergei M. «Colour Film». In: Nichols, Bill (Hg.). *Movies and Methods*. Berkeley 1976. S. 381–388.

tionsprinzipien hingeben kann: zum einen der *Mise en scène*, zum andern der Handlungsverknüpfung der Inszenierung. Hauptziel der Ersteren ist, die Augen des Zuschauers zu «füllen» und mit einer Reihe von visuellen Reizen Neugier und Aufmerksamkeit zu wecken. Hauptzweck der Zweiten ist, Ordnung in das narrative Geschehen zu bringen, damit der Zuschauer den Faden nicht verliert. Der Film – das klassische Hollywood-Kino eingeschlossen – hat zwar immer Wert auf die Verständlichkeit einer Handlung gelegt und ihr die filmischen Mittel untergeordnet. Trotzdem verzichtet er nie auf die *Mise en scène*. Manchmal verlangt er von ihr eine engere Bindung an die Erzählung und organisiert das Bild, um es leichter lesbar zu machen. Doch der Film ist auch immer bereit, der *Mise en scène* ihren eigenen Raum zu geben, und toleriert mitunter auch einen gewissen Exzess über die erzählerische Funktionalität hinaus (zum Beispiel in der schauspielerischen oder darstellerischen Virtuosität).

Der Gegensatz zwischen sinnlicher Wahrnehmung und verständigem Sinn steckt also nicht nur das filmische Territorium nach aussen ab, er zeigt auch sein inneres Spannungsfeld auf. Davon betroffen sind sowohl die *historische* als auch die *geografische* Dimension. Doch, wie bereits ausgeführt, konzentriert sich der Film nicht auf die Gegensätzlichkeiten, sondern auf eine konstruktive Ergänzung. Anstatt sich für die eine oder andere Seite zu entscheiden, votiert er für komplexe Wechselbeziehungen. Und an Stelle von Einbahnstrassen und Sackgassen wählt er den Gegenverkehr. Deshalb kann das Kino gleichzeitig eine Wahrnehmungsfülle und einen verständlichen Inhalt vermitteln. Und deshalb kann es zur selben Zeit – und ohne sich zu widersprechen – eine überwältigende Erfahrung weitergeben und die Welt kartografieren. Dem Zuschauer die Augen «füllen» und gleichzeitig Ordnung in das Handlungsgerüst der Realität bringen: Der Film vollbringt beides mit derselben Bestimmtheit. Folglich überschreitet er die Grenzen, die sein Territorium durchziehen (von den Dispositiven des Schocks bis zu den Erkenntnisapparaten) und akzeptiert nicht die Wahl, die sich ihm stellt (zwischen den Technologien der Attraktion und jenen der Erzählung, zwischen *Mise en scène* und Inszenierung). Geschichte und Geografie werden neu umrissen. Nicht zuletzt damit stellt der Film seine Bedeutung noch einmal unter Beweis.

Aus dem Italienischen von Doris Senn

Hermann Kappelhoff

Tränenseligkeit

Das sentimentale Geniessen und das melodramatische Kino¹

In unserem Jahrhundert des Verschwindens ist das eigentliche Thema des Kinos die Seele – ihr bietet es eine umfassende Zuflucht. Dies ist, so glaube ich, der Schlüssel zu der Sehnsucht, die es ausdrückt, und zu dem Reiz, den es für uns hat.

John Berger²

Künstliche Emotionalität

Anders als etwa den berühmten Graugänsen der Verhaltensforschung ist es der menschlichen Spezies eigen, dass nicht das Kind, sondern die Erwachsenen durch die erste Begegnung mit ihrem Nachwuchs nachhaltig geprägt werden. Im Fall der glücklichen Familie macht das Neugeborene kurzen Prozess mit den Egoismen und lässt aus wilden Jugendlichen liebevoll sorgende Eltern werden. Diese Ursprungskonstellation menschlicher Liebesfähigkeit steht am Anfang von Steven Spielbergs *A.I. – Artificial Intelligence* (USA 2001). Doch ist der kleine David (Haley Joel Osment) bereits ein grosser Junge und seiner Mutter nur deshalb gegeben, um sie über den Verlust ihres leiblichen Sohnes zu trösten, der nach einem Unfall nicht mehr aus dem Koma zurückgekehrt ist. David ist ein Roboter, eine Tröstungsmaschine, ein Gefühle erzeugender Automat, eine Kindsimulation von solch bestechender Prägnanz, dass die Mutter sehr bald einem hypnotischen Liebeswahn verfällt. Als das leibliche Kind wider Erwarten aus dem Koma erwacht, hat es die Liebe seiner Mutter an den mechanischen Konkurrenten verloren: fast verloren, denn schliesslich triumphiert das Realitätsprinzip. Statt

1 Dieser Aufsatz basiert auf einer umfassenden Arbeit zur sentimental Unterhaltung: Kappelhoff, Hermann. *Matrix der Gefühle: Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin 2004.

2 Berger, John. «Was ist Film? Every Time We Say Goodbye». In: *Lettre International*, 12, Frühjahr 1991. S. 61–64, hier S. 61.

aber, wie es die Vorschrift verlangt, David verschrotten zu lassen, setzt die Mutter ihn im dunklen Wald aus.

Mit dieser Wendung ins Märchenhafte beginnt der kleine David nun auch die Gefühle des Kinopublikums durcheinander zu bringen. Ist er doch alles andere als eine Maschine, nämlich der Schauspieler Haley Joel Osment, der mit dem Film *The Sixth Sense* (M. Night Shyamalan, USA 1999) den Typus des Hollywood-Kinderstars reanimierte. Tatsächlich spielt er den verlassenen Androiden mit Präzision als ein blecheres Kindchenschema, das dem Publikum gerade nicht suggeriert, es habe ein lebendiges Kind vor sich. Und doch dürfen wir annehmen, dass das Publikum Gefühle mobilisiert, als begegnete ihm ein hilflos umherirrendes Kind.

Was ist das für ein Publikum, das einem jugendlichen Schauspieler, der einen Automaten spielt, Gefühle entgegenbringt, ohne im strengen Sinne getäuscht zu sein? Wenn es schliesslich weint, sind seine Tränen ohne Zweifel physisch real, und doch sind sie nicht weniger artifiziell als die Intelligenz des Protagonisten.

So gesehen reflektiert der Film im ersten Teil eine Grundfrage bürgerlicher Subjektivität: Was ist das lebendige «menschliche» und «mitmenschliche» Empfinden, wenn sich dieses Empfinden nicht nur im hohen Masse täuschen lässt, sondern selbst noch auf Täuschungen und Illusionen gründen kann?

Nach dem kurzen Prozess der Initialisierung der Mutterliebe folgt die lange Geschichte der Menschwerdung der Maschine: Wie entsteht in einer Folge von Rückkopplungen aus dem Objekt einer mehr oder weniger aufkrotyierten Liebe ein empfindendes Wesen? Wie alle Märchen ergibt der Film am Ende eine Parabel vom Erwachsenwerden: David flieht in hellen Vollmondnächten vor dunklen Männern, durchquert die Schauerwelt einer Heavy-Metal-Gothic-Party, reist in das Las Vegas monströser Sexualphantasien, um nach einer blauen Fee zu suchen, die ihn in einen vollwertigen Menschen verwandelt. Am Ende wird er sie finden, eine Holzpuppe auf dem Grund des Meeres, mit einem aufgemalten Lächeln, umschleiert von wogendem Plankton. Auch die blaue Fee ist nur ein Dummy aus dem Vergnügungspark einer untergegangenen Welt, die unsere Gegenwart bezeichnet, versunken im Meer, erstarrt in ewigem Eis. Doch da David eine Maschine ist, blickt er höchst aufmerksam und erwartungsvoll in das Gesicht der Puppe; er, der Android, das Kind, wartet bis ans Ende der kommenden Eiszeit.

A.I. ist wie andere Spielberg-Produktionen auch ein Film über die Erinnerung an die Unendlichkeit der Kindheit, die jeder Erwachsene in sich trägt. Dem Kind nämlich ist die Zeit eine Ansammlung von Ewig-

keiten, die Stunden des Wartens so gut wie die Unzählbarkeit zukünftiger Tage. Was immer es erwartet, der Zustand der Erwartung lässt jede Gegenwart schier hoffnungslos anwachsen. Fragt man nach den Gefühlen des Publikums im Kino, dann steht die Erinnerung an solche Zeiterfahrungen zur Diskussion. Die künstliche Intelligenz, die David schliesslich seinen Wunsch erfüllt, indem sie ihm für ein paar Stunden eine liebende Mutter schenkt, das ist die Illusion des melodramatischen Kinos, die Matrix «sentimentaler Phantasie».³

Was man als Unterhaltungskultur bezeichnet, lässt sich in dieser Perspektive als der Versuch verstehen, die Ewigkeiten zu simulieren, die man das Glück der Kindheit nennt – eine andere Zeiterfahrung als die des Alltags. Sie ginge einher mit mehr oder weniger regulierten und reflektierten Regressionsübungen, die den Riss zwischen dem Bewusstsein objektiver Zeit und den Massen subjektiver Zeithorizonte kitten, indem sie die Leere der ersten mit den phantasmatischen Stoffen der zweiten auffüllen.⁴ Das zu Tränen gerührte Publikum vermittelt vielleicht die genaueste Vorstellung von dieser Funktion, obwohl doch Unterhaltungskultur westlicher Prägung eine ganze Reihe anderer Manifestationen kennt. Im Lachen und Weinen, in Angst und Mitleid, in Horror und Thrill lassen sich ihre Register nach Typen der Affektion unterscheiden.⁵

Man ist es gewohnt, dem ästhetischen Erleben im Kino eine emotionale Dimension zuzuschreiben, die in anderen Bereichen der Kunst- und Unterhaltungskultur nicht (mehr) selbstverständlich ist. Man hat diese Wirkungsmacht stets mit der emotionalisierenden Kraft kinematografischer Darstellung erklärt, mit der scheinbar unmittelbaren Affektivität seiner Bildlichkeit. Sei es, dass man darin eine Nähe zur Macht der

- 3 Dieser Begriff orientiert sich zunächst an Laura Mulveys Konzept melodramatischer Fantasie als einer kulturellen Aktivität. Sie spricht von dem Melodramatischen als einer «kulturellen Fantasietätigkeit» und sucht damit die sentimentale Fantasietätigkeit als Gegenstand positiv zu fassen, ohne diesen in den Repräsentationen dieser Fantasien aufzulösen. In einem ähnlichen Sinne unterscheidet Teresa de Lauretis die «öffentliche Fantasie» von der privaten. Mulvey, Laura. «It Will Be a Magnificent Obsession». In: Bratton, Jacky/Cook, Jim/Gledhill, Christine (Hg.). *Melodrama: Stage Picture Screen*. London 1994. S. 126–128. De Lauretis, Teresa. «Kino und Oper, öffentliche und private Phantasien (mit einer Lektüre von David Cronenbergs *M. Butterfly*)». In: Huber, Jörg/Heller, Martin (Hg.). *Inszenierung und Geltungsdrang*. Interventionen. Zürich 1998. S. 143–164.
- 4 Mit Blick auf Blaise Pascal spricht Gertrud Koch von dem «divertissement», das «die Leere füllt, die der verlorene Glaube gerissen hat». Koch, Gertrud. «Der kinematographische Fall der Autorität». In: Huber/Heller (wie Anm. 3), S. 129–141, hier S. 129.
- 5 In ihnen bekundet sich eine je andere Variation genussreicher Selbstaffektion, ein Verhältnis des Subjekts zu seiner leibhaften Gegenwart, die in der jüngeren Forschung als «Unterhaltung des Sensationellen» thematisiert wird. Vgl. dazu Singer, Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York 2001.

Musik oder zum illusionistischen Potenzial des synästhetischen «Gesamtkunstwerks» entdeckte, sei es, dass man die identifikatorische Struktur, die das Gefühl des Zuschauers involvierenden Dramaturgien kritisch analysierte oder dass man in der gesteigerten Affektivität das Grundprinzip moderner Medienformate erkannte.

Doch während die Filme dieses Kinos längst nobilitiert worden sind, lässt sich dies vom sentimental Geniessen seiner Zuschauer so nicht behaupten. Die selige Selbstvergessenheit – die man sich von Kraucuers kleinen Ladenmädchen bis zu den weinenden Fans von Leonardo DiCaprio in *Titanic* (James Cameron, USA 1997) meist weiblich denkt – gilt immer noch als Scheinverfallenheit, infantile Täuschungssucht und regressive Verschmelzungslust. Die Selbstverständlichkeit, mit der man Medienereignisse wie den überragenden Erfolg von *Titanic* kommentiert, entspricht durchaus nicht dem prekären Status, den der weinende Zuschauer für die Film- und Medientheorie hat. So mag das Phänomen des tränenseligen Publikums seinen Erkenntniswert vor allem darin finden, dass es die Filmtheorie zwingt, im Kino eine Wahrnehmungsform zu reflektieren, die sich der texttheoretischen Gegenstandsbestimmung ebenso entzieht wie einem wirkungsästhetisch oder medientheoretisch begründeten Determinismus. Die Aktivität des rührseligen Kinozuschauers lässt sich weder auf ein «Textverstehen» noch auf ein affektives Reiz-Reaktion-Schema bringen.

Tatsächlich erfüllt die Rührung im Kino das Paradox einer passiven Aktivität. Denn einerseits setzt sie voraus, dass der Rezipient von seinem Selbst- und Wirklichkeitsbewusstsein absieht, um sich einer Illusion zu ergeben (seine erste Aktivität besteht darin, die Augen vor der Realität – auch der Realität des ästhetischen Gegenstands – zu verschliessen); andererseits aber ist die Illusion lediglich die erste Stufe einer Umwandlung des realen Bilds in eine faktische psychische Realität. Im Idealfall dokumentiert sich diese Transformation in einem körperlichen Symptom: eben den Tränen des Publikums.

Was man leichthin der Identifikation und der Einfühlung mit den repräsentierten Figuren zuschreibt, erweist sich bei genauem Hinsehen als eine komplexe ästhetisch-semiotische Aktivität. Denn der Zuschauer ergibt sich keineswegs der Illusion einer lebendigen Figur, in deren Schmerz er sich einfühlt und in deren Situation er sich versetzt. Er eignet sich vielmehr die dargestellte Welt im Ganzen als einen «inneren Zustand» an.

Das aber betrifft den Darstellungsakt selbst, die Zeit des Entstehens, der Entfaltung des kinematografischen Bilds im ästhetischen Wahrnehmungsprozess. Im Prozess der filmischen Darstellung verwand-

delt sich dem Zuschauer das kinematografische Bild in ein Objekt seiner Innerlichkeit. In diesem Prozess werden «der kleine David» und «das Schiff der Träume» zu einem «inneren Objekt»⁶, in dem sich sein eigenes Selbstempfinden repräsentiert. Seine Tränen bezeugen weniger das schwindende Bewusstsein für die Unterscheidung zwischen fiktionaler und realer Wirklichkeit als vielmehr das Schwinden der Differenz zwischen dem Objekt und dem Subjekt des Empfindens, zwischen dem Bild eines Empfindens und dem Empfinden dieses Bilds.

Phänomenologie des Weinens

Das Weinen des Publikums bringt dieses Nachgeben, dieses Loslassen und Aufgeben der klaren, sprachmächtigen Objektbeziehung gegenüber dem kinematografischen Bild zum Ausdruck. So jedenfalls stellt es sich dar, wenn man der Phänomenologie des Weinens folgt, wie sie der Philosoph Helmuth Plessner entwickelte. Für ihn ist das Weinen aus eben diesem Grund ein Wesensmerkmal des sprachbegabten Menschen.⁷ Es sei primär als eine Beziehung des sprachmächtigen Ich zu seiner durch passive Empfindungsfähigkeit geprägten Körperlichkeit zu begreifen.

Plessner begreift das Weinen als ein paradigmatisches Phänomen des menschlichen Ausdrucks, das diesen von jeder anderen Form von Ausdrucksbewegungen unterscheidet. Der Mensch hebe sich in seinem imaginären und symbolischen Selbstbezug gegen die physische Existenz ab und könne sich deshalb als «Ich» raum- und ortlos denken. Er kann als «Ich» – sich von seinem Körper distanzierend – zu sich reflexiv in Beziehung treten. Er ist ein «Ich», das einen Körper bewohnt, zugleich aber nichts anderes als dieser ist.⁸ Seine Selbstwahrnehmung spaltet sich in ein Innesein der physischen Empfindungsbewegung Körper (ein Leib sein) und in das Bewusstsein ihres Erscheinens am Körper (einen Körper haben). Diese Doppelstruktur des «Leib-Seins» und des

- 6 Ich beziehe mich mit diesem Begriff auf einen psychoanalytischen Kontext, insbesondere der Theorie des Spiels wie sie bei Winnicott mit dem Konzept der Übergangsobjekte verbunden wird. Winnicott, Donald W. *Vom Spiel zur Kreativität*. Aus dem Englischen von Michael Ermann. Stuttgart 1997. (Original: *Playing and Reality*. London 1971.)
- 7 Plessner, Helmuth. «Zur Hermeneutik nichtsprachlichen Ausdrucks». In: ders. *Gesammelte Schriften VII: Ausdruck und menschliche Natur*. Frankfurt am Main 1982. S. 459–478, hier S. 463.
- 8 «Expressivität ist eine ursprüngliche Weise, damit fertig zu werden, dass man einen Leib bewohnt und zugleich ein Leib ist.» Plessner, Helmuth. «Lachen und Weinen: Eine Untersuchung der Grenzen des menschlichen Verhaltens» (1941). In: ders. (wie Anm. 7), S. 201–387, hier S. 249.

«Körper-Habens» strukturiert den Modus der Ausdrucksbewegung und unterscheidet diesen sowohl von der zeichenhaften Geste wie von einer allgemeinen physiognomischen Lesbarkeit lebendiger Wesen.

Plessner erläutert diesen Gedanken im Vergleich mit dem Lachen. Im Lachen gerät der Mensch

[...] in einen anonymen Automatismus. Er selbst lacht nicht, es lacht in ihm, und er ist gewissermaßen nur Schauplatz und Gefäß für diesen Vorgang. Anders das Weinen. Im Weinen gibt der Mensch auch eine Antwort, indem er sich einem anonymen Automatismus überlässt, der mehr oder weniger langsam in Gang kommt, aber Gewalt über ihn gewinnen kann. Nur bezieht sich der Mensch selber in diese Antwort ein. Er ist innerlich dabei beteiligt – ergriffen, gerührt, erschüttert. Wenn sich ihm die Kehle zuschnürt und die Tränen kommen, lässt er sich innerlich los, es übermannt ihn, und er überlässt sich dem Prozess des Weinens.⁹

Das Weinen ist also mit einem Akt der Selbstaufgabe verbunden, der Weinende «überlässt sich» der körperlichen Reaktion, er «lässt los», «gibt sich überwältigt».¹⁰ Das Tier gehe am Weh zugrunde, der Mensch hingegen setze sich mit seinen Tränen in ein Verhältnis zur Übermacht des empfindungsvollen Körpers. Und genau darin behauptet er sich noch im Verlust seiner Sprache als sprachmächtiges Wesen. Denn im Weinen bekundet sich noch das Bewusstsein der Ausdrucksdimension des eigenen Körpers – das Bewusstsein, ein Gesicht zu haben.¹¹

9 Ebenda, S. 333.

10 «Im Lachen wird das beherrschte Verhältnis zum Körper gesprengt, im Weinen dagegen gibt es der Mensch selbst auf.» Ebenda, S. 334–335.

11 Vgl. ebenda, S. 251–270. Vgl. auch Plessner (wie Anm. 7), S. 459–478. Das Bewusstsein des Gesichthaften ist ein Nach-aussen-Treten des leiblichen Zustands, ohne intentionale Äusserung oder instrumentelle Verfügung des Ichs über den Körper zu sein. Es bildet den Bereich eines Aussen, der sich nicht ablösen lässt vom «Innen», dem leibhaften Zustand: Das Gesicht ist ein Innen, das aussen stattfindet, eine Grenzfläche zwischen Umwelt und Ich, die einen Zwischenbereich und eine Relation definiert, die sowohl ein Im-Körper-Sein, als auch ein Von-aussen-Betrachten bedeutet (vgl. Plessner, wie Anm. 9, S. 249). Der Leib als Fläche eines Innen, als Gesicht der Seele, das als Aussen erfahren wird, und die Stimme bilden die Resonanzböden und Organe des Ausdrucks (ebenda, S. 250). In diesem Sinne begründet die Idee des menschlichen Gesichts bei Plessner den Begriff und eine Theorie des menschlichen Ausdrucks, die sie einerseits von der intentionalen Expressivität, dem Sich-Ausdrücken und Sich-Mitteilen, andererseits aber auch vom behavioristischen Reiz-Reaktion-Schema unterscheidet. Der Ausdruck meint sowohl das Ineinander von leibhafter Zustandsänderung und Ausdrucksbewegung als auch ein Selbstbewusstsein, das sich in seiner symbolischen und imaginären Aktivität auf diese Doppelstruktur bezieht. Gertrud Koch hat diesen Ausdrucksbegriff in die Filmtheorie übertragen (vgl. Koch, Gertrud. «Psychoanalyse des Vorsprachlichen: Das anthropologische Konzept der Psychoanalyse in der Kritischen Theorie». In: *Frauen und Film*, 33, 1983. S. 5–10).

Im Affekt des Weins artikuliert sich ein Bewusstsein der Grenze der «Repräsentation», eine Erfahrung des «Leib-Seins», die der sprachgebundenen Fähigkeit des «Ich», sich von seinem Körper getrennt zu denken, ein Ende setzt; zugleich behauptet sich dieses Ich im Wissen um die Ausdruckskraft der Tränen als ein prinzipiell sprachmächtiges, wenn auch überwältigtes Subjekt.

In dieser Perspektive weist das Weinen auf eine Art mimetischen Verhaltens, für das die Begriffe Identifikation und Empathie eintreten. So gesehen öffnet sich zwischen dem Kind, das seine Hilflosigkeit weinend einbekennt, um an das Mitleid der Mutter zu appellieren, und dem Erwachsenen, der diesen Zustand aktiv aufsucht, obwohl niemand da ist, der ihn trösten könnte oder den er zu trösten hat, der Spielraum des sentimental Genießens.

Das Schauspiel der Empfindsamkeit

Die Frage nach dem Weinen führt «auf das Feld einer neuen Anthropologie, auf dem sich», so Helmuth Plessner, «Psychologie und Ästhetik um ein Bewusstsein vom Zusammenhang ihrer Probleme» bemühen, ein Bewusstsein, das «kaum über das Denken des 18. Jahrhunderts hinausreiche».¹² Für die Epoche der Empfindsamkeit bezeichnete das Theater den Ort eines Publikums, das sich mitfühlend den dargestellten Figuren nähert, um sich im nachempfundenen Leiden in seiner Empfindungsfähigkeit zu genießen.

Dieses Problembewusstsein manifestiert sich eben deshalb so nachdrücklich an der Emphase des tränenseligen Zuschauers, weil «das gefühlsgeladene Weinen» sich nicht der Repräsentationsfunktion dramatischer Darstellung füge.¹³ Das Theater der Empfindsamkeit eröffnet den Raum einer kulturellen Praxis, in der die Rührung und die Rührseligkeit des Zuschauers als Erlebnisweise künstlerischer Darstellungen sich selbst genug war. Und die Tränen kunstvoller Anteilnahme dokumentierten in der Wirkung auch den Zweck der ästhetischen Veranstaltung. Sie waren das körperlich greifbare Symptom einer gelungenen Transformation theatraler Illusionen in reale Empfindungen.

In der Idee des mitleidvollen Weins übersetzt das Theater der Empfindsamkeit ein ästhetisches Paradigma, das so alt ist wie die abendländische Poetik, die Katharsis, in ein Konzept ästhetischer Erfahrung, auf das sich die grundlegenden Kategorien modernen psychologi-

¹² Plessner (wie Anm. 8), S. 212.

¹³ Ebenda.

schen Denkens gründen: das der Einfühlung, der Identifikation, der Empathie.

Und doch ist zwischen der psychologischen und der ästhetischen Funktion des empathischen Vermögens zu unterscheiden. Die mitleidvolle Traurigkeit, sei es mit realen Personen, sei es mit fiktiven Figuren eines Dramas, eines Films, ist etwas völlig anderes als der sentimentale Genuss des Mitgefühls «Traurigkeit». Das erste ist ein Aspekt zwischenmenschlichen Verhaltens, der sich auch auf den Umgang mit fiktiven Figuren beziehen kann, das andere weist auf einen Modus ästhetischer Erfahrung, der zum genuinen Bestand bürgerlicher Unterhaltungskultur gehört. Um ein Verständnis eben dieses Erlebens muss es gehen, will man das Geniessen des tränenseligen Publikums verstehen.

Das Schauspiel der leidenden Heroine in *Applause*

Eine Frau allein in einem dämmrigen Zimmer, ein aufblitzender Lichtschein, der in regelmässigem Rhythmus das Zimmer erhellt – ihre Augen weiten sich, ihr Kopf wiegt hin und her; sie beginnt zu schaukeln, so als könne sie das Gewicht des Kopfes nicht mehr ausbalancieren; ein ansteigendes Zittern durchläuft ihre Glieder und versetzt ihren Körper in unruhige Vibration. In kleinen, hastigen Schritten bewegt sie sich auf einen Punkt zu, der ihren Blick gefangen nimmt. Mit fahrigem Fingern betastet sie die Fotografie eines jungen Mädchens; sie küsst zitternd das Bild. Als seien ihr schwere Gewichte auf die Schultern gelegt, imaginiert die Schauspielerin die psychische Überlastung als ein konkretes körperliches Geschehen. Sie zeigt die Gebärde einer gequälten Kreatur, die unter einer unsichtbaren Last zu zerbrechen droht. Ihre weit aufgerissenen Augen, die unsicher tastende Bewegung geben der Figur deutlich einen Zug ins Wahnhafte.

In der nächsten Einstellung sitzt die Frau am Fenster, nun endgültig in ein selbstvergessenes Sich-Wiegen versunken. Das aufblitzende Licht der Neonreklame erhellt im Stakkato kurzer Momente den stark abgedunkelten Raum. Verzerrte Strassengeräusche formieren sich in einer Klangcollage, deren Lautstärke kontinuierlich ansteigt. Die schaukelnde Bewegung, das ausdruckslose Gesicht, die geweiteten Augen verbinden sich mit dem Rhythmus des flackernden Lichts und dem ansteigenden Geräusch zu einem Ausdrucksensemble, in dem die Elemente der schauspielerischen Darstellung mit denen des kinematografischen Bilds verschmelzen.

Deutlich handelt es sich nicht um eine subjektive Perspektive – das Bild zeigt nicht etwa, was die Protagonistin sieht, indem die Kamera deren Position übernimmt –, und doch bringt das Bild eine subjektive

Wahrnehmungs- und Empfindungswelt zum Ausdruck. Seine Ausdrucksqualitäten – Licht und Geräusche – lösen sich aus den räumlichen Bezügen; sie weisen auf ein Aussen des wahrnehmungslogischen Raums, auf das unsichtbare Innenleben der Figur. Die Frau hat Gift zu sich genommen, und was man sieht, ist ein kinetisches Bild der ansteigenden Todesangst.

Die beschriebene Szene steht am Ende von Rouben Mamoulians *Applause* (USA 1929). Es handelt sich um einen der ersten Tonfilme der Filmgeschichte, von einem Regisseur, der wegen seiner akustischen Experimente im Theater bekannt war.¹⁴ In mehrfacher Hinsicht kann der Film von Rouben Mamoulian als Paradigma einer Theorie des Melodramas dienen: Erstens bezeichnet das gezeigte Tableau, die «Frau, allein in einem Zimmer», eine stehende Formel, die, weit über das Kino hinaus, auf die szenische Grundkonstellation des Melodramas verweist – eine Frau sieht sich von ihrem Geliebten betrogen und erkennt ihre Verlassenheit. Der Prozess dieser Erkenntnis ist das eigentliche Drama, die wiederkehrende melodramatische Urszene. Zweitens zeigt sich in der Spielweise der Protagonistin das grundlegende Muster melodramatischer Schauspielkunst. Deren körperlicher Ausdruck stellt ein Leid vor Augen, das sich sprachlich nicht artikulieren kann. Drittens ist gerade in der unausgereiften Form des frühen Tonfilms die schauspielerische Darstellung noch nicht an die kinematografische Erzählweise assimiliert. So sehen wir einerseits das melodramatische Schauspiel wie eine gefilmte Bühnenszene, andererseits aber können wir die kinematografische Übersetzung dieses Schauspiels in eine hyperbolische Bildsprache verfolgen.¹⁵ Das Bild der Angst ist schliesslich nicht mehr durch die Kunst der Schauspielerin getragen, sondern gründet in der filmischen Inszenierungsweise.

Applause entwickelt auf eindrückliche Weise, was gerade der Stummfilm so nicht zeigen konnte. Denn was im Verlauf der beschriebenen Szene entsteht, ist ein Bild, in dem sich das Schweigen der Empfin-

14 Berthomieu, Pierre. «Eloge du silence: *Applause*». In: ders. *Rouben Mamoulian: La galerie des doubles*. Liège 1995. S. 15–24.

15 Als sei das Verhältnis von Körper und Psyche auf das von kinematografischer Visualität und filmischer Erzählung übertragbar, hat man eine solche Darstellungsweise als «hysterischen Text» bezeichnet: In der übersteigerten Stilisierung des Bilds artikuliere sich ein Begehren, das sich nicht im Rahmen der filmischen Erzählung äussern könne und das der Verdrängung unterliege. Die Konversion von gehemmter Narration in bildhaften Ausdruck begründe die Hyperbolik des melodramatischen Films. Nowell-Smith spricht vom Verdrängten, das nicht in der Handlung oder dem Diskurs der Figuren zum Ausdruck kommen könne, weshalb es zu einer «Konversion in den Textkörper» komme. Nowell-Smith, Geoffrey. «Minnelli and Melodrama». In: *Screen*, 18/2, 1977. Reprint in: Gledhill, Christine (Hg.). *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London 1987. S. 70–74.

dungen darstellt. In demselben Masse, in dem die Elemente der dargestellten Welt (eine Frau allein in einem Zimmer, die Geräusche, das Licht von der Strasse) dramatisiert und selbst darstellend werden, verlieren sie ihre «realistischen» Bezüge (Strassenlärm, Leuchtreklame). Sie formieren sich zu einem Bild des Gefühls: Das Flackern des Lichts wird eindringlicher, die Geräusche verstärken sich, die Bewegungen der Schauspielerin werden zunehmend selbstvergessen. Der Raum, in dem sich bisher eine Handlung vollzog, löst sich auf in einer Collage von Klang und Lichtwerten, mit der das kinematografische Bild selbst zu einer empfindsamen Oberfläche geworden ist, an der sich die Empfindungsregungen der Protagonistin zeigen, als sei die Leinwand selbst zu ihrem Gesicht geworden. Dessen Ausdruck bezieht sich auf das buchstäblich Unsagbare der Gefühle.

Dieses Bild erzählt nicht von der Befindlichkeit der Figur, sondern setzt das Bild ihres Leidens als eine Verwandlung des äusseren Raums in ein phantasmatisches Bild in Szene. An Stelle der dargestellten Figur tritt dem Zuschauer gleichsam eine rhythmische Textur aus Geräuschen und Lichtwerten als ein Bild des Empfindens vor Augen. Der Reiz des in die Augen fallenden Lichts, das anschwellende Geräusch einer aus den Fugen geratenen Welt wird im dunklen Raum des Zuschauers zur Simulation eines Wahrnehmungs- und Empfindungszustands.¹⁶

In *Applause* ist die Wahrnehmung des Zuschauers der einzige Ort, an dem dieses Bild zur Erscheinung kommt. Sein Sehen und Hören allein misst die Spanne aus, welche die Höhe des Bewusstseinssturzes der Figur, ihre anwachsende Angst ausmacht. Die Figur entsteht weder auf der Ebene der gestischen Darstellung vor der Kamera noch auf der Ebene der Repräsentation der Erzählung. Sie entsteht allein im Dunkel des Kinosaals; sie entsteht in der Inszenierung einer spezifischen Art und Weise des Hörens und Sehens; sie entsteht als ein lyrisches Ich, ein «Ich sehe, ich empfinde» der Kamera.¹⁷ Der Raum, in dem sich dieses «Ich

16 Diese Überschreitung des Horizonts der diegetischen Welt auf ein dunkles, schweigendes Aussen ist die Pathosformel melodramatischer Darstellung. Eben deshalb ist diese so häufig mit dem Tod der Figur verbunden. Das Bild des Leidens hat innerhalb der objektiven Welt der Erzählung keinen Ort.

17 Rothman benutzt den Begriff des Kamera-Ich, um eine von der erzählten Figur unabhängige Sicht zu beschreiben, die gleichwohl Anteil an der Darstellung der subjektiven Dimension der Figur hat. (Rothman, William. «Virtue and Villainy in the Face of the Camera». In: ders. *The «I» of the Camera: Essays in Film Criticism, History and Aesthetics*. Cambridge 1988. S. 69–84.) Ich benutze diesen Begriff mit Blick auf Deleuze (Deleuze, Gilles. *Das Bewegungs-Bild: Kino 1*. Frankfurt am Main 1989), der ihn in ähnlichem Sinn verwendet, um von dem «lyrischen Ich» der durch den Film vermittelten Wahrnehmungsweise zu sprechen. Auf dieses Ich bezogen ist die repräsentierte Figur nur ein Aspekt seiner Inszenierung.

empfinde» ereignet, ist nicht der repräsentierte Raum auf der Leinwand, nicht die imaginäre Welt der erzählten Handlung, es ist der Wahrnehmungsraum des Zuschauers.

In diesem «Kamera-Ich» fusioniert die simulierte Wahrnehmungswelt der Figur unmittelbar mit der ästhetischen Wahrnehmung des Zuschauers. Ihm wird die dargestellte Welt im Ganzen zum Bild eines «inneren Zustands», zu einem Bild einander korrespondierender perzeptiver, affektiver und symbolischer Werte, das in der Zeit seiner ästhetischen Wahrnehmung entsteht. Letztlich ist es das Empfinden des Zuschauers, das in der zeitlichen Entfaltung der melodramatischen Szene seine Modulation erfährt. Das Bild meint sein Gefühl; das ist weniger sein Mitgefühl für die Figur als ein Empfinden seiner eigenen Sensibilität, das Fühlen seines Mitfühlers. So betrachtet bildet die dargestellte Szene lediglich den Ausgangspunkt einer Umwandlung der ästhetischen Realität des kinematografischen Bilds in eine faktische psychische Realität.

Diese psychische Realität, das «Zuschauergefühl», steht im Zentrum jeder melodramatischen Darstellung. Sie zielt nicht auf Mitteilung und Repräsentation, sondern auf die Erzeugung der Gefühle im Akt des Zuschauens; sie zielt auf die Inszenierung eines sich selbst genießenden Empfindens im dunklen Raum des Publikums. Der Ausgangspunkt sentimentaler Unterhaltungskultur war das Melodrama, wie es das Theater der Empfindsamkeit hervorgebracht hat.

Die melodramatische Urszene

Eines der ersten Melodramen, *Ariadne auf Naxos* (1775) von Johann Christian Brandes, knüpft an eine überaus populäre mythologische Szene an: Ariadne, die erkennt, dass ihr Geliebter, Theseus, sie einsam auf der Insel zurückgelassen hat. Das Stück setzt ein mit einer kurzen Rede des Helden: Theseus, der die Liebende und also die Bühne verlässt. Seine Worte führen dem Publikum die Schlafende vor Augen, sie setzen gleichsam die melodramatische Szene in Gang – die Heroine erwacht, sie beginnt zu sprechen. Der dann folgende lyrische Monolog beschreibt in einem furiosen Wechsel zwischen Verzweiflung und Hoffnung den Prozess, in dem Ariadne ihre Verlassenheit erkennt. Ihre Rede gliedert einen emotionalen Parcours, der im Gebärdenspiel der Schauspielerin, begleitet von der Musik, durchlaufen wird. Mal um Mal ergreift die verlassene Geliebte das Bewusstsein ihrer Verlorenheit, Mal um Mal richtet sie sich an neu geschöpfter Hoffnung auf – bis zur spektakulären Sterbeszene: Ariadne stürzt vom Felsen ins Meer.

Wie in zahllosen Melodramen danach hüllt *Ariadne* in mythologische Gewänder, was eine durchaus alltägliche Erfahrung ist – themati-

sirt das Stück doch nichts anderes als das Leiden einer verlassenen Frau, die aus der Illusion ihrer Liebe erwacht. Die Apotheose, der Sturz vom Felsen, das ist der Sturz des verliebten Ich, das seine trügerische Hoffnung fahren lässt. Von Anfang an ist die Tränenseligkeit des bürgerlichen Publikums an dieses Leidensbild gebunden: Im Hin und Her zwischen Hoffnung und Verzweiflung, im Prozess der Inszenierung, artikuliert sich das wachsende Bewusstsein vom Verblassen der Liebesillusion. Der Prozess dieser Bewusstwerdung bezeichnet die melodramatische Urszene. Am Ende steht das Schweigen des unsagbaren Empfindens.

Seltsam pompös wirkt es, wenn in den letzten Worten des Monologs das Liebesleid der Verlassenen mit dem Schweigen der Götter verknüpft wird. Doch die Disproportion zwischen hohem Ton und alltäglicher Realität verdankt sich nicht einfach der mythologischen Verkleidung bürgerlicher Innerlichkeit, der es an tragischem Talent mangelt. Das Melodrama handelt per se von den «Tragödien» der einfachen Seelen, dem Drama der alltäglichen Gefühle und unterscheidet sich darin grundlegend von den tragischen Formen nichtbürgerlicher Kultur. Genau diese Differenz kommt in den letzten Worten Ariadnes zum Ausdruck; sie verbinden das Sichbewusstwerden der Liebesillusion mit der Erfahrung einer gottverlassenen Welt.

Meine Kräfte – der Sturm – unwiderstehlich! – Götter! – Vergebens! – Hülfe! Hülfe! – Theseus! – Götter! Theseus! – Ach! *(ein Blitz fährt auf sie zu; sie erschrickt und stürzt vom Felsen ins Meer.)*

Die zerbrochene Liebesillusion impliziert die Erfahrung, dass keine höhere Macht eingreift, kein Deus ex machina das Schauspiel der leidenden Heroine beendet. Man darf in dieser Deutung des Mythos durch das Melodrama durchaus eine einschneidende Umdeutung sehen. Denn während in den allermeisten Darstellungen des Mythos Ariadne von Dionysos aus ihrer verzweifelten Lage gerettet und zur Braut erkoren wird, beharrt das Melodrama auf dem Erkennen der Verlassenheit.

Die Disproportion der melodramatischen Szene weist auf ein Bewusstsein, dem der Glaube an die Götter abhanden gekommen ist. Diesem Bewusstsein ist die Erfahrung des sterblichen und sexuellen Körpers sowie die Erfahrung der Liebe Grenze und Grund seiner Subjektivität. Diese Subjektivität findet sich als «Weiblichkeit der Seele» in der Leidensszene der melodramatischen Heroine personifiziert.

Ariadne ist eine bürgerliche Frau, deren Liebeshoffnung zerbricht. Der Blitz dieser Erkenntnis – eine berühmte Metapher Foucaults aufnehmend – enthüllt ihr das Dunkel der Nacht eines Gottes, der nicht mehr kommen wird, der gestorben ist. Die Transformation dieser Erfah-

nung der Gottverlassenheit in das Schema des Trennungsschmerzes eines unglücklich liebenden Ich bezeichnet den historischen Ort der melodramatischen Szene und unterscheidet sie vom älteren Pathos der Tragödie und der Passion. Insofern ist das Melodrama eine genuin bürgerliche Unterhaltungskunst, die sich nicht bruchlos in die Reihe der Pathosformen seit der antiken Tragödie einreihen lässt.

Seien es die Bühnenmelodramen von der *Ariadne* bis zur *Kamelien-dame*, seien es die melodramatischen Filme Hollywoods – seit ihrem ersten Auftritt im empfindsamen Theater des 18. Jahrhunderts durchläuft die melodramatische Heroine immer neu den Zirkel von angstvoller Erwartung und der Erkenntnis ihrer Verlassenheit. Mal um Mal führt die Apotheose auf die ursprüngliche Szene der leidenden Heroine zurück, die Erfahrung ihrer Verlassenheit.

Allerdings wird man mit Blick auf die Schauspielerin nur mit einigem Vorbehalt von einer Apotheose sprechen können, ist doch die Nähe von Todesschrecken und Rettungshoffnung das durchgängige Prinzip ihrer Spielweise. Tatsächlich weist der Topos der im Liebesleid vergehenden Frau auf die Schauspielkunst selbst zurück.

Als bestünde das Stück aus einer Folge von Peripetien, bewegt sich im Melodrama das Gestenspiel der Schauspielerin von Umschlagpunkt zu Umschlagpunkt ständig auf der Höhe einer «Apotheose».¹⁸ Die Virtuosität dieses Spiels zielt nicht auf die Illusion eines gestischen Körpers, der als Erscheinung sichtbar werden lässt, was Worte nicht sagen können, sondern auf die schauspielerische Verwandlungsfähigkeit selbst, den rapiden Wechsel der Ausdrucksqualitäten. Sie zielt auf das Empfinden des Zuschauers, der sich nach- und mitfühlend durch die Stufen der Verwandlung hindurch bewegt.

Die Schauspieltheorie des 18. Jahrhunderts wird nicht müde, diesen Umstand zu diskutieren. Im Ergebnis kommt diese Diskussion auf eine Pointe hinaus, die meist unverstanden bleibt; liest man die Poetik empfindsamer Schauspielkunst doch gewöhnlich als Theorie einer Mimesis des Schauspielers an eine vorgestellte Figur. Doch die empfindungsvolle Geste weist so wenig auf die Realität des Körpers der Schauspielerin wie die Figur auf eine ausserästhetische Wirklichkeit guter, böser oder idealer Menschen. Die gestische Verkörperung des Gefühls zielt vielmehr auf den realen Effekt der theatralen Darstellung im Publikum – auf das sentimentale Geniessen des Zuschauers.

18 In dieser Reduktion lässt sich das Melodrama als eine Art «Tragödienminiatur» begreifen, die auf die Apotheose des Leidensbilds reduziert ist. Vgl. dazu Küster, Ulrike. *Das Melodrama: Zum ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main 1994. S. 140.

Der dunkle Raum des sentimental Genießens

In dieser kulturgeschichtlichen Perspektive erscheint der «dunkle Raum des Kinos» als das Dispositiv einer kulturellen Praxis, in der «neue» und «alte» Medientechnologien sich verbinden. Ihre Grundform sind die Metamorphosen empfindsamen Schauspiels, wie sie von Diderot im Begriff der «geste sublime» und von Lessing im Begriff der «individualisierenden Geste» reflektiert wurden. Die Theorie der empfindsamen Geste lässt sich nämlich als Programm der Erzeugung einer höchst kunstvollen Seele lesen, die sich auf die akzidentiellen Gefühle einer neuen Spezies von Zuschauern, auf eine Art sekundäre Menschlichkeit gründet. Die Tränen des «Mitleids», das war für das Theater der Empfindsamkeit keineswegs ein Effekt eines die Empfindungen der Figur nachvollziehenden Zuschauers.

Das Mitleid geht mit der Aktivität des Nachempfindens einher, es ist aber nicht mit diesem identisch. Vielmehr bezeichnet es eine eigenständige affektive Aktivität des Zuschauers, eine Aktivität, deren Bewusstwerden gleichsam die wirkungsästhetische Kehrseite der dramatischen Apotheose darstellt – gleich ob der Zuschauer diesen Affekt als emotionales Erleben der dargestellten Figur zuschreibt oder ihn als seine eigene Emotionalität erkennt. Analytisch bezeichnet «Mitleid» die affektive Wahrnehmung des Affiziertseins durch die theatrale Inszenierung.

Das Mitleid ist der Affekt, dessen Gegenstand das Schauspiel selber, der ästhetische Gegenstand ist: nicht die nachvollzogene Freude, nicht die vorgestellte Angst, nicht der mitempfundene Schrecken, also nicht die Illusion der Figur, sondern das Affiziertsein durch den Akt der Darstellung.

Deutlich unterscheidet Lessing das Mitleid als einen primären Affekt von den «mitgeteilten zweiten Affekten».

Die spielende Person gerät in einen unangenehmen Affekt, und ich mit ihr. Aber warum ist dieser Affekt bey mir angenehm? Weil ich nicht die spielende Person selbst bin, auf welche die unangenehme Idee unmittelbar wirkt, weil ich den Affekt nur als Affekt empfinde, ohne einen gewissen unangenehmen Gegenstand dabei zu denken.

Dergleichen zweite Affekten aber, die bei Erblickung solcher Affekten an andern, in mir entstehen, verdienen kaum den Namen der Affekten; daher ich denn in einem von meinen ersten Briefen schon gesagt habe, dass die Tragödie eigentlich keinen Affekt bei uns rege mache, als das *Mitleiden*. Denn diesen Affekt empfinden nicht die spielenden Personen, und wir empfinden ihn nicht bloss, weil sie ihn empfinden, sondern er entsteht in

uns ursprünglich aus der Wirkung der Gegenstände auf uns; es ist kein zweiter mitgeteilter Affekt etc.¹⁹

Mitleid ist eine Affektivität, die aus der realen Aktivität des Zuschauers, dem Zuschauen eines Schauspiels rührt. Ein «lebendiges Empfinden», das genuin dem Publikum eignet und weder von der Figur noch vom Schauspieler geteilt werden kann. Man könnte es das Zuschauergefühl nennen.

Leibhafte Selbstgegenwärtigkeit

Wenn Lessing auf einem genuinen Zuschauerempfinden beharrt, dann weil die Seele des mitmenschlichen Menschen als eine höherstufige Form des Empfindens aus den Begierden und Affekten allererst zu formen ist. Seine Überlegungen antizipieren eine Theorie des reflexiven Empfindens, ein «Gefühl höherer Ordnung» als das von Lust und Unlust, Genuss und Ekel. Anders aber als die philosophischen Ästhetiken – von Kant und den Romantikern – begreift er dieses Gefühl höherer Ordnung nicht als Reflexivität, in der sich das Subjekt vom sinnlich-materiellen Grund seines Empfindens lösen kann, um sich in seiner Subjektivität zu ergreifen. Nicht Reflexion, sondern das sinnliche Erleben der eigenen Empfindsamkeit im Prozess theatraler Darstellung steht im Zentrum der Poetik des Mitleids. Als ästhetische Erfahrung aber ist das «Mitleid» an die Gegenwart seines Gegenstands, an das Gegenwärtigwerden der eigenen Empfindsamkeit gebunden. Eben diese zeitliche Form sieht Lessing im kathartischen Schrecken benannt:

Das Schrecken in *der Tragödie* ist weiter nichts als die plötzliche Überraschung des Mitleids, ich mag den Gegenstand meines Mitleids kennen oder nicht. Z. E. endlich bricht der Priester damit heraus: *Du Ödip bist der Mörder des Lajus!* Ich erschrecke, denn auf einmal sehe ich den rechtschaffnen Ödip unglücklich; mein Mitleid wird auf einmal rege.²⁰

Der «Schrecken» des Zuschauers rührt nicht vom Dargestellten her, sondern ist der affektive Index eines plötzlichen Sich-selbst-in-seinem-Empfinden-gegenwärtig-Seins. Der Zuschauer kann vor dem dargestellten Unglück erschrecken, er mag sich an der glücklichen Wendung erfreuen oder vor dem sich ankündigenden Verhängnis ängstigen – es

19 Lessing, Gotthold Ephraim. «Briefwechsel über das Trauerspiel: An Moses Mendelssohn, Febr. 1757». In: ders. *Werke*. Herbert G. Göpfert (Hg.). Bd. 4. Dramaturgische Schriften. Bearbeitet von Karl Eibl. München 1973. S. 154–227, hier S. 203–204.

20 Lessing, Gotthold Ephraim. «An Friedrich Nicolai, Nov. 1756». Ebenda, S. 162.

sind dies alles schwache, sekundäre Affekte ohne Gegenstand; was den Zuschauer trifft, ihn überrascht, ihm zustösst ist das Empfinden seiner eigenen Empfindsamkeit: die ihn überraschende Begegnung mit seiner eigenen Affektivität.

Auf die Zeit dieser Selbstvergegenwärtigung in der sinnlichen Wahrnehmung der eigenen Affektivität bezieht Lessing die Katharsis. Als sinnliches Empfinden seiner eigenen Empfindsamkeit bleibt es an die Realität des ästhetischen Wahrnehmungsprozesses, an die Dauer des Darstellungsprozesses gebunden. Die zeitliche Spanne des Schauspiels der Empfindsamkeit konstituiert, gliedert und begrenzt den Raum dieser Innerlichkeit. Sie bildet die wirkungsästhetische Kehrseite der dramatischen Apotheose, ist der Vollzug der Bewegung des Dramas in der Innerlichkeit des empfindsamen Subjekts – der Raum des Publikums. Das Mitleid ist ein genuines Selbstverhältnis, eine durch das Pathos des empfindsamen Theaters künstlich erzeugte Innerlichkeit.

Doch noch der Begriff, der diesen Sachverhalt fortgeschrittener Säkularisierung bezeichnet, «Verinnerlichung», führt als Konnotation den Vorwurf des Scheinhaften mit sich, der gegen das Individuationsprinzip bürgerlicher Kultur schon sehr bald erhoben wurde. Das Theater der Empfindsamkeit war ein Ort der Übung der Empfindungskräfte, damit aber auch – anekdotisch und seriös ist dies vielfach beschrieben – der Ort zur Schau gestellter Rührseligkeit. Noch die Peinlichkeit, die sich heute mit den künstlich initiierten Gefühlen verbindet, verdankt sich letztlich der erfolgreichen Umsetzung der Wertvorstellungen dieser Epoche. Sie ist das Ergebnis eines «Zivilisierungsprozesses», der die Kontemplation vor dem Bild, im Konzertsaal und im Theater immer strenger reglementierte, während das Weinen, wie alle Gefühllichkeit, privatisiert wurde, um sie als authentisches Empfinden gegen die zur Schau getragene Rührung abzugrenzen. Selbst ein Phänomen der neuen, säkularisierten bürgerlichen Subjektivität hat die Emphase der Empfindsamkeit schon «den Anfang des 19. Jahrhundert nur in Gestalt eines sinkenden Kulturguts erreicht, teils als Unterstrom, teils als Gegenbild zur Romantik».²¹ In dem wirkungsästhetischen Kalkül dieses Theaters aber ist noch verbunden, was dann in der Entfaltung der bürgerlichen Kultur auseinander fällt, populäre Unterhaltungskultur und die ästhetische Reflexivität der Kunst.

Als niederes Zerstreungsprinzip ist das sentimentale Geniessen also nicht erst seit dem Kino schlecht beleumdet. Vom Verwandlungs-

21 Koschorke, Albrecht. *Körperströme und Schriftverkehr: Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München 1999. S. 462.

spiel der melodramatischen Heroine des 18. Jahrhunderts über die Bühnentechnisch aufgerüsteten Rührstücke des 19. Jahrhunderts, von dem abgedunkelten Publikum der Wagner-Oper bis zu den Lichtspielen des melodramatischen Kinos lassen sich die Manifestationen der kulturellen Praxis sentimental Geniessens verfolgen.

Die intime Selbstbezüglichkeit ist an einen öffentlichen Ort gebunden, der Elemente der Versammlung und Vergemeinschaftung bewahrt. Einerseits verschwindet der individuelle Zuschauer, wird zum unkenntlichen Teil eines Resonanzkörpers, dem «Publikum», andererseits ist er im affektiven Getroffen-Sein exponiert in seiner leibhaften Präsenz; er erfährt sich wie persönlich angerührt.

Der dunkle Raum bewahrt durchaus ein Moment ritueller Exaltation, der die «Schauspiele der Empfindsamkeit», seien es die des Theaters, die der Oper oder die des Kinos, von anderen Formen sentimentaler Unterhaltung (etwa dem Lesen sentimentaler Romane oder dem Schauen von Fernsehmelodramen) unterscheidet.²² Er bildet die Grundlage einer sich in ihrer Sinnlichkeit und Affektivität selbst geniessenden Subjektivität. Insofern ist die bürgerliche Seele ein Kunstprodukt des 18. Jahrhunderts und zugleich die Basis einer ebenso allgegenwärtigen wie in ihren Wirkungen existenziellen kulturellen Praxis der Subjektivierung lebendiger Individuen.

Wenn John Berger von der Sehnsucht nach der Seele spricht, die das Kino ausdrücke und die seinen Reiz ausmache, dann bezeichnet er den gegenwärtigen Ort dieser Praxis.²³ Doch handelt die Geschichte des «Jahrhunderts des Kinos» nicht nur vom Verschwinden der «bürgerlichen Seele», sondern mindestens ebenso von der Globalisierung der Praxis ihrer Kultivierung. Noch immer wähnt sich der weinende Zuschauer auf dem Gipfel seiner Subjektivität, auch wenn er innerste Gefühle mit einem Publikum teilt, das regelmässig Millionen zählt und auf alle Erdteile verteilt ist.

22 Vgl. Fischer-Lichte, Erika. *Theater im Prozess der Zivilisation*. Tübingen 2000. S. 70–71.

23 Vgl. Berger (wie Anm. 2).

Raymond Bellour

Das Entfalten der Emotionen¹

Das Entfalten alleine zählt. Alles andere sind nur
Epiphänomene.

Henri Michaux

Das Pulsieren der Bäume

Steigen wir gleich in einen geeigneten Film ein, um zu sehen, wie die Emotion in ihm von Anfang an Form annimmt, noch bevor die narrative Leidenschaft sich gleichsam in sich selbst verknotet und damit in einer scheinbaren Homogenität ein Gleichgewicht herausbildet. Für den Filmverliebten ist dies der Augenblick des hypnotisierenden «Flashs», in dem die Kräfte der Gewohnheit, der Leidenschaft und der Erwartung durch ihr Zusammenwirken den Prozess der Induktion und den momentanen Zustand auf Antrieb zur Übereinstimmung bringen.²

Bei dem Film handelt es sich um *Oyusama* (*Frau Oyu*, Japan 1951) von Kenji Mizoguchi. Der Grund für diese Entscheidung mag in dem inspirierenden Artikel von Alexandre Astruc «Qu'est-ce-que la mise en scène?» liegen.³ In seinem Versuch, die rätselhafte Grösse des Regisseurs von *Ugetsu Monogatari* (*Ugetsu – Erzählungen unter dem Regenmond*, 1953) zu fassen, definiert Astruc die *Mise en scène* als «eine gewisse Art, die Bewegungen der Seele in die Bewegungen des Körpers fortzusetzen». Er evokiert «diese geheimnisvolle Distanz zwischen dem Autor und seinen Personen, dessen Kamerabewegungen den schwankenden Gang und das hastige Laufen durch den Wald so getreulich zu begleiten scheinen». Die ersten Einstellungen von *Frau Oyu* legen dieses Geheimnis dar oder erlauben zumindest, es einzukreisen.

Die Anfangseinstellung besteht aus einer grossräumigen, seitlichen Kamerafahrt, die einen Wald von rechts nach links durchquert; sie zeigt die Bäume als wahrnehmbare Masse, als Trägerfläche der weissschwarzen Harmonien des Lichts, und hält dann an, um ein prächtiges,

1 Dieser Aufsatz ist ursprünglich in französischer Sprache unter dem Titel «Le dépli des émotions» erschienen in: *Trafic*, 42, Herbst 2002. S. 93–128.

2 Kubie, Lawrence/Margolin, Sidney. «The Process of Hypnotism and the Nature of the Hypnotic State». In: *The American Journal of Psychiatry*, 100/5, März 1944.

3 Astruc, Alexandre. «Qu'est-ce-que la mise en scène?». In: *Cahiers du Cinéma*, 100, Oktober 1959. S. 13–16.

in der Ferne halb hinter den Bäumen verstecktes Haus zu enthüllen. Sofort fällt auf, wie unterschiedlich die kleinen Bäumchen sind, die das Haus von vorne gesehen umgeben: Rechts stehen sie finster und gerade ganz im Bildausschnitt; die lichtereren, zierlicheren Bäumchen auf der linken Seite dringen schief und abgeschnitten in das Bild ein. Die zweite, wesentlich längere (etwas mehr als eine Minute dauernde) Einstellung zeigt dieses Haus zunächst von innen, indem sie in den Bildausschnitt die offenen Tür- und Fensterrahmen einzeichnet, durch die in zahlreichen Variationen die perspektivisch ansteigenden Bäume sichtbar werden.⁴ Im Mittelgrund schreiben sich zwei sitzende Personen ins Bild ein, die junge Tante und ihr Neffe Shinnosuke: Er sitzt unbeweglich auf der linken Seite in der Mitte einer Tür; sie, rechts am Rand eines Fensters, bewegt sich fast sofort und wendet sich an den jungen Mann, sodass sich, sobald er ihr antwortet, das Gleichgewicht innerhalb dieser Räume, in denen die beiden Silhouetten leicht schwanken, verschiebt.

Die Bedeutung dieser Mikro-Bewegungen wird durch den geometrischen Charakter der Bildkomposition und die ihr eigenen Dissymmetrien noch verstärkt. Zunächst jene der Aussenwände, die die Tür und das Fenster umrahmen. Seitlich bestehen die durchscheinenden Wände aus kleinen, regelmässigen Rechtecken, die von sanften, intensiv leuchtenden Abständen unterteilt werden; nahe am Boden, horizontal unter dem Fenster sind ein schwarzes und ein weisses, langes Rechteck von unterschiedlicher Grösse zu sehen. Auffallend ist auch die Ungleichheit, die durch die Dachvorsprünge hervorgerufen wird, die den oberen Teil der Fenster- und Türöffnungen verdecken. Auf der einen Seite wirft ein kleines, recht massives, schräg abfallendes Vordach einen Schatten auf den unteren Teil der Öffnung; auf der anderen wird das höhere, kunstvoll gearbeitete Dach, dessen Rand fast parallel zu den horizontalen Linien des Bildes verläuft, von einem durchbrochenen Aufbau fortgesetzt, der als Sonnenschutz dienen soll und daher einen Teil des Fensters überschattet, dadurch aber auch ein kontrastierendes, scharf abgegrenztes Lichtviereck freisetzt.

Sobald sich Shinnosuke im Verlauf des Dialogs mit seiner Tante, in dem es um die unmittelbar bevorstehende Ankunft einer jungen Frau geht, die dem jungen Mann feierlich als mögliche Braut vorgestellt wer-

4 Ich habe in dieser Beschreibung nicht versucht, die visuellen Elemente den Normen der japanischen Kultur gemäss darzulegen, wie es z. B. Charles Tesson in seiner Untersuchung «Kenji Mizoguchi: Le décor, le personnage, le spectateur» so ausgezeichnet gelungen ist (in: Aumont, Jacques [Hg.]. *La mise en scène*. Paris 2000. S. 73–98). Was ich hier als Fenster bezeichne, entspricht der Öffnung, die durch den Rahmen der lichtdurchlässigen Schiebewände (*shoji*) entsteht.

den soll, erhebt und durch die Tür geht, folgt die Kamera langsam von links nach rechts der Bewegung, die ihn zunächst zum Fenster führt, dann zu einer grosszügig geschnittenen Fenstertür, die sich in der zweiten, seitlichen Wand des Raums öffnet und die man nach und nach mit Shinnosukes Voranschreiten entdeckt. So gelangt er schliesslich in den Park. Für die Dauer eines beweglichen Augenblicks, der lange genug anhält, um zu verblüffen, ist Shinnosuke wie ausgeblendet; man sieht nur mehr sich folgende vertikale Ausschnitte, die aufscheinen und wieder verschwinden: die zur Landschaft hin offene Fenstertür, die aus leuchtenden Rechtecken bestehende Wand, dann zwei einfarbige Flächen, eine strahlend weiss, die andere dunkelgrau,⁵ und schliesslich die Perspektive zum Park hin, die sich an der rechten Seite auftut und in die Shinnosuke sich begibt.

Nun beginnt eine schwer zu beschreibende, doppelte Vorwärtsbewegung, die aus den harmonisch aufgebauten Übereinstimmungen und Divergenzen zwischen zwei Bewegungen besteht: Shinnosukes Gehen durch den Wald, sein Eintauchen in den offenen Raum seines Blicks, als würde erst sein Blick diesen Raum öffnen; und die Kamerafahrt, die ihm folgt, ohne ihm wirklich zu folgen, die zu verweilen scheint und so ihre eigene Geschwindigkeit konstruiert, ihr kunstvolles Driften. Das ermöglicht auch die freie Modulation der aufeinander folgenden, unterschiedlich intensiven Wahrnehmungsschocks, die zumeist aus der Begegnung mit den Baumstämmen und Bambusstäben entstehen, zwischen denen sich die Kamera ihren Weg bahnt. Schon an der äusseren, von der dritten Hauswand gebildeten Ecke haben wir im Vorübergehen einen Bambus gestreift, der sehr gerade am Saum zwischen Weiss und Grau stand, sodass er sich gleichzeitig vom Hintergrund abzulösen und an ihm teilzuhaben schien, den Schock abdämpfend. Und dann, als Shinnosuke voranschreitet – im Bild weiterhin von links nach rechts und nach und nach von hinten gesehen –, gibt es diesen massiven, dunklen Baumstamm, vor dem er vorübergeht, während sich zur Rechten des Baums, im Hintergrund, allerlei schwächliche, gerade oder gebeugte, mehr oder weniger vom Licht getroffene Bäumchen und Bambusstäbe anordnen. Es entsteht hier ein intensiver Moment, und nur die anhaltende Dehnung der Fotogramme entspricht annähernd der Empfindung, die er auslöst. Kaum ist Shinnosuke zwischen zwei Bambusstämmchen durchgegangen, deren Linien im Zuge des Vordringens der Kamera mal zusammenlaufen, mal auseinander streben, als diese im

5 Später wird man verstehen, dass es sich um eine dritte «Hauswand» handelt, die aus einem fixen und einem verschiebbaren undurchsichtigen Teil besteht.

Vordergrund auf einen dritten Bambusstab stösst, der schief und unscharf im Bild steht; dann auf einen vierten, etwas weniger unscharfen, aber geraden, dann auf einen fünften, dessen helle Form sich deutlicher und wiederum aufrecht zwischen zwei massiven Baumstämmen (einem geraden und einem schrägen) einschreibt; dann ein sechster Bambusstab, der sich ebenfalls zwischen den beiden Stämmen abzeichnet, dann wieder ein unscharfer siebter im Vordergrund; und dann noch fünf weitere in unterschiedlicher Anordnung. Angesichts dieser Symphonie aus aufrechten und geneigten Figuren, die die gestaffelten Bildebenen der Leinwandfläche modulieren, haben wir Shinnosuke fast ein wenig vergessen, obwohl es seine Bewegung ist, die uns voranträgt. Er ist ins Herz dieses von unzähligen Figuren glühenden Waldes vorgedrungen und wird von ihrer Tiefenwirkung eingehüllt. Er geht langsam, gefolgt von einer ebenso langsamen Kamera, die ihn, das dürfen wir nicht vergessen, hin zum möglichen Bild eines Begehrens trägt.

Dieses Begehren taucht, eingerahmt und durch den Schnitt des Films hervorgehoben, in einem anderen Raum am Eingang zum Landgut auf, nachdem Shinnosuke im Lauf seines Abstiegs inmitten der Bäume beinahe hinter einem breiten Stamm verschwunden ist (am Ende der langen zweiten Einstellung). Gleich werden wir erfahren – noch im Verlauf dieser selben Szene, wenn die Tante Shinnosuke im Unterholz eingeholt haben wird –, dass es sich dabei um Frau Oyu handelt, die den Zug anführt (in der dritten Einstellung), gefolgt von ihrer jüngeren Schwester, die man dem jungen Mann anbietet und die er im ersten Augenblick (am Ende der vierten Einstellung und auch darüber hinaus) kaum wahrnimmt, so entflammt ist er sofort beim Anblick der älteren Schwester. Denn zwischenzeitlich ist Shinnosuke – erneut in amerikanischer Einstellung und immer noch gefolgt von der Kamera (am Anfang derselben vierten Einstellung, kaum haben die Frauen am Ende der dritten den Bildraum verlassen) – zwischen den schmalen, heftig gebeugten Stämmchen hindurchgeglitten und am Rande einer Waldlichtung angekommen, von wo aus er den sich nähernden Zug der Frauen erblickt.

So sind die Bäume dank dieses aussergewöhnlichen Moments am Ende der zweiten Einstellung zu Elementen einer plastischen, beharrlichen und oszillierenden Figuration geworden, der sich das Blickfeld anpasst, das stets aufs Neue durchkreuzt und freigegeben, geformt, verformt und neu geformt wird, in Abhängigkeit von der Kamerafahrt, die an all den Stämmen in ihrer unterschiedlichen Masse und Neigung entlanggleitet und damit an den Verlauf einer von natürlichen Gegenständen orchestrierten Partitur gemahnt.

Dieser Effekt wird sich in Variationen während der gesamten ersten Szene bis zur zehnten Einstellung wiederholen, deren fixer Bildausschnitt an den Beginn der zweiten Einstellung erinnert. Nunmehr sind alle Personen im Haus versammelt: der Held, seine Tante, Frau Oyu, die mutmassliche Verlobte und ihr Gefolge. Aber der Bildausschnitt hat sich verändert: Das Haus wird von aussen und aus der Ferne gezeigt, durch fünf oder sechs sich kreuzende Bambusstämme zur Linken und zwei schwächliche Bäumchen zur Rechten hindurch; und gegen hinten ist es eingelassen in die Laubmasse der Bäume, die die Fahrt der allerersten Einstellung offenbart hat. Dergestalt, dass Tür- und Fensterrahmen der früheren Einstellung zu den perspektivischen Fluchtpunkten des zentralen Raums dieser neuen Einstellung werden. So lassen sich zunächst die beiden bis dahin angelegten figurativen Funktionen der Bäume herauskristallisieren: einerseits die Funktion grenzziehender Barrieren, vibrierender Verhinderungen, fixierender Enthüllungen, deren Kraft in erster Linie emotional ist und die, ausgehend von materiellen Gegenständen, jene Art inneres Bild auslösen, das im Körper in der schockartigen Begegnung mit dem Erhabenen entsteht; andererseits – und hier wird das Gesichtsfeld eher von seinem äusseren Rand her ergriffen – bilden die Bäume eine Art Hintergrund, vor dem das Drama zwischen den handelnden Personen langsam Form annimmt.

In diesem Hin und Her, das die zwei Funktionen der stets sowohl plastischen als auch narrativen Figur orchestriert, werden die Variationen der Distanz und die Intervalle einerseits zwischen den Einstellungen wirksam – je nach den Schnitten, die sie voneinander trennen –, andererseits und vor allem aber wirken sie innerhalb der einzelnen Einstellungen in Form weit subtilerer Zeitabstände. Die höchste Subtilität liegt in der Art, wie diese beiden inkommensurablen Ebenen der Einstellung sich gegenseitig entwickeln, angetrieben von den vereinten Kräften der Bewegungen/Nicht-Bewegungen der Kamera und der je nachdem stärker von ihr abhängigen oder losgelösten Kräfte der Schauspieler respektive Personen. Wir haben es hier mit einem reinen Beispiel dafür zu tun, wie die *Mise en scène* sich als freie und dehnbare Variation jenes Abstands zwischen der Kamera und den Gegenständen behauptet, in dem der menschliche Körper erscheint: Die Elemente, die innerhalb der Einstellung zur plastischen, sinnlich wahrnehmbaren Figur werden, erlauben dem Körper, sich als Figur zu entfalten – in einer Einstellung, die selbst wiederum unter dem Druck dessen, was unablässig in ihr figurierend auftaucht, als eigene Figur konzipiert ist.

Folgen wir der Figur, in diesem Fall einer menschlichen Figur, bis ans Ende des zweiten Teils dieser aus 20 Einstellungen bestehenden

Szene (die zwölfte Einstellung, die Frau Oyu und ihre jüngere Schwester im Inneren des Hauses zeigt, bildet dabei durch eine Überblendung eine Art Scharnier), so sehen wir, wie beim endlich am Rande des Parks stattfindenden Rendez-vous der beiden jungen Brautleute der Fuss des Sonnenschirms, der den Bildausschnitt schräg durchquert und aus einem den bisherigen durchaus vergleichbaren Bambusstab besteht, diese Figur weiterführt: Das alles im Hinblick auf den Moment, in dem der an diesem Stab befestigte Fächer herabfällt wie ein Blatt, das sich von einem Baum löst, und damit die Körper in eine rasche Bewegung stürzt, in der sich die beiden schüchternen, virtuell Verlobten einander kaum merklich annähern.

Versuchen wir, den Effekt, der in jener zweiten Einstellung mit den Bambusstäben seinen Höhepunkt erreicht, mit anderen Worten auszudrücken. Es gibt zwei Arten, diesen Augenblick in Anlehnung an Deleuze zu beschreiben – trotz der Diskrepanz, die sich zwischen der Idee und dem Beispiel auftut. Zunächst einmal durch das Verhältnis zwischen dem Ganzen und dem Intervall, wie er es im «Bewegungs-Bild» darlegt. Deleuze setzt dabei zwei Aspekte der Zeit zueinander in Beziehung: «[...] einmal die Zeit als Ganzes, als grosser Kreis oder Spirale, die die Gesamtheit der Bewegung im Universum aufnimmt; dann die Zeit als Intervall, das die kleinste Bewegungs- oder Aktionseinheit bezeichnet. Die Zeit als Ganzes, die Gesamtheit der Bewegung im Universum, ist der Vogel im Schwebeflug, der immer grössere Kreise zieht. Die numerische Einheit ist der Flügelschlag, das Intervall zwischen zwei Bewegungen oder Handlungen, das sich unaufhörlich verkleinert.»⁶ Das, worauf Deleuze mit dem «Ganzen» abzielt, gilt ebenso für die begrenzte, aber dennoch unendlich ausgedehnte Einheit, die die einzelne Einstellung hier bildet, wie für die Einheit ihrer in jener Kamerafahrt gebündelten Bewegung, die Shinnosuke vom Haus in die Tiefe des Unterholzes trägt. Das Intervall bezeichnet hier zwei sich überlagernde Realitäten, die untrennbar erscheinen, sich aber dennoch unterscheiden. Einerseits gibt es im eigentlichen Sinne das Intervall zwischen den Bäumen und Bambusstäben, zwischen den jeweiligen Stämmen: Dieses Intervall verschiebt sich beständig im Laufe ihrer Entdeckung durch den Körper des Schauspielers und der Kamera. Und andererseits gibt es in abstrakterer, aber immer noch materieller Weise das Intervall als immer kleiner werdende Einheit des Raum-Zeit-Kontinuums, in dem diese Be-

6 Deleuze, Gilles. *Das Bewegungs-Bild: Kino 1*. Aus dem Französischen von Ulrich Christians und Ulrike Bokelman. Frankfurt am Main 1989 [1983]. S. 52–53. (Original: *L'image-mouvement*. Paris 1983.)

wegung sich von einem Bambusstamm zum nächsten vollzieht, den sich verändernden Raum des Unterholzes enthüllend – bis hin zur unsichtbaren und nicht weiter zerlegbaren Materie des Fotogramms, des maschinellen Unbewussten des Projektionsdispositivs. Es ist die Überschneidung dieser beiden Ebenen des Intervalls, die eine durch gestaffelte Impulse modulierte, konstante Aufmerksamkeit bewirkt. Um ein Bild zu verwenden, das sich aus der Wahrnehmung selbst herleitet, könnte man sagen, dass sich hier eine Art Pulsieren der Bäume im Verhältnis zum Gesamten des Waldes ereignet; und es ist diese affektive Adressierung einer kontinuierlichen, aber variablen Geschwindigkeit mit wechselnder Wirkung, die uns so sehr berührt.

Die zweite Möglichkeit, diesen Moment mit Deleuze zu betrachten, bedient sich des Gegensatzes und der Verbindung zwischen den kleinen, dunklen Perzeptionen, aus denen das perzipierende Unbewusste besteht, und dem bewussten Perzeptionsvorgang, wie er es in *Die Falte: Leibniz und der Barock* beschreibt. Wenn Deleuze Leibniz' Vorstellung von einer «Perzeption in den Falten» freilegt, so richtet sich seine ganze Anstrengung darauf, die Komplexität der Verstrickung zwischen diesen beiden Ebenen wiederzugeben. «[...] und ich sehe in dem Mass, in dem im Hintergrund die kleinen Falten vergehen, die grosse Falte der Figuren. Falten über Falten, das ist der Status der zwei Perzeptionsweisen oder der zwei Prozesse, des mikroskopischen und des makroskopischen. Darum ist das Entfalten niemals das Gegenteil der Falte, sondern die Bewegung, die von den einen zu den anderen geht.» Sei es, dass man, indem man «die unendlich kleinen, den Hintergrund unaufhörlich bewegendenden Falten auflöst», «eine grosse Falte auf der Seite [nachzeichnet], auf der die Formen erscheinen», sei es, dass man «nach und nach die [...] Bewusstseinsfalten» auflöst, um diesen «unüberschaubaren Grund der kleinen beweglichen Falten zu entdecken». Im *Makroskopischen*, so sagt Deleuze, sind «die Perzeptionen von dem Streben, als Übergang einer Perzeption in eine andere, unterschieden». «Aber die *mikroskopische* Ebene unterscheidet die kleinen Perzeptionen nicht mehr von den kleinen Neigungen: Stacheln der Unruhe, die die Instabilität jeder Perzeption ausmachen.»⁷

So kann man die Wirkung, die eine Figur mit so variablen Akzentsetzungen wie der Baum in dieser Einstellung Mizoguchis ausübt, durchaus als *Faltenlegung* bezeichnen. Einerseits wird durch die sichtba-

7 Deleuze, Gilles. *Die Falte: Leibniz und der Barock*. Aus dem Französischen von Ulrich Johannes Schneider. Frankfurt am Main 1995 [1989]. S. 152, 142. (Original: *Le pli*. Paris 1989.)

re Ergriffenheit, die die Bambusstäbe auslösen, eine formelle Falte freigelegt. Andererseits lässt eine grundlegende Instabilität diese Sichtbarkeit wie durch die Einführung von Mikro-Bewegungen an der Grenze des Wahrnehmbaren vibrieren, woraus die grossen Falten entstehen. Die Schwingungen dieser andauernden Mikro-Bewegungen, aus denen sich die Faltenlegung entwickelt, bleiben hier dennoch deutlich im Rahmen einer harmonischen, integrierenden Gesamtbewegung und innerhalb der gesicherten Grenzen der Einstellung und somit auf das offensichtliche Ziel einer *Mise en scène* hin angeordnet. Diese Spannung, die in die Komposition einer Ordnung eine Fluchtlinie einführt, die diese von innen her auszuhöhlen und an ihre Grenze zu führen scheint, ist eines der Kennzeichen des klassischen Films. Wenn sie wie bei Mizoguchi durch die Kraft der Konzentration auf ihren eigenen Ablauf ihr perfektes Gleichgewicht erreicht, wenn Faltenlegung und *Mise en scène* völlig übereinstimmen, dann rührt man an das Erhabene, dessen Eindruck sich wie eine Vibration im Inneren des sehenden Körpers mitteilt.

Worin liegt nun genau die Bedeutung dieser Wechselbeziehung zwischen der Falte und dem Intervall? Sie scheint eine doppelte oder gar dreifache zu sein. Auf der Ebene der Beschreibung oder der Emotion – die beiden sind Verbündete – überschneiden sich die zwei Begriffe zwar, aber sie berühren das Bild nicht in derselben Weise. Als dasjenige, das eher Raum-Zeit-Einheiten bezeichnet, betrifft das *Intervall* nachdrücklich auch den gesamten Bereich des Schnitts der Einstellungen in der Montage – für Deleuze gibt es im Lauf der Geschichte des Films rationale Schnitte und später irrationale Schnitte. Die *Falte* hingegen scheint viel unmittelbarer an der Materie des Bildes selbst, seiner Ausdruckskraft teilzuhaben, an seinen Zwischenfällen/Ereignissen, die seine stärkste körperliche Modulierung sind – das geht so weit, dass die Einstellungen und ihre Motive im Avantgarde- und im «modernen» Film manchmal dazu bestimmt zu sein scheinen, sich untereinander und miteinander zu falten.⁸ Auf der stilistischen und historischen Ebene kann sich die Verlagerung vom Intervall zum Zwischenraum, die für

8 In der Einleitung zu seinem Buch *Passages à vide* (Paris 2002, S. 16) deutet Patrice Rollet in Bezug auf Dziga Vertov das Verhältnis zwischen beiden Begriffen an: «[...] Vertovs Werk, das die Montage der Intervalle bis zu ihrer höchsten Potenz steigert (das Kino-Auge wird dabei zum Teilchenbeschleuniger, der, um sie zu entschlüsseln, die raum-zeitlichen Blöcke gleichzeitig unaufhörlich zerbricht, indem er durch die systematische Verwendung des zusammengesetzten Bildes oder der Überblendung die Einstellungen bis in alle Unendlichkeit Falte um Falte zerkleinert [...]). Das erinnert an jene Einstellungen, in denen das Bild (der Strassenbahnen beispielsweise) sich verdoppelt, indem es sich in der Mitte faltet, als könnte es dadurch den sonst unsichtbaren Abstand seiner Intervalle zum Ausdruck bringen.

Deleuze den Übergang vom Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild markiert, genauso gut durch die mehr oder weniger radikale und prägnante Verwandlung der *Mise en scène* in eine Faltung ausdrücken – so wie man in *Die Falte: Leibniz und der Barock* schliesslich von der barocken Harmonie der Akkorde zu ihrer Aufspaltung nach der modernen Divergenz der Falte übergeht (wenn die Monadologie um eine «Nomadologie» erweitert wird).⁹ Am fruchtbarsten aber erweist sich die Komplementarität der beiden Begriffe bezüglich der Wirkung des Films auf den Zuschauer. Es ist auffallend, wie wenig der Zuschauer in Deleuzes von der wechselhaften Genese einer Bild-Materie gespeisten Büchern über das Kino präsent ist, als ginge er von vornherein in den verschiedenartigen Eigenschaften dieser Materie auf. In der *Falte* hingegen, in der – vermutlich auch als Konsequenz der beiden vorangegangenen Bücher – der Film im Unterschied zu den anderen Künsten wie Literatur, Malerei oder Musik so völlig abwesend ist, ist das Subjekt oder eher das «Ich», das konstruiert wird, ein Zuschauer: das aktiv-passive «Ich» der «Perzeption in den Falten», das Deleuze mittels Leibniz «der moralischen Notwendigkeit, einen Körper zu haben», unterwirft.¹⁰ Einen Zuschauer-Körper zu haben, bedeutet, sich dem gefalteten Körper des Kinos zu fügen, so dass «die Falten in der Seele den Faltungen der Materie ähneln»¹¹ – und sei es durch die Lichtspur einer Projektion.

Um besser zur *Emotion* zu gelangen, führt uns dieser doppelte Bezug auf Deleuze zu einer grösseren Präzision bei der Wahl unserer Begriffe im Verhältnis zu jenen, die er selbst in verschiedenen Kontexten verwendet, je nach den für ihn typischen inspirierten Konzeptabwandlungen. Da gibt es zum Beispiel den aus der Filmtheorie nicht mehr wegzudenkenden Begriff der *Figur*, der aber von Deleuze bereits lange zuvor gesättigt worden ist. Bei Deleuze setzt er sich mit *Logik der Sensation*, seinem Buch über Francis Bacon, durch. Er erlaubt ihm, den Gegensatz zwischen dem Figurativen und dem Figuralen zu etablieren, den er zwar von Jean-François Lyotard übernimmt, wobei er aber das «Figurale», einer stillschweigenden Umkehrung der Bewegung in *Diskurs/Figur* folgend, aus seiner Abhängigkeit von der freudschen Theorie befreit.¹² Die *Figur* wird hier als sinnlich wahrnehmbare Form definiert, die sich ausschliesslich auf die *Empfindung* (*sensation*) bezieht und deren

9 Deleuze (wie Anm. 7), S. 224–226.

10 Ebenda, S. 139. «Die Perzeption in den Falten» ist das erste der drei Kapitel von «Einen Körper haben», dem dritten Teil des Buchs.

11 Ebenda, S. 161.

12 Lyotard, Jean-François. *Discours/figure*. Paris 1971. *Francis Bacon: Logique de la sensation* von Deleuze erscheint 1981 (2 Bände, Paris; dt.: *Francis Bacon – Logik der Sensation*. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. 2 Bände. München 1995.)

materiellster Körper (das Fleisch eher als das Fleischliche, in seinem Tier-Werden) der Ort des Durchgangs und der Einschreibung ist. Derselbe Begriff der Empfindung begegnet uns wieder in der Systematik von *Was ist Philosophie?* in Verbindung mit der Idee einer «ästhetischen Figur», sobald die Realität der Kunst ins Spiel kommt (das Kunstwerk als «Zusammensetzung aus Perzepten und Affekten», als «Empfindungsblock»¹³). Dennoch spricht Deleuze (mit oder ohne Félix Guattari) auch von Emotion, und zwar in einer Weise, die diesem Begriff durch seine Vermischung mit anderen Begriffen manchmal einen Ort in der Nähe desjenigen zuzuweisen scheint, den das Konzept der Empfindung abdeckt. Erinnern wir uns an die sehr starken Formulierungen im *Anti-Ödipus* über die «wahrhaft primäre Erregung», deren extremste Formulierung wir Artaud verdanken, oder über die «materielle» oder auch «intensive Emotion»¹⁴. Denken wir auch an die zurückhaltende Verwendung des Worts im *Bewegungs-Bild*, wo es sich im Vorwort mit Begriffen wie «Erinnerung» oder «Vorstellung» verbindet, um die flüchtige Realität des Zuschauers zu evozieren; oder mit «Gefühlen», um aus der Differenz die eigene Ordnung des Triebs innerhalb des nach diesem benannten Bildmodus zu beschreiben; oder mit «Leidenschaften», um die eigentümliche Ordnung der Affekte und Triebe im Aktionsbild selbst zu bezeichnen.¹⁵ Das Wort «Emotion» scheint hier absichtlich in der Schwebelage zu bleiben, im Unterschied zu dem Konzept, das ihm am nächsten steht: dem Affiziertsein oder dem Affekt, der in *Kino 1* ebenso eine Modalität des Bildes wie auch die in jedem Bild bis hin zum virtuellen Kristallbild vibrierende Kraft verkörpert. Wenn die Worte «Emotion» und «Empfindung» in der *Falte* schliesslich zurücktreten, so geschieht dies nur zugunsten des Begriffs der «Falte» selbst, die dieselbe Idee neu formuliert: einer materiellen und konzeptuellen Modulierung

13 Deleuze, Gilles/Guattari, Félix. *Was ist Philosophie?* Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Joseph Vogl. Frankfurt am Main 1996. (Original: *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris 1994.)

14 Deleuze, Gilles/Guattari, Félix. *Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie I.* Aus dem Französischen von Bernd Schwibs. Frankfurt am Main 1974. (Original: *L'Anti-Oedipe*. Paris 1972). Diese Erregung «empfindet zunächst nur Intensitäten, Werden, Übergänge» (S. 26–27); Artaud beschreibt sie folgendermassen: «[...] dies Gefühl, das dem Geist den unwälzenden Ton der Materie übermittelt, die ganze Seele stürzt hinein und geht in seinem glühenden Feuer auf» (S. 28, zit. nach: Artaud, Antonin. *Die Nervenwaage und andere Texte*. Aus dem Französischen von Dieter Hülsmanns und Friedolin Reske. Frankfurt 1964. S. 53). Den Begriff der «materiellen Emotion» (S. 29) verdanken Deleuze/Guattari Pierre Klossowskis Werk *Nietzsche und der Circulus vitiosus deus*. München 1986. (Original: *Nietzsche et le cercle vicieux*. Paris 1969.) Die «intensive Emotion» schliesslich wird als «gemeinsame Wurzel und Differenzierungsprinzip der Delirien und Halluzinationen in einem» (S. 109) beschrieben.

15 Deleuze (wie Anm. 6), S. 12, 173, 193.

folgend, stellt dieser Begriff in der Tat die konstitutive und restlose Umkehrbarkeit der Seele und des Körpers im Herzen der perzeptiven Erfahrung dar.

So bleibt die Entscheidung, zur Beschreibung der Film- und Kinoerfahrung eher von Emotion als von Empfindung zu sprechen, von teilweise undurchsichtigen Konnotationen begleitet. Bei all jenen, denen dieser Begriff unmittelbar einleuchtend erschien (und auch der Philologie zufolge), gründet diese Entscheidung ohne Zweifel in der engen Verschmelzung zwischen der irrealen Realität der dem Kino-Bild eigenen Bewegung und jener nicht minder eigenartigen Bewegung, die den unbeweglichen Zuschauer im Inneren seines Körpers erfasst. Das ist es auch, was Thierry Kuntzel in der Begeisterung, die, um die Filme besser erfassen zu können, eines Tages zum Anhalten der Bilder führte, mit dem Begriff des «Bewegtseins» wiederzugeben versuchte.¹⁶ Damit nähern wir uns paradoxerweise Bergsons Definition des Affiziertseins, wie sie von Deleuze weiterentwickelt und gleichzeitig zur quasi wortwörtlichen Beschreibung des Eindrucks verwendet wird, den der Film auf den Zuschauer macht: «eine Art motorischer Strebung in einem sensorischen Nerv», das heisst eine motorische Anstrengung auf einer unbeweglich gemachten rezeptiven Platte.¹⁷ Aber man erinnert sich vor allem an jene Stelle, an der sich Deleuze in seinem Kommentar zu T. E. Lawrences *The Mint [Unter dem Prägestock]* – im Gefolge von Spinozas heiss geliebter Formulierung von der inkommensurablen Möglichkeit des Körpers – auf William James' (zu sehr in Vergessenheit geratene) Theorie der Emotionen bezieht: Auf dem Weg über die pure Affiziertheit des Körpers führt die Emotion vom rohen perzeptiven Schock zur «Emotion des Bewusstseins oder des Geistes». Vielleicht, merkt Deleuze an, ist diese strikte Ableitung übertrieben, aber die Reihenfolge hat zumindest darin ihr Gutes, dass sie heraushebt, wie der Geist als zunächst beinahe distanzierter Beobachter «von der Emotion ergriffen zum leidenschaftlichen Beobachter wird» und «seinerseits Affekte empfindet, die nicht einfach nur Effekte des Körpers sind, sondern regelrechte *kritische Entitäten*, die den Körper überragen und ihn beurteilen».¹⁸

16 Kuntzel, Thierry. «Le défilement». In: Noguez, Dominique (Hg.). *Cinéma, théories, lectures*. Paris 1971. S. 107–109. Wie die Figur bei Lyotard wird dieser Prozess hier in einer explizit freudianischen Logik gedacht.

17 Deleuze (wie Anm. 6), S. 97 (zit. nach: Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis*. Frankfurt am Main 1964. S. 83).

18 Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*. Paris 1993. S. 155.

Das wäre der eigentliche Realitätseffekt der Emotion im Kino: ein Ergriffensein von einer Idee durch ein Ergriffensein des Körpers. Das bedeutet nicht, dass der Zuschauer keine Empfindungen im eigentlichen Sinne hat. Da gibt es zunächst die realen Empfindungen von Kälte oder Hunger, die sich unabhängig oder abhängig von der Vorführung entwickeln können, in Zusammenhang mit dieser seltsamen, aber banalen Identifizierung, derzufolge eine Mahlzeit auf der Leinwand einen echten Hunger oder sexuelle Bilder eine Erektion auslösen können. Diese auf unmittelbarer Ansteckung basierenden Empfindungen kann man ebensogut als Emotionen von Inhalten bezeichnen, oder zumindest als an diese gebunden, und sie auf die grossen kodierten Affekte zurückführen, wie sie die Philosophie und die Psychologie seit Descartes¹⁹ und Darwin²⁰ ausführlich beschrieben haben. Wenn mein fünfjähriger Sohn zwischen den Fauteuils verschwindet, um die zu brutalen Bilder des Remakes von *King Kong* (von John Guillermin, USA 1976) nicht sehen zu müssen, dann ist klar, dass er Angst hat. Wenn derselbe Junge, in etwas jüngeren Jahren allerdings, auf dem Schoss seines Vaters sitzend (der versucht, ihn vor der Wirkung des im Fernsehen laufenden *Night of the Demon* von Jacques Tourneur [USA 1957] zu schützen, und glaubt, das Kind schliefe fest) diesem deutlich zu verstehen gibt, dass er ohne mit der Wimper zu zucken den gesamten Film seitlich über einen Spiegel mitangesehen hat, dann kann man annehmen, dass er subtileren und spezifischeren Formen der Kino-Emotion ausgeliefert gewesen ist. Ich denke auch an jene Zeit, als einer meiner engen Freunde kaum imstande war, einen *Flashback* auf der Leinwand zu ertragen ohne zu weinen. Das Interessante daran ist hier der Mittler-Aspekt des Effekts: unmittelbar, zu unmittelbar, und dennoch konstruiert – verdankt sich seine Heftigkeit doch auch der Macht einer Form, die zwar vor allem narrativ ist, als solche aber dennoch an das Herz der Zeit rührt und dadurch eine dem Geist eigene Ergriffenheit einführt, die den Körper bewegt.

19 Im kartesischen Dualismus umfassen die «Leidenschaften» ein breites Spektrum von Affekten, das sich von den Gefühlen bis zu dem erstreckt, was wir heute eher als «Emotionen» bezeichnen würden; ihnen allen gemeinsam ist, dass sie «stets von irgendeiner Bewegung des [tierischen] Geistes», d. h. des Körpers, abhängen. Hingegen werden die «inneren Gefühle der Seele», so nah sie den Leidenschaften oft auch sein mögen, «in der Seele nur durch die Seele selbst erregt». Dazu gehört auch die Erregung, die die Literatur oder das Theater durch die in ihnen dargestellten Leidenschaften auslösen und die als «intellektuelle Freude» letzten Endes auf eine «Ausübung der Tugend» hinausläuft. Descartes, René. *Über die Leidenschaften der Seele*. Aus dem Französischen von Artur Buchenau. Leipzig 1911. (Original: *Traité des passions*. 1965 [1649].)

20 Darwin, Charles. *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren*. Aus dem Englischen von J. Victor Carus. Nördlingen, Greno 1986. (Nachdruck nach der Stuttgarter Ausgabe von 1872.)

Die Entscheidung, von Emotion zu sprechen, zielt sowohl auf die innerste Kraft des Affekts – als für den Körper, der sie empfindet, wahrnehmbare Form – als auch auf das spirituelle oder mentale Bewusstsein, das sie mehr oder weniger begleitet. Dieser Dualismus entspricht auf seiner eigenen Ebene den zwei Seiten der Falte, «Falte über Falte», wie sie Deleuze zwischen den beiden Perzeptionsmodalitäten, dem unbewussten und dem bewussten, artikuliert. Erst in seinem Buch über Foucault, das aufgrund des schmerzlichen Zufalls eines Todes kurz nach dem *Zeit-Bild* erschienen ist, erhält das Konzept der Falte bei Deleuze seine volle Bedeutung, ausgehend von jener, die er ihm bei Foucault zuerkennt und in dem langen Kapitel «Die Faltungen oder das Innen des Denkens (Subjektivierung)» vertieft.²¹ So verwundert es nicht weiter, dass wir die klarste Definition von Emotion Foucaults Versuch verdanken, den Effekt der Fotoserien von Duane Michals zu beschreiben, die Art, wie diese dem Leser-Zuschauer «Gedanken-Emotionen» vorschlagen: «Emotion ist jene Bewegung, die die Seele in Bewegung versetzt und sich spontan von Seele zu Seele ausbreitet.»²² Eine Bewegung, die in der Beziehung von Werk und Rezipient auch die Gemeinschaft der Zuschauer umfasst. Und was die Seele betrifft, so legen die Worte von Leibniz, die Deleuze am Ende des Kapitels «Die Perzeption in den Falten» zitiert, eine überzeugende Zugangsweise nahe, sofern man sie auf den aussergewöhnlichen Tauschhandel ausdehnt, der sich zwischen den Körpern des Kinos – seinen Körpern und den Figuren dieser Körper, wie allen seinen Formen, die sich zu ebenso vielen Figuren zusammensetzen – und dem in subtiler Weise beeindruckten Körper des Zuschauers herstellt: «Was in der Seele geschieht, repräsentiert das, was in den Organen geschieht.»²³ «Und lenkt diese dadurch», fügt Deleuze dem leibnizschen Idealismus zu Ehren hinzu. Heute hingegen geht es nur mehr darum, den Organen Ausdruck zu verleihen und ihre Empfindung, wie es das Kino tut, in Emotion zu verwandeln. Foucault greift im übrigen beide Begriffe in einer selben Denkbewegung wieder auf, wenn er beschreibt, wie die Fotoserien von Duane Michals «die ungeformte Kontinuität der Empfindungen und der Emotion» zum Laufen bringen.²⁴ Aber vielleicht unterscheidet er sie ja auch gerade dadurch.

21 Deleuze, Gilles. *Foucault*. Aus dem Französischen von Hermann Kocyba. Frankfurt am Main 1987 (Original: *Foucault*. Paris 1986).

22 Foucault, Michel. «La pensée, l'émotion». In: *Catalogue du musée d'Art moderne de la Ville de Paris*. Paris 1982, S. VI (aufgenommen in: *Dits et écrits*. Bd. IV. Paris 1994. S. 243–250).

23 Deleuze (wie Anm. 7), S. 161 (zit. nach: Leibniz, G. W. *Monadologie*. Nr. 25, Philosophische Schriften, Bd. 1, S. 451).

24 Wieso schreibt Foucault «ungeformt», wenn alle Gesten, die er in der Abfolge der Serien erwähnt, und die «Unterbrechungen», die den Übergang von einem Bild zum

Man könnte meinen, dass der Wechsel vom Plural zum Singular auf jenes Mehr an Distanz und Abstraktion zielt, das der Emotion eigen ist, wie auch der Titel seines kurzen Essays: «La pensée, l'émotion» nahelegt. Die Emotion ist jene Falte, die im perzeptiven Zwischenraum zwischen Unbewusstem und Bewusstem den von den Organen erhaltenen Eindruck in der Seele fixiert.

Also kann man, wie in dem hochkomplexen Beispiel von *Frau Oyu*, eine erste Unterscheidung zwischen vier Modalitäten oder Ebenen der Emotion versuchen. Die Emotion ist zunächst einmal immer *intensiv* (oder affektiv): Das ist die erste fundamentale Ebene der Emotion im Kino. Das reinste Beispiel dafür ist der Schock, der entsteht, als die Kamera in ihrer Vorwärtsbewegung rechts plötzlich auf den dritten Bambus stößt: Seine leichte und unscharfe Masse hat genügend Zeit, sich quer zur allgemeinen Bewegung zu stellen und – das ist ihrem kurzen seitlichen Vorstoss in den Bildausschnitt wie auch ins Auge, das wiederum in den Geist-Körper ausstrahlt, zu verdanken – in diese eine scharfe, flüchtige Falte zu graben. Wie verhält es sich nun mit den nachfolgenden Bäumen, die denselben Effekt variieren? Sie speichern diese Intensität, nehmen sie wieder auf, modulieren sie, ohne sie dabei in ihrer Natur zu verändern; so erzeugen ihre unterschiedlichen Formen einen Affekt, ohne ihm einen anderen Rahmen zu stecken als die Grenzen jener Einstellung, in der sie auftauchen (man denke an jene scheinbar so enigmatische Formulierung in *Differenz und Wiederholung*, die dieser filmische Moment umzusetzen scheint: «Die Wiederholung ist die Differenz ohne Konzept»²⁵). Ganz anders verhält es sich nun, wenn der Effekt des Wiederaufgreifens sich von einer Einstellung zur nächsten, vor allem aber von einem Abschnitt des Films zum nächsten ereignet und dabei narrativen oder formalen Abweichungen folgt, die auf eine Konstruktion hinführen: Dann kann die Emotion als *textuell* (oder systeminhärent) bezeichnet werden. Ihre Intensität ist von Anfang an differenziert. So ist die textuelle Emotion von Natur aus projektiver, sie steht mit den bewussten oder unbewussten Erinnerungseffekten in Verbindung, die jeder Film akkumuliert und von denen er abhängig ist. Zwei Beispiele können wir hier erkennen: So erlauben die Bildausschnitte am Anfang der Einstellungen 2 und 10, den Blick auf das Haus dergestalt zu variie-

nächsten regeln, formale Hinweise sind? Vermutlich, um die Idee jeglicher narrativen Vorgabe zu durchkreuzen. («Die Serie weicht dem Ereignis aus, das sie hätte einfangen sollen.»)

25 Deleuze, Gilles. *Differenz und Wiederholung*. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. München 1992. S. 38. (Original: *Différence et répétition*. Paris 1966.)

ren, dass in Letzterer die bis dahin durch alle Baumfiguren akkumulierten Intensitätseffekte fixiert werden; und so drängt sich dem Geist die Beziehung zwischen den verschiedenen Bambusstäben und jenem auf, der dem Sonnenschirm, von dem der Fächer herunterfällt, als Fuss dient. Das zweite Beispiel verweist bereits auf eine dritte Ebene der Emotion, die ich *symbolisch* nennen werde. Am besten können wir diesen mit übermässig vielen Konnotationen behafteten Begriff fassen, wenn wir uns an das erinnern, was Barthes in *S/Z* über den Code oder das symbolische Feld mit seinen drei Eingängen, dem rhetorischen, dem ökonomischen und dem psychoanalytischen, sagt und damit mehr oder weniger die Idee einer kulturellen Ordnung beschreibt. Es ist deutlich sichtbar, dass dieser Sonnenschirm-Bambus an einem Code teilhat, und sei dieser dem westlichen Zuschauer auch noch so unbekannt; deswegen wird er auch sogleich zum Träger eines mehr oder weniger transgressiven, von einer Frau auf eine andere übertragenen Begehrens: Wie eine Öffnung, durch die der Wahnsinn aufblitzt, hat man doch kurz davor gesehen, wie Frau Oyu den Fächer daran befestigt. Und schliesslich verdankt sich das Kino oftmals den Effekten des *Dispositivs*. Damit sind zunächst all jene Effekte gemeint, mit denen sich die Kino-Maschine in den Rahmen der Visionen einschreibt, die sie selbst inspiriert. Dabei handelt es sich zwar auch um eine Spielart symbolischer Emotion, in der das Kino zu seinem eigenen Symbol wird, die aber dennoch spezifisch genug ist, um von dieser unterschieden zu werden. Exzessiv ausgeprägt sind diese Effekte bei den grossen Filmemachern des eindringlichen Blicks wie Hitchcock oder Lang, bei Mizoguchi, dem Regisseur der reinen Zurückhaltung, erscheinen sie subtiler. Dennoch finden wir Anzeichen davon, wenn in der zweiten Einstellung die Tür- und Fensterrahmen mit Nachdruck ins Bild gesetzt werden und damit der Aspekt der Vision einer Vision nüchtern, aber doch kraftvoll betont wird. So gestaltet sich die unendliche Vielzahl der Emotionen des Kinos: immer intensiv, mehr oder weniger durchgängig textuell, oft symbolisch, und manchmal aus dem Dispositiv heraus.

Versuchen wir die intensive Emotion im Moment ihres Entstehens und um ihrer selbst willen zu erfassen. Sie zeigt sich schon in den Lumière-Filmen in zwei sehr unterschiedlichen Weisen. Die ursprüngliche Intensität ist mit Sicherheit die der Bewegungen innerhalb einer Einstellung: von den «rauschenden Blättern» im Hintergrund des Bilds bis zur stets geheimnisvollen Annäherung der Körper-Figuren in den drei Varianten von *Sortie d'usine* (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, Nr. 91, F 1895) oder des Zuges und der aussteigenden Reisenden in den verschiedenen Auf-

zeichnungen von *Arrivée d'un train à la Ciotat* (Ankunft eines Zuges im Bahnhof von La Ciotat, Nr. 653, F 1897) – sie alle haben damals wie heute unendlich viele Kommentare, aber auch Metafilme nach sich gezogen, die bemüht waren, diesen Einstellungen durch Anhalten des Bildes, Veränderung des Bildausschnitts und Nachbearbeitungen aller Art ihr Geheimnis zu entreissen, indem sie es wiederbelebten.²⁶ Diese ersten projizierten Bewegungen des Kinos rufen uns zumindest eines in Erinnerung: welche Emotion die Belebtheit der Welt hervorruft, sobald sie in einem Bildausschnitt gerahmt wird. Sie implizieren von sich aus einen Dispositiv-Effekt, der sich der Neuheit der Kino-Situation verdankt und seitdem die verschiedensten Lesarten erfahren hat.²⁷ Doch insofern die zweite Art der Emotion über die erste noch hinausgeht, ist sie wesentlich interessanter. Man verfügt heute über ausreichende Informationen, die belegen, dass, im Gegensatz zu der von den beiden Brüdern selbst verbreiteten Behauptung, eine ganze Reihe von Filmrollen der Brüder Lumière nicht aus einer einzigen Einstellung bestehen, sondern aus mehreren – sei dies nun auf die Entscheidung des Kinobesitzers oder des Kameramanns zurückzuführen.²⁸ Manche dieser Schnitte sind

- 26 Vgl. die lange Analyse von Philippe Dubois zur berühmtesten Version von *Arrivée d'un train: L'arrivée d'un train à la Ciotat* (Nr. 653, in: Ritaud-Huttinet, Jacques (Hg.) *Auguste et Louis Lumière: Les 1000 premiers films*. Paris 1990), vor allem den ausführlichsten Teil seiner Untersuchung «Le gros plan primitif», in: «Le gros plan». *Revue belge du cinéma*, 10, Winter 1984/85, S. 19–34. Von den Filmen seien hier erwähnt: *Arbeiter verlassen die Fabrik* von Harun Farocki (1995), *Motion Picture (La sortie des ouvriers de l'usine Lumière à Lyon)* (1984) und *L'arrivée* (1997–1998) von Peter Tscherkassky, *Lumière's Train* von Al Razutis (eine der sechs Untersuchungen in *Visual Essays, Origins of the Film* [1973–1983]). Die Bedeutung des letzten Beispiels betont auch Nicole Brenez in «L'étude visuelle: Puissance d'une forme cinématographique». In: *De la figure en général et du corps en particulier: L'invention figurative au cinéma*. Paris 1998. S. 316–318. Christa Blümlinger hat im Rahmen des Kolloquiums «Early Cinema and Avantgarde» (Wien, 8.–13. März 2002) unter dem Titel «Lumière, der Zug und die Avantgarde» einen Vortrag über die Wiederverwendung von Zügen gehalten.
- 27 So kritisiert Tom Gunning beispielsweise im Sinne seiner historischen These eines «Kinos der Attraktionen» («Das Kino der Attraktionen: Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde»). In: *Meteor – Texte zum Laufbild*, 4, 1996 [1986]. S. 25–34) den Ursprungsmythos des traumatischen Schocks, den *L'arrivée d'un train en gare* (Lumière-Katalog Nr. 8) hervorgerufen haben soll – ein Mythos, der von der *psychoanalytischen* Vorstellung genährt wird, die Realität des Bildes würde automatisch einen Glaubenseffekt auslösen, wie dies etwa Christian Metz betont («Der imaginäre Signifikant»). In: *Der imaginäre Signifikant: Psychoanalyse und Kino*. Aus dem Französischen von Dominique Blüher et al. Münster 2000. S. 13–72 [Original: «Le signifiant imaginaire». In: *Communications*, 23, 1975. S. 3–55]). Zur Beziehung zwischen Zug und Kino vgl. auch Lynne Kirby: *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*. Exeter 1997.
- 28 Vgl. vor allem die neueste der wissenschaftlichen Untersuchungen von André Gaudreault: «Fragmentation et segmentation dans les «vues animées»: Le corpus Lumière», gemeinsam mit Jean-Marc Lamotte, in: Albera, François/Gaudreault, André/Braun, Marta. *Fragmentation du temps, arrêt sur image: Aux sources de la culture visuelle moderne*. Lausanne 2002. S. 225–246. Aus dieser Studie geht hervor, dass 8,5 Prozent

aussergewöhnlich, vor allem die späteren, die durch eine Aufnahmeunterbrechung erzeugt wurden: Sie erlauben uns, den Schock, der aus dem unmittelbaren Übergang von einer Einstellung zur nächsten entsteht, im Rohzustand und im Moment seines Entstehens zu erfassen. Umso unmittelbarer, als diese Schnitte, die nicht zu spüren unmöglich ist, eigentlich nicht dazu bestimmt waren, gesehen zu werden, sondern sogar eher nicht gesehen werden sollten, da sie von diversen Zwischenfällen während des Drehens verursacht wurden. So verändert beispielsweise in der fixen Aufnahme von *Transport d'une tourelle par un attelage de 80 chevaux* (Transport eines Türmchens mit einem Gespann von 80 Pferden, Nr. 770, F 1896) das Umspringen oder der Sprung die Position einer Person von einem Moment des Geschehens zum nächsten und lässt plötzlich eine neue Person im Bildraum auftreten, wodurch die Emotion einer Unterbrechung ausgelöst wird, einer unerwarteten visuellen Falte, die dem fehlenden Anschluss dieser improvisierten Verschiebung entspricht. Doch die bei weitem ergreifendsten Schnitte ereignen sich in bewegten Bildeinstellungen, die mittels Positionierung der Kamera auf einem Wagen, einem Aufzug oder, stärker noch, auf einem fahrenden Zug entstanden sind und so ein Panorama eröffnen.

Da gibt es zum Beispiel die von einem anonymen Kameramann angefertigte Filmrolle 160, *Mâcon: Panorama pris d'un train* (Mâcon: Von einem Zug aus aufgenommenes Panorama, F 1896). Man sieht darin in voller Fahrt Folgendes vorbeiziehen: im Vordergrund das dunkle Flussufer, in der Luft die Telegrafendrähte, auf der anderen Seite des Flusses Häuser und Baummassen. Ganz zu Beginn fallen am Ufer zwei kleine, runde Bäumchen auf, die sehr schnell wieder verschwinden. Dann tauchen Telegrafenmaste auf, deren plötzliche und sogleich wieder verlorene Nähe einen ersten visuellen Schock hervorruft. Der Schockeffekt vergrößert sich mit dem Auftauchen eines in Material und Form ungleichen Baumvorhangs, der der Kamera fast zu nahe kommt: die reine Kraft des Haptischen. Hier kommt es zu einem Wechsel der Einstellungen, der, selbst wenn man mit Hilfe der Fernbedienung Bild für Bild vorangeht, schwer zu lokalisieren, aber dennoch völlig wahrnehmbar ist, wie ein enigmatisches Minitrauma: Der Schnitt ereignet sich inmitten des Baumvorhangs. Zunächst entsteht ein Effekt wie von einem sehr nahen Schleier, ähnlich feinem Gespinnst, das den gesamten Bildausschnitt überzieht und von einem Fotogramm zum nächsten durch ein nahezu identisches

der Lumière-Filme (d. h. 99 Ansichten) verschiedenartige Schnitte oder Unterbrechungen aufweisen – 22 davon mehr als einen Schnitt, bis hin zu einem Beispiel mit fünf Schnitten.

Gespinst abgelöst wird, das aber nur den Vordergrund im unteren Teil des Bildes einnimmt, während etwas weiter weg drei leicht unscharfe Baumfiguren in die Höhe wachsen. So entsteht ein minimaler, aber dennoch wegen der intensiven Nähe der ansteigend angeordneten Elemente gewaltiger Tiefeneffekt, der das Gefühl des heftigen Zusammenstosses erklärt, das man im Moment des Übergangs empfindet. Das Erstaunlichste – und was die Aufnahmesituation des Films und die stilistische Entscheidung betrifft, die diese Montage impliziert, zugleich das Geheimnisvollste – ist, dass es hier auch zu einer Beschleunigung der Bewegung kommt, und zwar genau im Moment des Übergangs von einer Einstellung zur anderen. Das bewirkt eine Art plötzliche Atemlosigkeit, die vom Bild als deutlicher Widerhall auf den Körper übertragen wird. Und sogleich wird die Bewegung wieder verlangsamt. Das Bild passt sich den winzigen Variationen der vorbeiziehenden Landschaft an: die Felder, die Böschung, der Fluss in der Ferne, die Bäume im Vordergrund. Und plötzlich bricht der Schock durch einen zweiten Schnitt erneut herein: Statt einer Art Strasse und einer Böschung im Vorder- und einem Fluss im Hintergrund drängt jäh eine Masse naher Bäume ins Bild, aus der ein kleines Haus auftaucht. Auch hier beherrscht die unbeständige und veränderliche Masse der Bäume den Schnitt; auch hier setzt eine gleichsam augenblickliche und flüchtige Beschleunigung ein. Dann leert sich die Landschaft: niedrige Böschungen, vereinzelte Bäume, eine von Häusern wie mit Inseln übersäte Wasserfläche, elektrische Drähte, eine Strasse, hohe, isolierte Bäume, wie sie am Strassenrand stehen – dann kreuzt der Zug eine richtige Strasse. Der Film endet, ohne dass die Bewegung des Vorüberziehens jemals geendet hätte.

In Alexander Promios *Panorama pris du chemin de fer électrique, I* (Von der elektrischen Eisenbahn aus aufgenommenes Panorama I, Nr. 704, F 1897) ist der Effekt noch deutlicher, da der Hafen und die Docks von Liverpool dem Auge von vornherein eine architektonisch stärker strukturierte, dramatischere Ansicht bieten. Von Anfang an verdankt sich der Effekt dem Kontrast zwischen den schlanken Schiffsmasten, Tauen und Kranen und den schwarzen Gebäuden, die sie umgeben und manchmal ablösen; all das stösst mit sehr ungleicher Vehemenz auf das Auge der Kamera. Der Schock ereignet sich in dem Augenblick, als man plötzlich auf eine nackte und alsbald von schwer erkennbaren Formen errichtete Mauer trifft: Der Schnitt wirft uns ohne Vorwarnung zurück zwischen die Schiffe und ihre mannigfaltigen, unbeweglichen Formen, bevor der Film zum Schluss weitere Gebäude vorführt. Hier kommt es nicht zu ei-

ner echten Beschleunigung des Films: Es entsteht nur der Eindruck erhöhter Geschwindigkeit, entsprechend der visuellen Unterbrechung, die das Auge gleichsam rückwirkend ausfüllt, da es durch diese Raffung von einem raum-zeitlichen Segment in ein anderes geworfen wird – sei der Abstand zwischen den beiden auch noch so kurz.

Die plastischen Kontraste, die der Realität entstammen, können durch die Wahl oder den Zufall des Augenblicks, in dem die Kamera anhält, vervielfältigt werden und tragen derart wiederum zu einer Vervielfältigung des Effekts bei, den der Schnitt auf die Wahrnehmung ausübt. So zum Beispiel bei der zweiten der vier Filmrollen, die sich in ähnlicher Form des gleichen Liverpools-Motivs bedienen (Nr. 705, F 1897): Die Kamera zeigt zunächst die sehr niedrigen Dächer der Lagerhallen und gibt zugleich den Blick frei auf eine Gruppe hoher, von zahlreichen Fensteröffnungen durchlöcherter Häuser in der Ferne; der Film ist hier sehr hell (das dem Schnitt vorangehende Fotogramm ist sogar eindeutig überbelichtet), und plötzlich taucht im Vordergrund ein sehr dunkles Gebäude auf. Es entsteht also ein doppelter Kontrast der Distanzen und Helligkeiten, der sich ins Schwarz-Weiss des Bildes gräbt.

Aber dem überraschendsten Effekt bei diesen Filmen begegnen wir paradoxerweise in einer Serie, in der sich der Schnitt einzig einer geklebten Stelle verdankt und so verarbeitet ist, dass man seine Auswirkungen kaum spürt, schreibt er sich doch in das Schwarz der Tunnel ein, die die drei «Ansichten» mit dem Titel *Nice: Panorama sur la ligne de Beaulieu à Monaco* (Nizza: *Panorama auf der Linie von Beaulieu nach Monaco*, Nr. 1230–1232, Félix Mesguich, F 1900) gliedern.²⁹ Der überwältigende Effekt entsteht in diesem Fall durch den Dampf der Lokomotive, der die Leinwand wiederholt in sich aufbäumenden Schwaden durchzieht und in der Wahrnehmung Momente des Innehaltens und des Schwebens von ungeahnter halluzinatorischer Qualität erzeugt.³⁰ So scheinen sich in der Kontinuität und im unausweichlichen Voranschreiten ein und derselben Einstellung unendlich viele Einstellungen voller Ungewissheit abzuzeichnen, deren undeutliche Grenzen sich beständig neu konstituieren, verhüllen und enthüllen, und deren spezifische emotio-

29 Eine andere mögliche Ursache für das Auftauchen von Schnitten war zur damaligen Zeit die Tatsache, dass man beabsichtigte, diese «Ansichten» eventuell erst bei der Vorführung zusammenzufügen und sie also erst nach den eigentlichen Aufnahmen entstanden.

30 Das ist das dritte Motiv, das Dubois (vgl. Anm. 26) unterscheidet: «der Rauchswhaden-Effekt (oder das Auftauchen des Geisterzugs im Bahnhof von La Ciotat)», der aber hier durch die doppelte Bewegung der Kamera und des Zuges viel ausgeprägter ist.

nale Qualität aus der Verirrung des Auges und der Verführung erwächst, die sie ausübt.

Woher stammt nun, kurz gesagt, die unerschöpfliche Energie der luminièreschen Ansichten? Man kann davon ausgehen, dass jede von ihnen zu ihrer Zeit für das Dispositiv des Kinos stand, dessen Aufkommen sie bestätigten (aber wie lange galt das, wenn sich selbst heute dieser Effekt wieder einstellt?). Doch auch wenn der Mythos behauptet, das Motiv «Ankunft des Zuges» habe die von der reinen Tatsache der Reproduktion einer realen Bewegung ausgelöste Ergriffenheit in eins fallen lassen mit dem spezifischen Schrecken, den das Näherkommen einer Maschine erzeugt, so kann dies kaum für die Filme gelten, die von einer einzigen seitlichen oder vorwärts gerichteten Bewegung getragen werden und deren Magie vor allem aus dem entsteht, was sie uns enthüllen. So gründet ihre Dramatisierung in der konstanten und mannigfaltigen Bewegtheit des Realen und in dem Einfangen der Schocks, die diese Mannigfaltigkeit selbst, in dem Masse wie die Kamerabewegung sie ergreift, bereithält. In einem relativen Verhältnis zur Stärke der Halluzinationsschübe, die diese Flugbahnen auslösen, gestaltet sich aus einem diffusen Unterbrechungseffekt ihr innerer Fluchtpunkt; gleichzeitig legt die vom Auge ertastbare Realität des Schnitts durch die unverkennbare Intensität der Emotion, die er hervorruft, Zeugnis von der Erfindung des Einstellungswechsels ab.

Die Eigenart einer solchen Emotion ist es, ein namenloser Kern zu sein, selbst keinen Namen zu haben. Sie ist eine lebende Spalte, die sich in der – in ihrem Zentrum perzeptiven – Erfahrung des Kinoszuschauers auftut. Denn genauso wenig, wie man den Affekt, den man in jener Einstellung von *Frau Oyu* beim Übergang von einem Bambus zum nächsten verspürt, benennen kann – es sei denn, man fasst ihn in diese Worte, die etwas verzweifelt bemüht sind, die Konkretheit der Sache wieder in den Griff zu bekommen –, genauso wenig kann man bei der Betrachtung der luminièreschen Ansichten ihren Effekt anders beschreiben als durch ein möglichst genaues Nachzeichnen der erstaunlichen Variation der Motive oder des spezifischen Ergriffenseins, das der implizite Einstellungswechsel auslöst. Man muss sich also damit abfinden, eine Kraft zu denken, die keinen Namen hat.

Pascal Bonitzer hat im Kapitel «Système des émotions», dem letzten in seinem Buch *Le champ aveugle*, vermutlich als Erster die Aufmerksamkeit, wie *a contrario* und durch fesselnde Zweideutigkeiten, auf diese Schwierigkeit gelenkt.³¹ Da auch er den oft beklagten Verlust der

31 Bonitzer, Pascal. «Le champ aveugle». In: *Cahiers du cinéma*. Paris 1982. S. 137–148. Das Datum ist insofern wichtig, als es anzeigt, dass wir uns hier vor der Rückerobe-

Emotionen im «modernen Kino» empfindet, beschwört Bonitzer «jene wenigen typischen Emotionen» herauf, «die das Kino seit seinen Anfängen massenweise zu erzeugen wusste: die Angst, das Lachen, die Tränen. Gibt es denn andere?» Für die Angst und das Lachen beruft er sich auf Lumière (und zwar auf die Beispiele *Arrivée d'un train à la Ciotat* und *L'arroseur arrosé* (*Der begossene Begiesser*, F 1895) und für das elaborierte System der Tränen, das der Einbettung in eine echte Geschichte bedarf, auf Griffith. So gelangt er über eine Formulierung von ergreifender Doppeldeutigkeit zur Idee der Einstellung selbst: «Emotionen sind Einstellungen, Einstellungen unterschiedlicher Intensität.»³² Er verdichtet diese Formulierung, ohne sie zu präzisieren, wenn er betont, dass «der Gegensatz zwischen den Einstellungen in einer narrativen Abfolge emotionale Variationen produziert». Aber man ahnt, dass zwischen den Emotionen, die die Einstellungen, und sei es durch ihre Schnitteffekte, in sich tragen, und der globalen, «Angst» oder «Tränen» genannten Emotion, Platz für zahlreiche Nuancen bleibt. So zum Beispiel für alles, was jener mit einer offenen Formulierung beschriebene doppelte Bezug zwischen Emotion und Einstellung, Einstellung und Intensität impliziert – einer Formulierung, in der «Einstellung» ebensogut als Ebene oder «Plateau» verstanden werden kann. Doch Bonitzer geht es vor allem darum, so rasch wie möglich zu seinem Hauptanliegen zu kommen, was auch diesen Schnelldurchlauf rechtfertigt: «Das moderne Kino zerschlägt die emotionalen Einstellungen, es erfindet neue Beziehungen zwischen den Einstellungen; es löst das Kino von den «gewöhnlichen Emotionen»,³³ um neue, weniger leicht zu identifizierende, weniger zur Identifikation verleitende Empfindungen zu erzeugen.» Und er schliesst mit den Worten: «Es [das moderne Kino] hat die organischen Emotionen aufgelöst, um subtilere Einstellungen hervorzubringen, es hat das Kino für grössere und kleinere Dimensionen geöffnet.»

Das bedeutet im Grunde dasselbe, wie die Überlegung, die hier über den Unterschied angestellt wurde, den die ebenso deskriptiven wie bildhaften Begriffe «Mise en scène» und «Faltenlegung» zu vermit-

lung des Publikums durch das amerikanische Kino mit seinen neuen Mitteln befinden.

32 Das Wort «plan» bezeichnet im Französischen sowohl die filmische «Einstellung» als auch «Ebene, Fläche». Das im weiteren ausgeführte Wortspiel bezieht sich auf diese Doppeldeutigkeit und meint, dass Einstellungen auch Ebenen unterschiedlicher Intensität seien. Der Begriff «Einstellung» (als «plan») besitzt hier also keine psychologische oder ideologische Konnotation (Anm. d. Übers.).

33 Bonitzer (vgl. Anm. 30) zitiert hier Fitzgerald, auf den er sich von Anfang an bezieht und der dem Kino vorwirft, «eine Kunst [zu sein], die unfähig ist, etwas anderes als die gewöhnlichsten Gefühle und Emotionen auszudrücken».

teln versuchen. Wenn die Faltenlegung unter dem Drängen des modernen Kinos die gesicherten Formen der *Mise en scène* in ihren Metamorphosen mehr oder weniger aufnimmt oder auflöst, so ist die *Mise en scène* im Gegenzug seit ihren Anfängen im frühen Film und ihrer Blüte im klassischen Kino von den Auswirkungen der Falten, die sich nicht auf eine psychologische Klassifizierung reduzieren lassen, mehr oder weniger durchzogen. In Bonitzers Ausführungen fällt das Wort «Empfindung» auf: Tatsächlich unterteilt er die Emotionen in diffuse, wenn auch voneinander unterscheidbare, von «abweichenden Einstellungen» ausgelöste Positionen und in benennbare, an organische und erkennbare Einstellungen gebundene Inhalte. Und wenn Bonitzer sich mit gespielter Unschuld fragt: «Gibt es denn andere?», so sieht man gleich, dass er, ohne sich zu sehr zu exponieren, die Frage streift, die die Emotion im Kino von vornherein stellt, die Frage nach einer Unterscheidung zwischen dem, was einen Namen hat, und dem, was nicht wirklich einen hat.

So sieht ungefähr auch der doppelte Weg aus, den Francis Vanoye und Serge Daney einschlagen. Wir verdanken Vanoye (der sich nicht auf Bonitzer bezieht) den ersten ernsthaften theoretischen Versuch (zumindest in Frankreich), sich mit der Emotion im Kino zu befassen.³⁴ Er schlägt eine Aufteilung mit zwei Zugängen vor. Einerseits eine Serie von Emotionen, die «auf dem Primat der Empfindung» gründen: Diese erschöpfen sich in sich selbst, was eine «Sperre des emotionalen Zyklus» und somit reine Wiederholungseffekte erzeugt. Dies gilt beispielsweise für die Angst, die Überraschung, das Erstaunen über das Neue, die Freude. Auf der anderen Seite «zeichnen sich auf diesem Hintergrund ebenso oft komplexe Figuren ab, die aus fiktionalen (Situationen, Personen, Orten) oder kinematografischen Elementen (wie Schauspielern, filmischen Formen) bestehen. In diesen Fällen wird eine andere Gruppe von Emotionen wachgerufen (Traurigkeit, Zorn, Zuneigung, Wut, Begehren).» Man sieht gleich, dass nur Letztere Vanoye wirklich interessieren, in dem Masse, wie sie die Erfahrung zwischen den Filmen und dem Zuschauer vertiefen. Indem er einer «regressiven» Emotion eine «progressive» gegenüberstellt, sucht er Konstruktionsbedingungen, die ihm für das Entstehen von Letzterer günstig erscheinen; er bedient sich dabei mehr oder weniger der bereits markierten Wege der Filmanalyse, um sie in Begriffen der Affektivität neu zu formulieren und so genau jenen reflexiven und dadurch beinahe schon ethischen Zusatzeffekt zu betonen, den die Emotion

34 Vanoye, Francis. «Esquisse d'une réflexion sur l'émotion». In: *Cinémaction*, 50, 1989. S. 183–191.

nach sich zieht. Immer jedoch zeigt sich diese mittels jener psychologischen Determinanten, die eine lange Tradition herausgebildet hat.³⁵

Ganz anders verläuft die Denkbewegung bei Daney; auch wenn er Vanoye insofern nahe steht, als er sich ebenfalls des bescheidenen Titels von Sartres Buch bedient, treibt er damit sein Spielchen, um sich seine eigene «kleine Theorie der Emotionen» zurechtzulegen.³⁶ Die Tatsache, dass Daney, wenn er von Emotion spricht, völlig improvisierte Wege einschlägt, deren Verlauf dem Zufall der einzelnen Filme und der dringenden Notwendigkeit folgt, das Herz seiner eigenen Liebe zum Kino zu berühren, erleichtert den Zugang nicht gerade.³⁷ Nichtsdestoweniger kann man diese «Theorie» in drei Prinzipien gliedern. Das erste mutet wie eine Schlussfolgerung an: «Wie dieses Wort (Emotion) schliesslich alles in sich zusammenfasste, was ich mir vom Kino erwartete.»³⁸ Die Emotion ist dieses «alles», das man in einer Kette erkennen muss: «Empfindung – Emotion – Gefühl – Idee. Verschiedene Artikulationen zwischen diesen einfachen Worten, die jeder versteht.» Die Emotion bedeutet jedesmal, so Daney, «das Kippen von einem Register in ein anderes». Diese Worte leiten zum zweiten Prinzip über: Die Emotion taucht auf, sie ist die Erwartung und das Unerwartete selbst, «sie entsteht beiläufig, in geheimnisvoll präzisen Momenten». Die Beispiele von Verlangsamung und Beschleunigung aus zwei seiner Lieblingsfilme, *The Night of the Hunter* (Charles Laughton, USA 1955) und *The Saga of Anatahan* (Josef von Sternberg, USA 1954), spezifizieren nur, was Daney auch an vielen anderen Stellen sagt: Die Emotion entsteht aus dem Rhythmus, aus verschiedenen Rhythmen, sie verhält sich wie Musik, und diese Musik ist die der Einstellungen. Vielleicht ist noch nie mit so verliebter und genauer Intensität von der

35 Vgl. auch zwei weitere Texte von Francis Vanoye, die seine Vorgangsweise vertiefen, ohne sie in eine wesentlich andere Richtung zu lenken: «Cohérence narrative et cohérence émotionnelle». In: *La Licorne*, 17, 1990. S. 9–15; «Rhétorique de la douleur: Trois films de D. W. Griffith». In: *Vertigo*, 6–7, 1991. S. 129–137. Im Allgemeinen widmen sich die meisten, vor allem amerikanischen Untersuchungen zu Emotion und Kino – von Noël Carrolls verschiedenen Aufsätzen bis zu den Büchern von Murray Smith (*Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford 1995) und Ed Tan (*Emotion and the Structure of Narrative Film: Films as an Emotion Machine*. Mahwah [New Jersey] 1996) – in einer mehr oder weniger kognitivistischen Perspektive dem emotiven Umgang mit Inhalten, Personen und Rollen im Verlauf der Erzählung.

36 Anlässlich des Films *Paris, Texas* von Wim Wenders in: *Ciné Journal*. Paris 1986. S. 253–255. Rufen wir uns in Erinnerung, dass Sartre seinen Essay von 1939 «Entwurf einer Theorie der Emotionen» (*Esquisse d'une théorie des émotions*. Paris 1960 [1939]) genannt hatte (dt. in: *Die Transzendenz des Ego: Drei Essays*. Aus dem Französischen von Alexa Wagner. Reinbek bei Hamburg 1964).

37 Stéphane Delorme hat eine unglaublich stringente Analyse dieser Theorie vorgelegt: «De l'émotion et du mouvement des images». *Trafic*, 37, Frühjahr 2001. S. 43–54.

38 Daney, Serge. *L'exercice a été profitable, Monsieur*. Paris 1993. S. 95. Den entsprechenden Abschnitt nennt er «Emotionen» (S. 95–96).

Einstellung oder den Einstellungen gesprochen worden. «Die Liebe zur Einstellung ist die Liebe zu den Zwischenräumen, in denen man sich verkrüchen kann und von der Abfolge des Films versteckt oder empfangen wird.»³⁹ Schliesslich das letzte Prinzip, das Herz der «Theorie», das im Text dort formuliert wird, wo sie sich ankündigt und auch als solche zum Tragen kommt: «Es ist die Kehrseite der Kamerabewegung, die sich *im Körper des Zuschauers* abspielt, die man als *Emotion* bezeichnen kann.»⁴⁰ Als «Kehrseite» beschreibt Daney also den geheimnisvollen Antworteffekt, der macht, dass sich der Film im Inneren des Körpers bewegt oder zu bewegen scheint; und der Ausdruck «Kamerabewegung» ist hier umso auffallender, als das Beispiel, das Daney nennt, der Erinnerung an eine fixe Einstellung (in *In a Lonely Place* von Nicholas Ray, USA 1950) entstammt. Denn es geht vor allem darum, die Bewegung – sei es die der Kamera oder einer Figur – zu beschreiben, die vom Film wie von einem Körper ausgeht und umgekehrt den Körper des Zuschauers in sich selbst faltet. Diese Bewegung kann genausogut ein Stillstand sein, ein angehaltenes Bild oder eine fixe Einstellung; bleiben wir hier bei der fixen Einstellung, deren Kehrseite sich dem Denken öffnet. Daney vertieft seine Betrachtung dieses Bildes bis hin zur «Zeit des ›Reifens‹ eines Films im Körper und im Nervensystem eines Zuschauers im Dunkeln».⁴¹

Mit Daniel Stern das Kino besser spüren-denken

Wie können wir uns nun wenn schon keine Theorie dieser Theorie, so doch zumindest eine Art des Betrachtens zurechtlegen, das dieser Verstrickung des Körpers zu entsprechen imstande ist – diesseits des zu einfachen Rückgriffs auf Lacan, der Daney als logischer Reflex und fallweise auch als Überzeugung gedient hat, ohne dass er damit dieser ungeheuer intensiven Erfahrung gerecht werden konnte, von der doch alles zeugt, was er selbst schreibt? So kommen wir zu Daniel Sterns *Die Lebenserfahrung des Säuglings*.⁴²

Das ermöglicht mir, endlich den unauslöschlichen Eindruck wiederzugeben, den die Entdeckung dieses Buches bei mir schon vor langer Zeit hinterlassen hat: Zu meinem grössten Erstaunen enthüllte es mir in

39 Ebenda, S. 32–33. Vgl. vor allem auch die Seiten 22–25, die eine kleine, sensible Abhandlung dieser Liebe zu den Einstellungen enthalten.

40 Daney (wie Anm. 36), S. 254.

41 Daney (wie Anm. 38), S. 20.

42 Stern, Daniel. *The Interpersonal World of the Infant*. New York 1985 (dt.: *Die Lebenserfahrung des Säuglings*. Aus dem Amerikanischen von Wolfgang Krege. Stuttgart 1985.) Aus praktischen Gründen finden sich im Folgenden die Seitenangaben aus Sterns Werk jeweils in Klammern nach den Zitaten.

erster Linie die Erfahrung des Filmzuschauers. Sterns «Säugling» ist der Filmzuschauer.

Dieses Buch, so der Autor, ist «eine Arbeitshypothese, um zu erforschen, wie Säuglinge ihre eigenen Sozialbeziehungen subjektiv erleben» (16). Es handelt sich also um eine Konstruktion, die «einen Dialog zwischen dem experimentell erforschten und dem klinisch rekonstruierten Säugling stiften» (10) will. Der zentrale Begriff, an dem sich dieser Versuch orientiert, ist der des «Selbstempfindens», der als ein «einfaches (nicht-selbstreflexives) Gewahrsein» (20) definiert wird. Es gibt vier verschiedene Arten der Selbstempfindung, die sich von der Geburt bis zum Erlernen der Sprache entwickeln und verbinden. «Diese Selbstempfindungen werden nicht als sukzessive Phasen, die einander ablösen, betrachtet. Jede dieser Selbstempfindungen bleibt, nachdem sie sich herangebildet hat, das ganze Leben über in vollem Umfang lebendig. Alle Selbstempfindungen wachsen weiter und bestehen gleichzeitig.» (23)

Es zeigt sich, dass jedes der entscheidenden Konzepte, das jeweils eine Form der Selbstempfindung durchzieht, in seinen spezifischen Auswirkungen auch einen der Aspekte der intensiven Emotion beleuchtet, der für die Kinoerfahrung ausserordentlich prägend ist. Zählen wir sie einmal in der Reihenfolge ihrer Herausbildung auf: die «amodale Wahrnehmung» und die «Vitalitätsaffekte» für «die auftauchende Selbstempfindung» (in den ersten beiden Lebensmonaten des Säuglings); die «evozierten Gefährten» für das Empfinden eines «Kern-Selbst» (vom zweiten bis zum sechsten Lebensmonat); die «Affektabstimmung» für das Empfinden eines «subjektiven Selbst» (vom siebten zum fünfzehnten Lebensmonat). Das Empfinden eines verbalen Selbst, das gemeinsam mit der Selbstreflexion ab diesem Zeitpunkt einsetzt, entspricht seinerseits der Fähigkeit der intensiven Emotion, eine – um Sterns Worte zu verwenden – systematische und symbolische Dimension zu entwickeln.

Drei Bemerkungen möchte ich voranschicken. Stern empfindet im Allgemeinen kein Bedürfnis, sich der Psychoanalyse, die er im Übrigen gut kennt, entgegenzustellen, wie er selbst sehr klar zu Beginn seines grossen Unterfangens sagt: «Zahlreiche Annahmen der Psychoanalyse scheinen die Entwicklung viel besser für die Zeit nach der Säuglingsphase zu beschreiben, wenn die Kindheit begonnen hat und die Sprache schon verfügbar ist. Diese Feststellung soll die psychoanalytische Theorie nicht in Abrede stellen; sie besagt nur, dass sie fälschlich auf diese frühe Phase bezogen worden ist, die sie nicht angemessen erfasst.» (23) Diese Behauptung genügt natürlich, um die Perspektive radikal zu verschieben, wenn im weiteren Verlauf des Buchs die Etappen der frühes-

ten Kindheit als Voraussetzungen zur Entwicklung individuellen Lebens dargelegt werden – völlig frei von den Zweideutigkeiten, die die unterschiedlichen Interpretationen der Prädipalität bis dahin zur Folge hatten. So werden in einer chronologischen Umkehrung «die verschmelzungs- oder fusionsartigen Erfahrungen, wie sie in der Psychoanalyse beschrieben werden» (105) der Herausbildung der ersten Selbstempfindungen nachgeordnet. Und ohne damit ein «Stadium» zu konstituieren, wird die «Selbtsicht» des Säuglings, der sich ab dem achtzehnten Lebensmonat im Spiegel zu erkennen vermag, zu einer der Figuren des «konzeptuellen Selbst», das laut Stern auf ältere und fundamentalere Formen des Selbst folgt (235–236). Sterns Sichtweise hat den Vorteil, dass unter dieser Voraussetzung jede noch so radikale Veränderung stattfinden kann, ohne mit dem, was sie ablöst, Tabula rasa zu machen, und ohne die darauf folgenden Äusserungen zu präjudizieren.

Es ist ebenso von grosser Bedeutung, dass Stern darauf besteht, die Erfahrung von Kunst – zumeist Literatur und Musik, aber auch Tanz und manchmal Kino – als Massstab und Anregung für das zu nehmen, was er zu beschreiben versucht. Um dem Leser die Schwierigkeit näherzubringen, die die Untersuchung dessen mit sich bringt, was dem Bewusstsein und der verbalen Vermittlung von seiner Natur her unzugänglich bleibt, betont er, dass man diese Erfahrungen des Säuglings nur andeuten könne, «wenngleich die Dichter sie mit ihren Mitteln <darstellen> können» (48). Damit greift Stern bei aller Distanz zur Psychoanalyse deren Tradition in dem Sinne wieder auf, als die Kunst für Freud immer das ist, was vorher und nachher kommt, Beweis und Echo zugleich.

Nun soll es trotzdem nicht darum gehen, Sterns Konzepte und Beschreibungen im eigentlichen Sinne anzuwenden, so wie die Psychoanalyse sich als «angewandte» verstanden hat und auch auf den Film angewendet wurde, sowohl auf der Ebene der Dispositiveffekte wie auch der Erzählstränge und der Gestaltung und Anordnung der Einstellungen. Es geht eher darum, eine Analogie der Situationen in ihrer ontologischen Realität, in der Realität der Wahrnehmungen und Umgebungen, die sie schaffen, zu denken: das Kinderzimmer und der Kinosaal, in denen sich die Welt für den Säugling wie für den Zuschauer mit Blick auf ein Erlernen des Neuen stets neu zusammensetzt, wobei erst in Bezug auf das Neue minimale Abweichungen spürbar werden. Insofern liefert uns diese Analogie den Rahmen für eine Neudefinition des Realitätseindrucks: ein Kino-Effekt, der als Verdoppelung der endlos wiederholten Genese erlebt wird, die die Konstituierung der Welt für das ganz kleine Kind bedeutet hat – und damit eine Perspektive, aus der sich die unter-

schiedlichen Ordnungen denken lassen, die die Emotionen erzeugen. Es handelt sich also um eine Analogie der Mikro-Elemente, die in einer affektiven und nicht psychologischen Logik mit dem eigentlichen Prozess der Entstehung von Bildern (und Tönen) und mit den Auswirkungen zu tun hat, die diese als Körper und auf den Körper haben.

In Sterns Beschreibung des Säuglings in seinen ersten Lebensmonaten fällt uns sofort ein Ausdruck auf: die «wache Inaktivität». So beobachtet man, dass der Säugling phasenweise auch anderes tut, als seinen unmittelbaren Bedürfnissen nachzugeben oder voll aktiv zu sein. Der Begriff des «Zeit-Fensters» (63), den Stern zur Beschreibung dieser Augenblicke verwendet, erinnert an das berühmte bazinsche Fenster, das «auf die Welt hin offen» ist. Von den drei zentralen Verhaltensweisen, mit denen der Säugling laut Stern und anderen Psychologen von Geburt an sein Interesse an der Aussenwelt manifestiert, will ich neben dem Wenden des Kopfes und dem Saugen vor allem die Wichtigkeit des Blicks hervorheben. Im Gegensatz zu dem, was man lange Zeit geglaubt hat, «ist die Augenmuskulatur der Säuglinge im wesentlichen schon bei der Geburt voll entwickelt. Neugeborene können in der ihnen angemessenen Fokaldistanz verhältnismässig gut sehen; die Reflexe, die die Augenbewegungen beim Fixieren und Begleiten eines Objekts steuern, sind bereits vorhanden». (64) Der Säugling wird von Gesichtern angezogen und kann ein Lächeln erkennen, «gleichgültig auf welchem Gesicht es zu sehen ist» (66) und ohne dass man den im eigentlichen Sinne kognitiven Aspekt jemals von seiner affektiven Dimension trennen könnte.

Angesichts dieser Tatsache erscheint es ein wenig übertrieben, wenn François Roustang dieses neu in die Welt und in die Prämissen eines zu sich kommenden Selbst geborene Kind unter dem berechtigten Vorwand, dass es mit *allem* in Beziehung tritt, prinzipiell als «Nicht-Zuschauer» bezeichnet.⁴³ Man versteht sehr gut, worauf Roustang aus seiner Perspektive abzielt, die durch die Neudefinition der Hypnose eine Wende der Psychoanalyse bewirken will: auf das Subjekt des Blicks, des Spiegels und des Triebs, das die Psychoanalyse bis zum Überdruß beschrieben und dessen sich die Filmtheorie in extremem Masse bedient hat. Wenn man aber verstehen will, wie der Jugendliche und dann der Erwachsene zum Kinozuschauer werden kann – der, obwohl er den trennenden Formen erliegt, die das Kinodispositiv zu verkörpern scheint, seine prägenden

43 «Der Säugling kann kein Zuschauer sein, da er nicht sehen, hören, tasten oder fühlen kann, ohne auf das Objekt zu reagieren. Da er noch keinen Zugang zur Reflexion hat, kann er sich nicht objektivieren und damit die Welt objektivieren. Er ist als Handelnder in den Teil des Universums eingeschlossen, den er erfasst.» Roustang, François. *Qu'est-ce-que l'hypnose?* Paris 1994. S. 36.

Grunderfahrungen auf Empfindungsebene gemacht hat –, so muss man die These aufstellen, dass diese früheste Bedeutung des Blicks so lebendig ist, dass er sowohl zum Ursprung aller anderen mit ihm verbundenen Sinne werden kann wie auch in der Folge Eigenständigkeit zu erlangen vermag. Darin liegt die einzigartige und paradoxe Anziehungskraft des Kinos: Es spricht die Distanzsinne Sehen und Hören an und setzt doch in der Mimesis der gesamten Welt, von der es erfüllt ist, alle anderen voraus – ein trügerisches Dispositiv, das die Distanz in Gebanntsein verkehrt. Auf diese Weise kann man sich auch der für alle Zeiten emblematischen Einstellung in *Persona* (Ingmar Bergman, S 1966) annähern: Wenn das bereits etwas grössere Kind mit der Hand die kaum bewegliche Oberfläche der beiden riesigen Frauengesichter berührt, die zu einem verschmelzen, dem seiner Mutter und dem einer anderen, die diese Mutter sein könnte, dann gleitet der Zuschauer vom Blick zum Tastsinn, den der Blick auszuschliessen scheint, den er in Wahrheit aber in einer Vermengung aller Sinne enthält. In der Berührung des Bilds nähern wir uns dem ersten Konzept, das Stern entwickelt, um das erwachende Selbstempfinden zu beschreiben: der amodalen Wahrnehmung.

Für eine detailliertere Beschreibung kann hier nur auf die ausserordentlichen Passagen verwiesen werden, in denen Stern anhand einer Vielfalt ineinander verwobener Erfahrungen nachweist, dass «Säuglinge über die angeborene Fähigkeit [verfügen], einen Informationstransfer von einem [Wahrnehmungs-]Modus in einen anderen vorzunehmen» (75). Es handelt sich hier um eine «angeborene, generelle» (79) Fähigkeit, die den bis dahin behaupteten abgestuften und aufeinanderfolgenden Lernvorgängen widerspricht.⁴⁴ Stern unterstreicht insbesondere den grossen Einfluss des «haptisch-visuellen Transfers von Informationen» (75) und die erstaunlichen Beziehungen, die zwischen «visuellem und auditivem Modus» (77) entstehen. Aber geheimnisvoll bleibt die essenzielle Tatsache, dass diese Fähigkeit, von einem Modus in einen anderen zu übersetzen, uns erlaubt, auf eine «amodale Repräsentation» zu schliessen, die sich einer dieser Repräsentation inhärenten «Enkodierung» (80) und damit ihren abstraktesten Eigenschaften verdankt.⁴⁵ Stern fügt hinzu: «Bei diesen abstrakten, für den Säugling wahrnehmbaren Repräsentation-

44 Insbesondere den Auffassungen von Piaget, zu dem Stern konsequent eine Gegenposition einnimmt.

45 «Offenbar ist die generelle Wahrnehmungsweise der Säuglinge so umfassend oder «global», dass sie amodale Eigenschaften jeder beliebigen Modalität aus jedem Bereich des menschlichen Ausdrucksverhaltens erkennen, diese Eigenschaften abstrakt repräsentieren und sie dann in andere Modalitäten übersetzen können» (80).

tionen handelt es sich nicht um Bilder, Töne, haptische Eindrücke und benennbare Objekte, sondern vielmehr um Formen, Intensitätsgrade und Zeitmuster – die eher ‹globalen› Merkmale des Erlebens» (80), wie zum Beispiel die variierende Intensität von Lautstärke oder Licht, oder Qualitäten von Dauer, Pulsieren oder Rhythmus.

Das ist die Perspektive, aus der sich Stern dem zweiten und vermutlich zentralen der von ihm eingeführten Konzepte nähert: den ‹Vitalitätsaffekten›. Sie entstehen direkt aus der ‹Begegnung mit Menschen› (83), und unterscheiden sich deutlich von den ‹Affektkategorien›, mithilfe derer man seit langem – und vor allem seit Darwin – versucht hat, den menschlichen Gefühlen eine wiedererkennbare Bedeutung zu verleihen. Dabei handelt es sich um diskrete Affektkategorien, die eine Klassifizierung des affektiven Erlebens ermöglichen (Freude, Traurigkeit, Furcht, Zorn, Ekel, Überraschung, Interesse, Scham usw.). Je nach Autor variieren Zahl und Kombinatorik dieser Affektkategorien. Sie werden als sichtbare und psychologische Kategorien verstanden und bedingen die Übersetzung eines inneren Gefühls in einen Ausdruck. Sie gelten als angeboren und somit – trotz möglichen kulturellen Variationen – als universell gültig.

Die Vitalitätsaffekte, die Stern diesen Affektkategorien entgegenstellt oder besser hinzufügt, haben zunächst die Eigentümlichkeit, sich deren Taxinomie zu entziehen. ‹Diese schwer bestimmbar Qualitäten lassen sich besser mit dynamischen, kinetischen Begriffen charakterisieren, Begriffen wie ‹aufwallend›, ‹verblappend›, ‹flüchtig›, ‹explosionsartig›, ‹anschwellend›, ‹abklingend›, ‹berstend›, ‹sich hinziehend› usw. Erlebnisqualitäten dieser Art sind für Säuglinge mit Sicherheit spürbar und täglich, ja in jedem Augenblick von grosser Bedeutung. Diese Gefühle sind es, die durch Veränderungen in den Motivations-, Bedürfnis- und Spannungszuständen geweckt werden› (83–84). Stern verwendet dafür auch öfters den gleichbedeutenden Ausdruck ‹Vitalitätsgefühle› (84). Die zweite Haupteigenschaft der Vitalitätsaffekte liegt darin, dass sie genau durch ihre unbegrenzte Wandelbarkeit, durch ihre unendlichen Variationen dauerhafter sind als die ‹kategorialen Affekte›, ist doch gerade ihre Diskontinuität ein Indiz für ihr beharrliches Andauern im tiefsten Innern der Erfahrung.⁴⁶ Sie können daher sowohl in Anwesenheit wie auch in Abwesenheit von Letzteren auftreten. Stern führt im Folgenden als Beispiel einen der Begriffe aus, den er von Anfang an verwendet hat: ‹Man kann verschiedene Aktivierungskon-

46 ‹Die unterschiedlichen Arten des Fühlens, die durch diese lebenswichtigen Vorgänge ausgelöst werden, wirken die meiste Zeit über auf den Organismus ein. Ihnen können wir uns nicht entziehen, ob sie uns nun bewusst sind oder nicht, während die ‹regulären› Affekte kommen und gehen› (84).

turen oder Vitalitätsaffekte nicht nur in Reaktion auf ein kategoriales Signal – zum Beispiel ein «explosionsartiges» Lächeln – erleben, sondern auch dann, wenn einer Verhaltensweise kein kategorial-affektiver Signalwert zukommt, zum Beispiel jemand «explosionsartig» vom Stuhl aufspringt. Man kann nicht wissen, ob das «explosionsartige» Aufstehen aus Ärger, Überraschung, Freude oder Schrecken erfolgte. Der «explosionsartige» Charakter könnte mit jeder beliebigen dieser darwinschen Gefühlsqualitäten zusammenhängen – ebensogut aber auch mit keiner einzigen von ihnen.» (86) Und mit einem präzisen Empfinden für die menschliche und experimentelle Vielfalt, der unter allen Kunstformen dank seiner einzigartigen Fähigkeit, Bewegungen als fiktive Anordnungen des wirklichen Lebens wiederzugeben, nur der Film voll entspricht, fügt Stern hinzu: «Es gibt tausend Arten, zu lächeln oder von einem Sessel aufzustehen, tausend Ausführungsvarianten jedes beliebigen Verhaltens, und jede verkörpert einen anderen Vitalitätsaffekt» (86). Damit wird auch die Intuition, mit der Merleau-Ponty den Film als die Kunstform definiert hat, die am geeignetsten wäre, «den Menschen durch sein sichtbares Verhalten auszudrücken»,⁴⁷ zugleich zu Ende gedacht und neu belegt.

So besteht auch die dritte Grundeigenschaft der Vitalitätsaffekte darin, dass sie sofort nach künstlerischen Vergleichen verlangen. Um ihre Ausdrucksfähigkeit zu beschreiben, vergleicht Stern sie mit dem Marionettentheater, da die Puppen ihre geringe Eignung, konventionelle Affekte zum Ausdruck zu bringen, durch eine Vielzahl an Bewegungen kompensieren müssen. Vor allem aber beruft sich Stern auf den modernen Tanz und die Musik. Er betont die Tatsache, dass die Choreografie hier weniger bemüht sei, ein bestimmtes Gefühl zum Ausdruck zu bringen als eine bestimmte Art des Fühlens, und dass der Tanz daher eine «Vielzahl an Vitalitätsaffekten» darstelle, «ohne auf eine Handlung oder kategoriale Affekte zurückzugreifen, aus denen man die Vitalitätsaffekte erschliessen könnte» (87). Stern beschreibt sodann den Zuschauer in Analogie zu dem Kind, das er einmal war, denn dieses befände sich bei der Beobachtung der Verhaltensweisen seiner Eltern in einer vergleichbaren Situation: In deren Tätigkeiten träte «ein Vitalitätsaffekt zutage, ob diese Tätigkeit nun einem bestimmten kategorialen Affekt entspricht (oder partiell von einem solchen beeinflusst wird) oder auch nicht» (87). Darüberhinaus empfindet der Säugling Handlungen viel ausschliesslicher nach ihren Vitalitätsaffekten als der Erwachsene; und das ist es auch, woran sich der Erwachsene dunkel erinnert und worin er sich wieder einfindet, sobald sich die Situation bietet. «Diese globale,

47 *L'écran français*, 24.10.1945, zit. nach: Lherminier, Pierre. *L'art du cinéma*. Paris 1960, S. 141.

subjektive Welt auftauchender Organisation ist und bleibt der grundlegende Bereich menschlicher Subjektivität. [...] Und schliesslich wird er zum Urquell schöpferischen Erlebens» (103).

Das Auto, das André Jurieu in Jean Renoirs *La règle du jeu* (F 1939) fährt, weicht plötzlich von der Strasse ab und fährt gegen die Böschung. Aus der Überblendung ins nachfolgende Schwarz, in dem die Geräusche des Autounfalls nachhallen, taucht eine nackte Einstellung auf, die aus einem leeren Himmel und ein wenig Gras besteht: eine unregelmässige Linie von Halmen, die in der ganzen Breite des Bildausschnitts vom Wind bewegt werden. Zwei Sekunden vergehen, dann ist inmitten der undeutlichen Geräusche aus dem Off ein Wortwechsel zwischen André und Octave zu hören («Octave ... / Also nein, mein Guter! Wenn du willst, fahr' weiter, ich gehe zu Fuss nach Hause. / Octave ... Octave ...»). Der Dialog prallt auf den Bildausschnitt, der noch sechs weitere Sekunden leer bleibt, bis von links Octave auftaucht, gefolgt von André; beide zeichnen sich wie lebende Abstraktionen gegen den Himmel ab. Dieser Augenblick, in dem die beiden Personen ins Blickfeld treten, besitzt die Kraft einer reinen Erscheinung. Natürlich wird er von den vorgegangenen Ereignissen vorbereitet und stets von der Kontinuität der Stimmen und Geräusche getragen. Das ändert nichts. Man kann in ihm den Impuls eines Vitalitätsaffekts lesen, durch den die menschliche Figur auftaucht («aufwallend» ist ja auch der erste Begriff, den Stern zur Charakterisierung der Gefühle auflistet, die durch Affektkategorien nicht erfasst werden können) und sich in den offenen Raum der Wahrnehmung stellt.

In *Beshkempir* (*The Adopted Son*, 1998), einem kirgisischen Film von Aktan Abdykalykov, erscheint die umgekehrte Figur. Der fixe Bildausschnitt zeigt ein Fragment einer kargen Landschaft, das schräg vom kurvenreichen Lauf eines Bachs durchschnitten wird. In dem Teil des Blickfelds, das uns am nächsten liegt, sieht man, wie Beshkempir, der unglückliche Adoptivsohn, von drei anderen Jungen gequält wird. Ein wenig später entfernen sich alle; Beshkempir kommt auf uns zu, um in der linken unteren Ecke aus dem Blickfeld zu laufen; die drei anderen ziehen indessen in die entgegengesetzte Richtung los, überqueren den Wasserlauf und nähern sich der rechten oberen Ecke, in deren Umgebung sie einer nach dem anderen verschwinden, bis die Leinwand leer zurückbleibt. Diese im Trubel einer Festivalvorführung schnell vorüberziehende Einstellung hat mich so frappiert, dass ich mir ihre Grundzüge sofort notiert habe. Ihre Stärke schien mir, nach Ablauf der eigentlichen Handlung, in der spezifischen Wirkung der Formen des Verschwindens

zu liegen. Wie in Renoirs Film werden sie zwar von den Identifikationen und deren moralischem Gehalt getragen und eingefärbt, sind aber gleichzeitig wie unabhängig von diesen. So gibt es den in die Länge gezogenen Schlussmoment, in dem drei Körper sich einer nach dem anderen zurückziehen: Von in einer Handlung erfassten Körpern werden sie zu Figuren der Flucht und des Rückzugs, zu reinen Figuren des Verschwindens. So wie Stern bei der Aufzählung seiner Beispiele «eine ‹Mutter mit dem Vitalitätsaffekt Beruhigung›» anführt, könnte man hier von «Kindern mit dem Vitalitätsaffekt Verschwinden» sprechen.

Im späteren Verlauf des Films *Frau Oyu* kommt es zu einer Szene, die diese beiden Modalitäten, wenn auch in ganz anderer Weise, miteinander verbindet. Neffe und Tante begeben sich zur unfreiwilligen Heldin seiner verhinderten Leidenschaft, um deren Interpretation eines traditionellen Lieds zu lauschen. Die Szene beginnt an einer Strassenecke, wieder mit einer fixen Einstellung, die so breit ist, dass man beide Strassen zugleich und auf der linken Seite vor allem die Anordnung der Dächer sehen kann. Tante und Neffe nähern sich von rechts; als sie an der Strassenecke einbiegen, beginnt ihnen die Kamera in einer Fahrt von rechts nach links zu folgen und zeigt weiter von hinten, wie sie entlang der Mauer gehen, die mit den Dächern eine Vielzahl schiefer Linien bildet. In diesem Augenblick taucht von links ein Fahrrad auf, durchquert das Blickfeld in einer schrägen Bahn und verschwindet sogleich wieder in der unteren rechten Ecke des Bildausschnitts. Die Kamera hält in ihrer langsamen, gleichmässigen Fahrt inne, jedoch nicht ohne zuvor, kaum ist das Fahrrad dem Blickfeld entschwunden, in der Ferne einen Passanten erhascht zu haben, der – von hinten gezeigt – unseren Hauptpersonen vorangeht und sich auf den Fluchtpunkt der Einstellung zubewegt. In diesem Augenblick tritt von links eine Frau auf (ihre Kleidung ist so dunkel, wie die von Tante und Neffe hell ist), deren Körper sogleich die gesamte Höhe des Bildausschnitts ausfüllt; sie durchquert das Bild nur, um in derselben rechten Ecke zu verschwinden wie vor ihr das Fahrrad. In dem Augenblick, in dem Tante und Neffe sich auf der Strasse nach rechts wenden, um Frau Oyus Haus zu betreten, verschwindet der Passant, der ihnen in der Ferne voranging. Und gleichzeitig taucht von links, so wie zuvor die Frau, aber ein wenig weiter unten im Bildausschnitt, ein zweites Fahrrad auf, das wie sie die untere Hälfte des Bilds durchquert und es auf der rechten Seite wieder verlässt.

Was soll man über eine derartige Präzision sagen, über die Einpassung der Körperfiguren und das Versmass jener Wege, die sie im Flächen-Volumen des Raums zurücklegen, und damit einem einfachen Augenblick des alltäglichen Lebens jäh eine Stringenz nach dem Massstab einer idealen Welt verleihen? Entspricht das nicht dem Vermögen der

Kunst, die unmittelbaren Gleichzeitigkeiten der Wahrnehmung zu bündeln und damit zu stilisieren: Auftritte, Abtritte, eine Abfolge kurzer, zufälliger und dennoch formal gestalteter Ereignisse, da alles formal gestaltet ist oder es sein könnte? Wege, die das Auge zurücklegt und von denen es jedes Mal erschüttert wird wie von einem im Bildausschnitt gefassten Schock, in dessen beständiger Neuformulierung die ganze Grösse des Kinos liegt. Die einfachste Handlung wird so zu einem Schwall von Affekten; sie fängt uns in ihrer Annäherung an die Fiktion ein, deren körperlicher Teil, deren Anteil an nackter Emotion oder an Vitalitätsaffekten sie ist.

Ein letztes Beispiel drängt sich der Erinnerung auf, da der Ton sich hier sehr deutlich mit dem Bild verbindet, und die Bewegung der Einstellung an dem erzeugten Schock teil hat. Wieder handelt es sich um *La règle du jeu*, diesmal befinden wir uns bei dem Fest in der Colinière. In den Kulissen herrscht Unruhe, und von weitem vernimmt man Klaviermusik; das Bild des Klaviers und der Pianistin hatte den Auftakt zur Szene gebildet, und als es plötzlich wieder auftaucht, sieht man in einem seitlich aus grosser Nähe aufgenommenen Bildausschnitt die Tastatur, die nun die eines mechanischen Klaviers ist, dessen Tasten alleine einen wilden Walzer spielen. Fünf Sekunden nach dem Anfang dieser fixen Einstellung beginnt eine der schönsten und kaum wiederzugebenden Kamerafahrten der Filmgeschichte. Die Kamera wendet sich nach links und entdeckt die an der Seite sitzende Pianistin, die ihr Instrument fassungslos ansieht; dann wendet sich die Kamera wieder nach rechts und zeigt auf ihrer Fahrt zunächst drei stehende Gäste, weiter eine dunkle, unbestimmte Masse, dann zieht sie an einer hellen Säule vorbei, an deren Rand sie angesichts eines schwarzen Hintergrunds anhält, vor dem sich vage ein Motiv abzeichnet, das die nun auf der Bühne folgende Pantomime ankündigt. Der Augenblick, der die Einstellung zum Kippen bringt und einen ganz eigenen Schwindel hervorruft, ist jener, in dem die Bewegung anhebt: Denn da wird plötzlich die Musik schneller, was man dank der grösseren Anzahl bewegter Tasten ebensogut sieht wie hört. Getragen von allen Bewegungen, die sich im Verlauf dieser virtuosen Szene kombinieren, steigert sich dieser Effekt, bis die Musik sich erschöpft und man Octave endlich sein Bärenfell abnimmt.

Man könnte geneigt sein, in dieser Szene kraft der wiederholten Verflechtung der visuellen mit der klanglichen Ebene die Überschneidung von Vitalitätsaffekten – für die man noch Namen erfinden müsste (auf Sterns «anschwellend» könnte man bereits zurückgreifen) – als ein anschauliches Beispiel für die amodale Wahrnehmung zu sehen. Aber bei einer ge-

nauen Lektüre Sterns meint man zu verstehen, dass die amodale Wahrnehmung in der Erfahrung so stark verankert ist, dass sie diese begründet und daher eher wie eine Art Matrix des Möglichen wirksam wird; die Vitalitätsaffekte scheinen die Aktualisierungen oder, um Sterns subtilen, aber sehr bedeutsamen Begriff zu verwenden, die «Aktivierungsprofile» dieser Vielzahl an Möglichkeiten zu sein; all das geht von dem allgemeinen Wirken einer Korrespondenz zwischen allen Sinnen aus, die die Affekte bis ins Unendliche virtualisiert («Es gibt tausend Arten ...»). Nur so kann man erklären, dass sich die Vitalitätsaffekte, so unbewusst sie – vor allem in diesem mythischen Lebensalter – auch sein mögen, scheinbar umschreiben und benennen lassen, indem man sie von allem Körperlichen, das sie prägen, ableitet, wie dies in jedem Kunstwerk der Fall ist, zu dessen untrennbarem Bestandteil sie werden. Die amodale, niemals wirklich lokalisierbare Wahrnehmung hingegen ist die vielgestaltige Kraft, die durch all das wirksam wird, was sie auf der Ebene von Form, Intensität, Zahl oder Rhythmus impliziert.

Das sind die Kräfte, auf denen das synthetischste der Grundkonzepte beruht, die Stern aufstellt, um die Odyssee des Säuglings vom ersten bis zum fünfzehnten Lebensmonat zu charakterisieren: «die Affektabstimmung», die «das Empfinden eines subjektiven Selbst» auszeichnet. Diese Affektabstimmung wird einerseits von einer generellen Transmodalität geregelt; andererseits kommt den Vitalitätsaffekten «für unser Verständnis der Abstimmung eine ganz wesentliche Bedeutung zu» (223). Mit dem Begriff der «Affektabstimmung» versucht Stern die Veränderung zu bezeichnen, die ab dem neunten Lebensmonat des Kindes in der Beziehung zur Mutter eintritt (wobei mit der «Mutter» «die primäre Bezugsperson» (40) gemeint ist, wie Stern gleich zu Anfang seines Buchs präzisiert). Nach einem «imitationsähnlichen Verhalten» (200), das den Dialog mit dem Säugling seit seiner Geburt prägt, nimmt die «Mutter» eine neue Verhaltensweise an, die «auf den neuen Status des Kindes als potenziell intersubjektiver Partner abgestimmt ist». Stern betont, wie schwierig es ist, das zumeist in andere Verhaltensweisen eingebettete Phänomen der Affektabstimmung zu isolieren; dennoch gibt er einige fast reine Beispiele, deren erstes und letztes es wert sind, ausführlich zitiert zu werden. «Ein neun Monate altes Mädchen gerät beim Anblick eines Spielzeugs in helle Aufregung und streckt die Hand nach ihm aus. Als das Mädchen das Spielzeug ergreift, lässt es ein verzücktes, stolzes «Aaaah!» vernehmen und blickt seine Mutter an. Die Mutter erwidert den Blick, zieht die Schultern hoch und führt mit dem Oberkörper einen prächtigen Shimmy auf, wie eine Go-Go-Tänzerin. Der Shimmy dauert nur etwa so lange wie das «Aaaah!» des Mädchens,

ist aber von der gleichen Erregung, Freude und Intensität erfüllt.» – «Ein neun Monate alter Junge sitzt seiner Mutter gegenüber. Er hat eine Rassel in der Hand und schwenkt sie auf und nieder, er lässt Interesse und leichte Belustigung erkennen. Die Mutter schaut ihm zu und beginnt, genau im Takt mit den Armbewegungen des Kindes, mit dem Kopf zu nicken» (200–201).

Man kann also drei charakteristische Merkmale der Abstimmung in dieser affektiven Gemeinschaft ausmachen. Zunächst eine ganz eigene Form der Nachahmung durch Korrespondenz; dann der transmodale Charakter dieser Korrespondenz (vom Ausruf zur Tanzbewegung, von einem Körperteil zum anderen bei gleichbleibendem Rhythmus). Und schliesslich das subtilste: «eine Entsprechung zwischen den Äusserungen des inneren Zustands» (203), also zwischen emotionalen Zuständen, die sich durch Verhaltensweisen ausdrücken. Stern betont die Tatsache, dass die Nachahmung im engen Sinn keine Rückschlüsse auf den inneren Zustand zulässt, während die Abstimmung durch die Rekonstruktion des Verhaltens, dem sie zu entsprechen sucht, auf das «Gefühl, das gemeinsam empfunden wird» (204), abzielt. Daher rührt auch der kreative Charakter der Affekt Abstimmung sowie die Tatsache, dass diese selten thematisiert wird. Denn auch wenn eine Abstimmung mit diskreten kategorialen Affekten möglich ist, so sind es doch zumeist die Vitalitätsaffekte, die eine Abstimmung in Bezug auf die drei zentralen Aspekte der Intensität, des Rhythmus und der Gestalt (in allen denkbaren Kombinationen) hervorrufen. Die Abstimmung wird so zu einer Art Ausagieren der multiplen Vitalitätsaffekte, sowohl in der für sie typischen Vielfalt als auch in ihrer mit den Lebensfunktionen abgestimmten Kontinuität.⁴⁸

Um die Einheit der Sinne zu betonen, die auf dem «sechsten Sinn» beruht, also auf «der Fähigkeit, Empfindungsqualitäten wahrzunehmen, die [...] primären (also amodalen) Charakter haben und allen Sinnen gemeinsam sind» (220), beruft sich Stern, der philosophischen Bezügen sonst eher abgeneigt ist, hier auf Aristoteles und dessen Lehre von den sinnlichen Entsprechungen. Und diese im Leben begründete Einheit findet in der Kunst sowohl ihren eigentlichen Ort wie auch ihren Beweis. Stern formuliert das Problem in einer Begrifflichkeit der

48 «Die Abstimmung macht eher den Eindruck eines ununterbrochenen Prozesses. Sie kann nicht darauf warten, bis diskrete Affekte zum Ausbruch gelangen; sie muss im Grunde bei jedem Verhalten funktionieren. Und darin liegt einer der grossen Vorteile der Vitalitätsaffekte. Sie manifestieren sich im gesamten Verhalten und bieten sich deshalb fast ununterbrochen zur Abstimmung an. Entscheidend für die Vitalitätsaffekte ist nicht, *welche* Verhaltensweise gezeigt wird, sondern *wie* eine Verhaltensweise, *wie* das *gesamte* Verhalten überhaupt Ausdruck findet» (224).

Übersetzung von Wahrnehmungsqualitäten in Gefühlsqualitäten, zu der wir aufgrund der Fähigkeit imstande sind, die Modalitäten von Rhythmus, Intensität und Gestalt zum Beispiel in einer Geste zu bündeln, die in ihrer «Heftigkeit» – also als Vitalitätsaffekt – empfunden wird. Das genau ist es, was das Kunstwerk auszeichnet: Die «Art und Weise, in der die Elemente eines Kunstwerks angeordnet sind», ermöglicht eine Virtualisierung des Gefühls, das scheinbar «einen Aspekt des Lebens [darstellt], so wie es empfunden wird» (226). Ausgehend von Baudelaire und seinen modellhaften «Correspondances» erläutert Stern diesen Effekt des «virtuellen Gefühls» anhand von Beispielen aus Malerei, Skulptur, Fotografie, Musik und Tanz; er erweitert ihn auch auf den Film, wie er in einer langen, der «Integration von Bild und Ton» (222) gewidmeten Fussnote darlegt, in der er vor allem auf Disney und Eisenstein eingeht. In einer Weiterführung seines Vergleichs zwischen Kunst und Verhaltensweisen kommt Stern schliesslich zu seiner Kernfrage: «Ist es möglich, dass die Aktivierungskonturen (zeitliche Intensitätsveränderungen), die wir im beobachtbaren Verhalten eines anderen wahrnehmen, zu einem virtuellen Vitalitätsaffekt werden, wenn wir sie in uns selbst wahrnehmen?» (226). In seinem Versuch, diese Frage zu beantworten, unterscheidet Stern in der Malerei erneut die konventionalisierten, für die kategorialen Affekte typischen und den konventionellen Formen und Darstellungsweisen analogen Elemente von der Art und Weise, wie diese Formen «gestaltet» sind (226–227). So hebt er beispielsweise in einem Gemälde der «Madonna mit dem Kinde» die Art hervor, «wie der Mantel der Madonna und der Hintergrund gestaltet werden, in welcher Weise die Farben kontrastieren und harmonieren, wie die Linien- und Flächenspannungen künstlerisch gelöst wurden, kurz, wie der Maler die Formen handhabt. Damit ist der Bereich des Stils angesprochen» (227). Hier findet eine frontale Gleichsetzung – oder Übertragung – zwischen den Vitalitätsaffekten im spontanen Verhalten und dem Stil in der Kunst statt. Die Übersetzung von Wahrnehmungen in Gefühle fordert vom künstlerischen Stil «die Umwandlung <wahrheitsgetreuer> Wahrnehmungen (Farbharmonien, Linienführungen usw.) in virtuelle Formen des Gefühls, zum Beispiel des Gefühls der Stille» (228). Daraus leitet sich auch der Begriff der «Ausdrucksform» ab, mit dem Stern schliesslich Aspekte des Sozialverhaltens in der Frühzeit der Affektabstimmung beschreibt und der aus diesen «einen Vorläufer des Kunsterlebens» macht (229).

Das Kino scheint sich von der einfachen Realität bis zu ihrer Fiktionalisierung sofort in den Rahmen einer solchen Sichtweise zu fügen. Einerseits erzeugt es durch die Vielfalt seiner Bestandteile (das Bild samt

allen Modalitäten der Tonspur) die dauernde Illusion einer sinnlichen Abstimmung zwischen den Elementen, aus denen die Welt besteht, und zwischen den Körpern, die sich in ihr entfalten. Alle Möglichkeiten der Einstellung, vom Bildausschnitt bis hin zu den Bewegungen – sowohl jenen, die sich innerhalb eines fixen Bilds vollziehen, als auch die Fahrten der Kamera, die die Einstellung beleben –, alle diese Möglichkeiten wie auch die Aneinanderreihung von Einstellungen dienen, unter dem Vorwand und je nach den Neigungen psychologischer Affekte, der beständigen Entfaltung von Vitalitätsaffekten zur Unterstützung der Identifikation mit den Personen und der Fiktion. So gesehen, verdankt ein Film wie *Persona* seine Kraft einzig der Tatsache, dass seine Geschichte sich in ihrer Anlage wie auch in den Formen, die diese tragen, als ein aussergewöhnlicher Versuch darstellt, eine Abstimmung zwischen den beiden in ihrer gemeinsamen Einsamkeit eingemauerten Heldinnen zu erzeugen. Die Situation gibt vor, dass eine der beiden aufgehört hat zu sprechen und die andere sich daher in einem konstanten Bemühen offenbart, diese mittels einer Art transmodaler Energie zu erraten, die die geringsten Aspekte des Films unablässig zum Ausdruck bringen und umsetzen. Daraus resultiert auch die direkte Anrede, die *Persona* mehr oder weniger dauernd an den Zuschauer richtet. Denn dieser Versuch einer Abstimmung erhält seinen Sinn nur durch die Körper der Zuschauer, in denen sich die oben beschriebene Virtualisierung der Gefühle ereignet. Stern betont allerdings unter Verweis auf Suzanne Langers Thesen, dass das Gefühl, das die Kunst hier in uns erzeugt, «eine Illusion, ein Schein» ist.⁴⁹ Nur gilt dies im Kino zugleich weniger und mehr: Das liegt am spezifischen Dispositiv der Projektion, die das Leben selbst und das damit verbundene Glaubensregime hervorzurufen scheint. Diese virtuellen Formen von Gefühlen, die unter dem Druck der Abstimmung aus den Vitalitätsaffekten hervorgehen, sind das erwiesene Gegenstück zur «umgekehrten Kamerabewegung, die sich *im Körper des Zuschauers* abspielt». Daney nennt diese Bewegung «Emotion», weil sich die innere Dimension des Bewusstseins in Bezug zu dem bestätigt, was sich hier über sich selbst und über den Film erahnen lässt. Das ist der deleuzesche Affekt des Geistes, der den Körper überragt.

Bei den grossen Regisseuren sind die Bewegungen der Kamera, aber auch das, was man oft und vielleicht ungenau als Anpassung des Bildausschnitts [recadrages] bezeichnet, vor allem Aktivierungsprofile, die die unbekannte Beziehung auffangen, die im Film zwischen den Körpern entsteht, sowie das, was sich zwischen dieser Beziehung und

49 Langer, Suzanne K. *Mind: An Essay on Human Feeling*. Bd. 1. Baltimore 1967.

dem Geheimnis ihres Durchgangs durch den Zuschauer anbahnt. Im Laufe einer intensiven Szene, deren Wirkung durch die Gefühle zwischen den Personen entsteht, scheinen die minimalen Oszillationen der Kamera unter dem Vorwand eines der Handlung folgenden Realismus der Wahrnehmung den emotionalen Zustand, der den Personen zugeschrieben wird, zum Höhepunkt zu treiben. Das liegt auch daran, dass sie den Zuschauer diesseits der diskreten Affekte und der offensichtlichen Träger der Identifikation direkt treffen und Letztere damit erneut verstärken.

Nun steigen aus der Erinnerung schubweise all diese Szenen auf.

Wie bin ich darauf gekommen, dass die Liebesszene unter dem Musikpavillon in *Wind Across the Everglades* (Nicholas Ray, USA 1957) ein Paradebeispiel für ein solches doppeltes Spiel mit den Affekten darstellt? Doch nur weil die erste Einstellung, in der sich Walt und Naomi in den Armen liegen, wiewohl sie von der Erzählung vorbereitet wurde, von atemberaubender Plötzlichkeit ist. Ohne dass man die beiden kommen gesehen hätte, stürzen sie von rechts und von links in einen fixen Bildausschnitt, der die Holzwand des Musikpavillons zeigt, und umarmen sich. Die folgende, näher herangerückte Einstellung ihrer leidenschaftlichen Küsse und Umarmungen scheint auch fix zu sein, bewegt sich aber in Wahrheit stets ein wenig und kippt schliesslich zur Gänze, um der Bewegung des Paares zu folgen, das unter den Pavillon gleitet. Die Kamera folgt den beiden noch in eine dritte Einstellung unter das Gebälk: Sie lässt sie sich ein wenig entfernen, nur um sich ihnen dann wieder anzunähern. Die nächsten neun Einstellungen, die das Herzstück der Szene ausmachen, fügen sich zu einer sehr gedrängten (manchmal wirklich sehr raschen) Schuss-Gegenschuss-Sequenz, die in klassischer Weise abwechselnd die Gesichter der beiden zeigt und ihnen so während einer Folge von Wortwechseln und Umarmungen alternierend den Vorzug gibt. Das sind die Einstellungen, die ich wesentlich mobiler in Erinnerung hatte, von unablässigen Anpassungen, Dekadrierungen und Überlagerungen des Bildausschnitts geprägt (ähnlich wie bei Cassavetes). Dennoch sind sie auch nicht völlig starr, die Kamera scheint bei den kleinsten Impulsen der Körper zu erschauern. Dieser Eindruck ist äusserst schwer zu verifizieren, da der Bildausschnitt sein Motiv so eng kadriert, dass schon allein dieser Effekt, in Verbindung mit der Vervielfachung der Einstellungen, die Bewegung intensiviert. Als hätte diese seit dem ersten Aufeinanderprall der Körper nicht mehr innegehalten. Und als wäre es Ray hier durch eine Vermischung einfacher Mittel gelungen, einen Effekt zu erzielen, den die Produktionsfirma ihm während der Dreharbeiten solange vorgeworfen hat, bis sie ihm den

Film unter dem Vorwand, er hätte die Kontrolle über ihn verloren, einfach abgesprochen hat.⁵⁰

Derselbe Effekt kommt offensichtlich auch in einer ähnlichen Szene von Michelangelo Antonionis *L'avventura* (I/F 1960) zum Tragen. Erneut geht es um eine Umarmung, um eine Abfolge von Küssen, diesmal allerdings in einer kargen Landschaft nahe an einer Eisenbahntrasse. Das Interessante ist, dass man das Liebespaar (Monica Vitti, Franco Fabrizzi) nach einer langen beweglichen Einstellung an den unteren Rand des Bildausschnitts hinsinken sieht; hier geht es nicht um einen einfachen Gegenschuss-Effekt, sondern um einen Wechsel der Einstellungen, der in einer fast wortlosen Szene von schwüler Sinnlichkeit den Ansturm des Begehrens strukturiert. Alles liegt an dem ebenfalls sehr dichten Wechsel der sechs Einstellungen, die auch hier das Herz der Szene bilden und denen man nun mit gespannter Aufmerksamkeit folgt. Die erste Einstellung zeigt in einer leichten Draufsicht die Köpfe und ansatzweise die Schultern der Liebenden vor dem Hintergrund der Wiese; die zweite nimmt sie seitlich leicht von unten gesehen wieder auf. Die Unruhe verdankt sich auch, wie bei Ray, dem Anschein der Bewegtheit enger, teilweise fixer Kadrierungen. Doch hier sind die minimalen Anpassungen des Bildausschnitts oder die Kamerabewegungen viel deutlicher, sie konzentrieren sich vor allem auf die Einstellungen der Gesichter im Profil, die je nach Gestik und Stellung der Körper mehr oder weniger Himmel oder Erde zeigen. Was in Wahrheit aufwühlt, ist also eine Art der Körpergestik folgendes Einrollen eines Bildausschnitts in den nächsten und die daraus entstehende, quasi unentscheidbare Übertragung der Bewegung in die Fixierung und umgekehrt. Diese Dualität der Einstellungen suggeriert eine subtile Analogie zur Verbindung der beiden Körper, die über- und untereinander rollen. Und schliesslich wird dieser Effekt noch durch den deutlichen Vorzug verstärkt, den die Kamera in ihrem Kommen und Gehen der Frau gewährt (immer wieder das wie in einer gemalten Extase dem Himmel zugewandte Gesicht von Monica Vitti – so wie sie auch die Einzige ist, die einige Liebesworte sagt).

Warum soll auf diese zwei Szenen, von denen die eine sich aus der anderen zu entwickeln scheint wie das moderne Kino aus dem schon nicht mehr ganz klassischen, nun die Erinnerung an die ersten beiden

50 So bemerkt Jack Warner «kontinuierliche Veränderungen in der Stellung der Kamera, sehr geringfügig zwar, aber um dieselbe Szene zu zeigen, was extrem teuer ist und viel Zeit kostet». Und Budd Schulberg, der Drehbuchautor und Produzent merkt an: «Nick hat sehr viele Zwischenblickwinkel gedreht, er stellte die Kamera nur einige Fuss weiter ... Wir hatten den Eindruck, dass er alles dem Zufall überliess.» (Zit. nach: Eisenschitz, Bernard. *Roman américain: Les vies de Nicholas Ray*. Paris 1990. S. 374.)

Minuten des Films *Hands up!* (Jerzy Skolimowsky, Polen 1967) folgen? Weil sich die *Mise en scène* hier von Anfang an als experimentelle Fiktionalisierung der Faltenlegung zu erkennen gibt. Und weil eine unmittelbare Abstimmung zwischen Musik, Ton, Licht und Gestik wie auch zwischen den Gesten selbst zutage tritt. Man stelle sich eine Bretterwand vor und vor dieser Wand (in betonter Nahaufnahme) einen Mann, dessen Kopf in weisse Verbände gewickelt ist; vor diesem Mann sieht man ein Meer von Armen, die sich im Rhythmus einer ungewöhnlichen, wehmütigen und chaotischen oder besser gesagt «chaosmotischen»⁵¹ Musik bewegen. Der Mann schwenkt einen Umschlag, aus dem er einen Text herauszieht, und hält eine schwarze, anarchistische, kryptische Brandrede über den Zustand der Welt, in der er lebt. Während der gesamten Dauer seiner Deklamation drängen die Hände, Arme und zum Teil auch die Köpfe der unentschlossenen und gleichgültigen Menge von unten in den Bildausschnitt; sie vermischen und drehen sich, wobei sie den Mann abwechselnd verdecken und enthüllen. Er beginnt seinen Verband zu lösen und schwingt den Ständer eines Mikrofons, als wollte er ihn wegschleudern. Eine Erschütterung in der Einstellung zeigt uns plötzlich die Tänzer, über deren Köpfen von der Decke nackte Glühbirnen hängen, die der Mann mit seinem Mikrofon zum Teil zerschmettert. Die Einstellung oder die Einstellungen dauern an und nähern sich dabei wieder dem Gesicht des Mannes, der weiterhin seine Verbände löst und seinen Text liest und immer noch verdeckt und enthüllt wird von den beständig in Bewegung begriffenen Oberkörpern und Armen.

Der Effekt der Faltung, von der unmerklichen bis zur formal offensichtlichen Falte, verdankt sich sechs gleichermassen wichtigen, zusammenhängenden Charakteristika.⁵² Dass es sich um eine «Erschütterung» in einer Einstellung und nicht um einen Schnitt handelt, kann man nur sagen, wenn man den Film Fotogramm für Fotogramm nachempfindet, um sicherzugehen, dass das Gesehene tatsächlich ein heftiges Zoom nach hinten innerhalb der Einstellung und nicht eine zweite Einstellung ist. In

51 «Chaosmos» ist der Begriff, den Deleuze und Guattari zur Beschreibung des Wandels der Kunst in ihrem Kampf gegen das Chaos geprägt haben. Vgl. Deleuze/Guattari (wie Anm. 13), S. 242. Über die Musik von Krzysztof Komeda sagt Jean Narboni sehr richtig: «In die Filme integrierte Musik und gespannte, gebrochene, synkopierte Musikalität der Filme selbst.» Vgl. «Jerzy Skolimowski et la fuite impossible». In: *Katalog des Filmfestivals von Belfort 2001*. S. 100.

52 So sagt Skolimowski von dem Film, den er «bei weitem» für seinen «besten» hält: «Wenn ich *Hands up!* graphisch darstellen müsste, so gäbe es in der Zeichnung heftige, kraftvolle Oszillationen, die zeitweise von feinen, zarteren Linien abgelöst würden.» Ebenda, S. 112.

ähnlicher Weise ist der Schnitt, der ein wenig später eine neue Einstellung, quasi Grossaufnahme auf Grossaufnahme, eröffnet, kaum sichtbar, um nicht zu sagen: spürbar. Diese ungenau definierten Einstellungsgrenzen – dies ist das zweite Charakteristikum – sind die unmittelbare Folge einer andauernden Überlagerung von Vordergrund und Hintergrund, was die sich bewegenden Hände und – angesichts des grossen Durcheinanders – sogar beinahe den Mann und die Hände betrifft. Drittens erfolgen die Übergänge von scharfen zu unscharfen und wieder zu scharfen Aufnahmen ohne jede Vorwarnung. Ausserdem häufen sich die Licht- und Schatteneffekte sowohl in winzigen Nuancen als auch in den gebündelten Effekten. Auffallend ist, dass sie von dem Anschein einer sich entwickelnden Erzählung völlig unabhängig bleiben. Als der Mann die Glühbirnen zerschlägt, wird es plötzlich dunkler, aber ohne dass die Intensität oder der Aufnahmewinkel in Bezug zur Handlung stünde. Das liegt daran, dass wir hier – fünftes Charakteristikum – in eine Welt ohne echte Kausalität zwischen Erscheinungsbild und Ereignissen eintreten. Und schliesslich entsteht sowohl ein Einklang als auch eine Dissonanz zwischen dem, was man hört, und dem, was man sieht, zwischen der Musik selbst und ihren sichtbaren Auswirkungen auf die Körper, die ihr zu antworten scheinen.⁵³

Hier sind wir sehr nahe an dem, was eine psychoanalytisch orientierte Lesart als Primärprozesse bezeichnen würde, und zwar im Zentrum ihrer sekundären Entwicklung. Das ist es, was Sterns Sichtweise – wie die ganz anders ausgerichtete von Deleuze/Guattari – sehr direkt und real berührt, indem sie einen neuen Zugang zur Beziehung von Verstehen und Begehren zwischen der Welt und ihrer Subjektivierung skizziert und andere Grenzen und Dynamiken zwischen Bewusstem und Unbewusstem entwirft.

Einer Virtualität zufolge, die nahe an der liegt, die die amodale Wahrnehmung organisiert, aber doch auf einer anderen Ebene angesiedelt ist, zeichnet sich hier ein weiteres der zentralen Konzepte Sterns ab, das einem Roman von Henry James oder seinem Nachklang bei Blanchot zu entstammen scheint: «die evozierten Gefährten». In der ursprünglichen sozialen Welt, deren Beschreibung Stern versucht, tauchen die evozierten Gefährten mit dem «Empfinden eines Kern-Selbst» auf (das sich aus dem «Selbst gegenüber dem Anderen» und dem «Selbst in Gemein-

53 Ein vergleichbares Beispiel finden wir in der Nachtclub-Szene in «Faces» von Cassavetes (1968, also ein Jahr später), die Nicole Brenez so präzise in «Travolta en soi» beschreibt (wie Anm. 26, S. 302ff.).

schaft mit dem Anderen» zusammensetzt), das dem «subjektiven Selbstempfinden» vorangeht und auf «die auftauchende Selbstempfindung» folgt (unmittelbar nach der ersten Entstehung der Vitalitätsaffekte). Dieses Empfinden ist, so Stern, niemals «Konzeption», «Kenntnis» oder «Gewahrsein», sondern vielmehr «greifbare Erfahrungswirklichkeit von Substanz, Handlung, Sinneseindruck, Affekt und Zeit» (106). In der Zeit zwischen dem zweiten und sechsten Lebensmonat, die «so ausschliesslich durch soziales Verhalten charakterisiert ist» wie «keine [andere] Phase des Lebens» (108), gilt es, «ein erfahrungsgeleitetes Empfinden von Vorgängen» (106) zu entwickeln.⁵⁴ Im Zuge dieser «Integration der Selbst-Invarianten» (138) drängt sich der Begriff der «Episode» auf, die als jener «kleine, doch kohärente <Block> gelebter Erfahrungen» (139) beschrieben wird, der die Grundeinheit unserer Erlebnis-Erinnerung darstellt. Die Episode scheint nur als «generalisierte» Sinn zu ergeben: Sie ist keine spezifische Erinnerung, sondern «enthält vielfältige spezifische Erinnerungen, kommt aber als Struktur einer abstrakten Repräsentation» (142) näher. «Sie stellt eine Struktur des wahrscheinlichen Ereignisverlaufs dar, die auf durchschnittlichen Erfahrungen beruht» (142).⁵⁵ Um das reale Zustandekommen von Episoden der interpersonellen Erfahrung adäquat zu beschreiben, entwickelt Stern das Konzept der «generalisierten Interaktionsrepräsentationen (Representations of Interactions that have been Generalized, RIGs)» (143). Die unzähligen RIGs bilden jeweils Prototypen (oder «flexible Strukturen», 160) und regeln somit die reale Erfahrung. Stern fasst diesen Sachverhalt in folgende Formel: «Sobald eine RIG des Zusammenseins mit einem Anderen (der das Selbsterleben verändert hat) aktiviert wird, begegnet der Säugling einem evozierten Gefährten» (163).

Wichtig ist die Besonderheit, die durch das Wort «evoziert» betont wird: Die Erinnerung an den «Gefährten» kann sowohl alleine als auch in der Beziehung zu Anderen stattfinden. So erweist sich, dass die Entstehung der sozialen Realität durch die Integration sowohl sukzessiver als auch rekurrierender, in ihrem zeitlichen Ablauf geordneter Ereignis-

54 Stern gibt also einen «vorläufigen Überblick in Bezug auf die Erfahrungen, die dem Säugling zugänglich sind und die Voraussetzung zur Entwicklung eines organisierten Kern-Selbst darstellen» (106): die Erfahrung der Urheberschaft der eigenen Handlungen, die Erfahrung der Selbst-Kohärenz, die Erfahrung der Selbst-Affektivität und die Erfahrung der Selbst-Geschichtlichkeit, also des eigenen «fortwährenden Seins».

55 Stern schliesst sich hier der Sichtweise zahlreicher anderer Wissenschaftler an, die «generalisierte Ereignisstrukturen (Generalized Event Structures, GERs)» als «Grundbausteine der kognitiven Entwicklung sowie der autobiografischen Erinnerung» annehmen.

se eine Dimension hat, die man als fiktive Konstruktion beschreiben könnte. Es handelt sich um einen von der Vergangenheit in die Zukunft hin gerichteten zeitlichen Ablauf, der somit dem Kern-Selbst eine primäre Kohärenz garantiert. Eine solche, auf Episoden und Ereignissen – und seien diese in den ersten Lebensmonaten auch noch so elementar und wenig bewusst – basierende Sichtweise hat den Vorteil, bereits den Weg zu dem vorzuzeichnen, was Stern in einer späteren Untersuchung schliesslich als «narratives Modell» definieren wird.⁵⁶ Er geht nun von den einzelnen, unteilbaren Grundbausteinen der im Gedächtnis verankerten Episoden aus, um daraus eine progressive Integration von «Momenten» zu entwickeln, aus der sich die Repräsentation zusammensetzt. Indem er eine Unterscheidung zwischen dem «gelebten Moment» (der sich vor allem durch die Vitalitätsaffekte auszeichnet), dem «erinnerten Moment» und dem «repräsentierten Moment» einführt, konstruiert Stern eine Art logischer Odyssee, die stets auf «Einheiten der nächsthöheren Ordnung» hin ausgerichtet ist und bis zur Schwelle des vierten und im Aufbau des Buchs letzten Selbstempfindens führt, dem «Empfinden eines verbalen Selbst», das die Dimensionen von Sprache und Symbolisierung eröffnet. Es fällt auf, dass dieser Gedankengang Stern zur Verwendung einer Reihe von Begriffen führt, die aus dem Bereich des Kinos stammen: Skript, Sequenz, Szenario.⁵⁷ Die Szenarien können einer ähnlichen Hierarchisierung wie die «Momente» unterzogen werden: Sie können ihrerseits gelebt, erinnert und repräsentiert werden wie einzelne «Konstruktionsblöcke» (42). Momente und Szenarien fügen sich dergestalt zu einem stets unbewussten, non-verbalen «operativen Modell» zusammen («ein Niveau, das eine Repräsentation ordnet»), das aber mit Beginn des dritten Lebensjahrs dem Auftauchen des narrativen Modells den Weg öffnet, das heisst «der Geschichte des operativen Modells, die man sich selbst oder einem anderen erzählt» (43).

Über dieses narrative Modell sagt Stern zugleich viel und wenig, in jedem Fall aber drei essenzielle Dinge: So wie die verschiedenen For-

56 Stern, Daniel. «Engagements subjectifs: Le point de vue de l'enfant». In: Carel A./Hochmann J./Vermorel H. (Hg.). *Le nourisson et sa famille*. 1990. S. 30–45. Die im Folgenden direkt im Text angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf diesen Aufsatz; die Zitate wurden von J. B. ins Deutsche übersetzt.

57 «Das Skript [...] wäre dementsprechend das Modell für die Art Einheit, die die unterschiedlichen prototypischen Momente einer invarianten Sequenz bilden. Hier ein einfaches Beispiel: 1) der Säugling [das Kleinkind] nähert sich der Mutter; 2) die Mutter ändert ihre Körperhaltung und bereitet sich darauf vor, den Säugling zu empfangen; 3) der Säugling hebt die Arme, um aufgehoben zu werden; 4) die Mutter nimmt die entsprechende Haltung ein.» Stern nennt diese Einheit ein «gelebtes Szenario» (41).

men des Selbst-Empfindens dazu bestimmt sind, ein Leben lang nebeneinander fortzudauern, so hebt auch das narrative Modell die ihm vorgegangenen operativen Modelle nicht auf («Sie koexistieren während der gesamten Lebensdauer in relativer Harmonie oder Disharmonie» 43). Weiter kann ein einzelnes narratives Modell unterschiedliche operative Modelle in sich vereinen. Und schliesslich kann es die persönliche historische Erfahrung (von der das operative Modell ausschliesslich definiert wird) mit zahlreichen Elementen vermengen, die der Erfahrung anderer entstammen («Familiengeschichten, Mythen, Lügen, Geheimnisse»), das heisst, es ist durchlässig für alle Formen von Kultur.

So baut sich, ausgehend von der minimalen, den evozierten Gefährten einführenden Episode bis hin zu den ersten Entwicklungen eines narrativen Modells, eine mögliche Genese dessen auf, was man wahlweise Narration, Erzählung oder Fiktion nennt. Im Lichte des bisher Gesagten liegt die Originalität nun darin, jede scharf abgegrenzte, also eine Essenz oder Autonomie als real voraussetzende Differenzierung zwischen dem «Szenario» und seinen «Aktivierungsprofilen» – oder, um eine weiter verbreitete Begrifflichkeit zu verwenden, zwischen den narrativen Momenten oder Ereignissen und den ihnen entsprechenden Formen und Figuren – als völlig artifiziell erscheinen zu lassen.

Das bedeutet nicht, dass alle Filme von vornherein narrativ sind, unabhängig vom Grad oder Modus des Erzählten. Es gibt abstrakte oder nicht-figurative Filme, genauso wie es die so genannte abstrakte Malei gibt (zum Beispiel den Film *Arnulf Rainer* von Peter Kubelka, A 1960, oder *T,O,U,C,H,I,N,G* von Paul Sharits, USA 1969). Es gibt auch Filme, deren dokumentarische Bildlichkeit einem reinen Fliessen der Bildmaterie näher kommt als irgendeiner Fiktionalisierung (zum Beispiel *La région centrale* von Michael Snow, Canada 1971). In beiden Fällen besteht die «Story» des Films einzig aus der Abfolge seiner Bilder, aus den materiellen Ereignissen, die sich in ihm entwickeln, und dadurch aus den Formen und Bildern der Zeitlichkeit, die sich in ihr einschreiben. Um Sterns Worte zu verwenden, befinden sich diese Filme – abgesehen von der dem filmischen wie auch dem künstlerischen Dispositiv eigenen, symbolischen Dimension, von der sie auch Zeugnis ablegen – auf den reinen, elementaren Ebenen der amodalen Wahrnehmung und der dieser zugrunde liegenden Vitalitätsaffekte, ohne zu diskreten Affekten, die immer mehr oder weniger an figurative oder narrative Inhalte gebunden sind, Anlass zu geben. Sobald hingegen die menschliche Figur auftritt und mehr noch sobald sich die geringste

Fiktion abzeichnet,⁵⁸ kommt es zu einer vollen Entsprechung zwischen dem, was man als Bild zu lesen, und dem, was man als Erzählung zu erleben glaubt.

Das entspricht auch André Parentes zutreffender Umkehrung der deleuzeschen Behauptung, die dieser in seinem übersteigerten Bestreben, sich dem Zugriff der Semiologie, der Sprachtheorie im Allgemeinen wie auch den philosophischen Implikationen der Repräsentation zu entziehen, aufstellt, der Behauptung nämlich, «die Narration [sei] nur eine Folgewirkung der erscheinenden Bilder selbst und ihrer direkten Kombinationen, niemals eine Gegebenheit».⁵⁹ Im Gegenteil, sagt Parente und stützt sich dabei vor allem auf Blanchots Konzept einer «narrativen Stimme» und auf die Beschreibung der Erzählung als «Ereignis selbst»: «Die Narration und die Erzählung sind genausowenig Folgewirkungen der Bilder wie sie Ergebnisse der Aussagen und der diesen Aussagen zugrunde liegenden sprachlichen Prozesse sind. [...] Die filmische Erzählung ebenso wie die Bilder und die Aussagen, aus denen sie besteht, sind das Ergebnis narrativer bzw. bilderzeugender Prozesse.»⁶⁰ Diese Prozesse sind «jene Operationen, die erklären, warum Ereignisse und Gegenstände filmische Bilder und Aussagen konstituieren und diese wiederum die Realität». Es wird klar, wie sehr diese Sätze in einer anderen Sprache mit Sterns Sichtweise übereinstimmen, mit der Verschränkung zwischen der Integration der sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften und dem Erinnern der ihnen entsprechenden episodischen Formen, die bereits in den ersten Lebensmonaten einsetzt. Auffallend ist auch, dass das Konzept des Ereignisses, wie Deleuze es in der *Falte* ausführt, seinerseits die in *Logik der Sensation* etablierte Kluft zwischen dem Figuralen und dem Figurativen oder (in Bacons Worten) zwischen Empfindung und Erzählung implizit aufhebt – eine Kluft, die in einer anderen Begrifflichkeit in seinen Büchern über das Kino wieder wirksam wird. Im Gegenteil, mit seinen vier Komponenten oder Bedingungen, die sich aus dem Dazwischenschalten eines «Siebs vor das Chaos»⁶¹ er-

58 Das betrifft auch alle Zwischenformen der Anthropomorphisierung des Abstrakten, vor allem im Animationsfilm, wie *Blinkity Blank* von Norman McLaren (Canada 1955) so deutlich belegt.

59 Deleuze, Gilles. *Das Zeit-Bild*. Aus dem Französischen von Klaus Englert. Frankfurt am Main 1991. S. 40. (Original: *L'image-temps*. Paris 1985.)

60 In Parentes in Frankreich unpublizierter Dissertation *Narrativité et non-narrativité filmique* (S. 53–54), mit der er 1987 bei Deleuze promoviert hat. Eine gekürzte Fassung ist 2000 unter dem Titel *Narrativa e modernidade* in Brasilien bei Papirus Editora erschienen.

61 Es sind dies: die Extension («sobald ein Element sich so über die folgenden erstreckt, dass es ein ganzes ist und die folgenden seine Teile»), die Intensitäten (Klangfarbe, Teint, Wert usw.), das Individuum oder «die Prehension» (die die Subjektivierung

geben, scheint das leibniz-deleuzesche, von Whitehead inspirierte Ereignis – trotz der unterschiedlichen Begrifflichkeiten und intellektuellen Traditionen – sowohl Blanchots von Parente zitierter Vision als auch den Anordnungen, mittels derer Stern die Anfänge der Welt für den Säugling konstruiert, sehr nahe zu stehen. Um eine letzte Verbindung von Gedanken und Begriffen aufzugreifen: Es fällt auf, dass die Theorie der Falte diesbezüglich direkt an gewisse Aspekte der grossen, von Deleuze und Félix Guattari gemeinsam verfassten Bücher anschliesst (insbesondere an die zentrale Verbindung des Molaren und des Molekularen) und dass dieser schliesslich in seinem letzten Buch *Chaosmose* wegweisende Zeilen geschrieben hat, um zu zeigen, wieweit Sterns Konzepte in Einklang mit seinen eigenen Konstruktionen stehen, sowohl auf der Ebene einer «Ontologik» der Subjektivierung wie auch auf jener des «ästhetischen Paradigmas».⁶²

So gibt es (fast) immer eine Wesensgleichheit zwischen dem Bild und der Erzählung, unabhängig von den jeweiligen Modi der Bilder oder der Erzählungen, vom klassischen, in höchstem Masse organischen Kino über die flottierenden Brüche des modernen Kinos bis hin zur grossen Mehrheit der Werke des experimentellen Kinos der Avantgarde. Die Schwierigkeit liegt eher darin, diese Identität zu zeigen, das heisst, sie benennen zu können. Denn Benennen bedeutet Beschreiben; und es ist oft einzig die unterschiedliche Wortwahl, die uns an die Illusion einer Abweichung der Realität wie auch des Denkens glauben macht. Man kann versuchen, dies anhand von drei Einstellungen eines anderen Films von Mizoguchi, *Shin heike monogatari* (*Die Samurai-Sippe der Taira*, Japan 1955), zu erproben.

Es geht um drei scheinbar einfache Einstellungen ohne herausragende Ereignisse (etwa zehn Minuten nach Anfang des Films). Hauptmann Tadimoris Samurai kehren aus dem Krieg zurück und nähern sich dem Haus ihres Herrn. Die erste, zunächst fixe Einstellung zeigt anfangs dieses Haus aus jener schrägen Perspektive, die Mizoguchi so gerne verwendet: Eine niedrige Mauer dringt von der Mitte des linken Bildrands bis ins Zentrum vor, wo sie vom Hauseingang, den ein Vordach schützt, unterbrochen wird. Rechts sieht man eine von Menschen wimmelnde Strasse (der Eindruck einer durch die Auswirkungen des Kriegs in Aufruhr versetzten Menschenmenge wird seit Beginn des Films sehr deutlich); aus der Vogelperspektive entdeckt man zur Linken einen belebten Innenhof

erlaubt) und die ewigen Gegenstände oder «Ingressionen» (Identität des Objekts in allen Momenten). Vgl. Deleuze (wie Anm. 7), S. 126ff.

62 Guattari, Félix. *Chaosmose*. Paris 1992. S. 17–18, 94–99.

vor einem Stück Hausmauer, das einen rechten Winkel bildet mit dem Vordach und der niedrigen Mauer, die sich weiter fortsetzt und alsbald aus dem Bild verschwindet. Und nun tritt das Ereignis ein. Es ist untrennbar verbunden mit der Fahrt der Kamera, die sich in einer Rechtskurve voran und aufwärts bewegt, sodass die Strasse und der weitere Verlauf der Mauer voll ins Bild kommen und man dem heftigen Getümmel der Menge folgen kann, die den Kriegern entgegeneilt. Das Auge sieht nun, was es eben in einem dichten Gedränge sehen kann. Es erblickt im Hintergrund eine rote Fahne. Es kann im Vordergrund, aber das ist schon relativ weit entfernt, unter zahlreichen in Bewegung befindlichen Körpern die schmale Silhouette einer laufenden Frau ausmachen, deren rotes Kleid vom unteren Bildrand abgeschnitten wird. Sie stürzt nach links, beinahe gegen die Mauer, tritt beiseite, um die Soldaten vorbeizulassen, überquert die Strasse aufs Neue, um in die Bildmitte vorzudringen, wo sie beinahe in der Menge verschwindet; und plötzlich fällt sie einem Mann um den Hals, der auf eine Krücke gestützt geht. Die Bewegung der Kamera hat einen Moment innegehalten und setzt sich nun rückwärts nach links wieder fort, der Frau folgend, die den verletzten Krieger stützt, die Strasse erneut überquert, denselben Bildmittelpunkt durchläuft und auf den Hauseingang zugeht. Hier verliert man sie aus den Augen, da die Kamera ihre ursprüngliche Einstellung wiedergefunden und sich der Umfassungsmauer und dem Innenhof sogar ein wenig weiter angenähert hat, um der Bewegung der hineinstürzenden Menge zu folgen. Auf diese immer noch weit entfernte Perspektive gerichtet, hält die Kamera an; so sieht man auch in Rückenansicht die Frau wieder, die sich gemeinsam mit dem Verletzten entfernt, während andere Frauen kommen, um nach ihren Angehörigen zu fragen, und eine Frau über einem Körper, der auf einer Tragbahre liegt, zusammenbricht.

Die zweite Einstellung führt diesen schmerzlichen Dialog zwischen den Frauen und den Kriegern in noch dichterem und detaillierterer Weise aus. Unmittelbar darauf folgt die dritte Einstellung, die auf den anfänglichen Bildauschnitt zurückzugreifen scheint. Der Unterschied ist nur, dass dieser Ausschnitt eher dem inneren Ablauf der ersten Einstellung entnommen sein könnte, als wäre diese auf halbem Weg in der Bewegung, die uns die Umfassungsmauer und die Strasse offenbarte, stehen geblieben. Diese dritte, sehr lange Einstellung bleibt fix; sie zwingt dem Blick ihren Bildauschnitt und die Handlungen, die sich darin abspielen, auf: reges Treiben zwischen Hof und Strasse, Vormarsch der Krieger, die zusammengefaltete rote Fahnen tragen.

In diesen drei Einstellungen zeichnen sich zwei Themen ab: Zunächst bieten sie dem Blick eine Vielzahl ungeordneter Ereignisse, aus

denen, sobald der Blick an ihnen hängenbleibt, ein nebensächliches, entfernt stattfindendes Ereignis hervorsticht: Eine Frau läuft über die Strasse und wieder zurück. Es handelt sich hier um einen eigenen Affekt, auf den – vielleicht ein wenig zu metaphorisch – Sterns vielsagender Ausdruck «Aktivierungsprofil» zutrifft, der die Zeit mit der Intensität der Empfindung verknüpft und so zum Ursprung der «Vitalitätsaffekte auf der Ebene der Emotion» (82) wird. Diese Frau, die durch ihr rotes Kleid auffällt, bewegt sich in der Ferne, und das ist es, was den Blick auf ihre Bewegung lenkt. Andererseits ist die zweite auffallende Eigenschaft dieses Filmfragments, die sich zwangsläufig mit der ersten verbindet, die eindringliche schräge Linie der Mauern mit ihrer deutlichen Veränderung des Winkels von der ersten zur dritten Einstellung (eine Veränderung, die durch die Differenz zwischen Kamerabewegung und darauf folgendem Kamerastillstand sowohl verschleiert als auch betont wird): eine schräge Anordnung, die selbst schon eines der deutlichsten Kennzeichen von Mizoguchis Stil ist, von seiner Art, die Welt zu sehen und einzufangen.

Hierdurch wird das zweite Merkmal deutlich: die Ununterscheidbarkeit zwischen den Formen des Sehens oder des Bildes und den Formen der Erzählung. Die Frau mit dem Kleid kann ebenso als «roter Fleck in Bewegung» bezeichnet werden wie auch als «Frau, die ihrem verletzten Mann entgegenläuft». Dasselbe gilt für die Umfassungsmauer, in der sich die gesamte Kraft der schrägen Linien konzentriert und die ebenso durch diesen rein formalen Nachdruck beschrieben werden kann wie auch als Bestandteil von Tadimoris Haus. Das heisst, dass hier sowohl eher figurativ oder figural als auch eher narrativ oder erzähltheoretisch ausgerichtete Analysen ansetzen könnten. Wichtig ist hier jedoch, dass beide Aspekte, wie bei Stern der Vitalitätsaffekt und die Verinnerlichung der Episode, in ihrem tiefsten Grund auf immer verbunden bleiben werden, so wie sie auf einer anderen Ebene ursprünglich verschmolzen wurden. Und zwar so, dass eine solche Verbindung sich auch als frei von jeglicher Vorbestimmung und offen gegenüber jedem Zufall, im Leben wie im Kino, zu zeigen vermag – in demselben Masse, in dem diese Verbindung, je nachdem wie die Realität in ihr aufgezeichnet ist, unabhängig von ihrem Komplexitäts- und Stilisierungsgrad, ein sichtbares Doppel des Lebens darstellt oder zumindest dargestellt hat.

Die echte Differenz, wie Stern uns deutlich spüren lässt, entspringt der Tatsache, dass die Vitalitätsaffekte wesentlich kontinuierlicher sind als die diskreten Affekte und auch, gemessen an ihrer psychologischen Dimension, wesentlich stärker auf die Erzählung ausgerichtet. In ihrer Verschiedenartigkeit begleiten die Vitalitätsaffekte jeden Augenblick,

wenn man so sagen kann, während sich die anderen gerade durch ihre Unterschiede da und dort einschreiben. Auch wenn die beiden Ebenen nicht wirklich deckungsgleich sind, so sind die Vitalitätsaffekte doch vergleichbar mit den Bildeigenschaften, die, auch wenn sie unterschiedlich wichtig oder eindrücklich sind, immer verschiedenartiger und daher durch eine sprachliche Aufzählung weniger leicht zu erschöpfen sind als die den diskreten Affekten ähnlichen, von vornherein wesentlich stärker synthetisierenden Eigenschaften der Erzählung.⁶³

Daraus leiten sich die Wechselwirkungen zwischen dem Netz der intensiven Emotionen und der Intensität der narrativen Identifikationen ab (die einen wie die anderen stützen sich dabei mehr oder weniger auf die drei anderen Ebenen der Emotion: die textuelle, die symbolische und die des Dispositivs). Wenn man sie auffächert, so erweist sich diese Wechselbeziehung als ebenso offensichtlich wie komplex, ebenso notwendig wie zufällig und ebenso eingeengt wie unbegrenzt. Sie ist stets spezifisch, jeweils dem Augenblick, dem Moment des Films in einzigartiger Weise zugestanden wie auch jedem Körper, der geeignet erscheint, sie zu verkörpern, das heisst sie zu verbreiten. Wenn uns das Beispiel der ersten der drei Einstellungen der *Samurai-Sippe der Taira* auffällt, so liegt es gerade an der Bescheidenheit der Beziehung, die wir zur flüchtigen Figur dieser Frau in Rot knüpfen, deren oszillierendes Hin- und Herlaufen im Bildausschnitt grosszügig der Gemütsbewegung zugestanden wird, die der Kamerafahrt und den unterschiedlichen Positionen der Kamera wie auch den entsprechenden Variationen der schrägen Linien im sich verändernden Raum der Einstellung eigen ist. In *Frau Oyu* hingegen nimmt die Identifikation sofort Gestalt an und bindet sich an einen nahen – und obwohl sehr zurückhaltenden, so doch in seiner Körperlichkeit dargebotenen – Körper; von Anfang an kommt dadurch ein übermächtiges Begehren ins Spiel. Sodass bei der Durchquerung des Unterholzes durch die Kamerabewegung, die das Voranstürmen Shinosukes begleitet, jedes Stossen gegen einen Baum oder einen Bambusstab, jedes sie affizierende Intervall und jede Falte auf geheimnisvolle Weise zum Wiederhall, zum Resonanzraum dieses Voranstürmens wird.

63 Diesen Sachverhalt hat Jacques Aumont auszuloten versucht, als er sich im Gegenteil bemüht hat, die maximale Spannung zwischen figurativen und narrativen Elementen aufrechtzuerhalten (in dem Kapitel «La description ou l'invention des faits» in: *À quoi pensent les films*. Séguier 1996. S. 196–220). Beinahe gegen den Strich der eigentlichen Argumentation spürt man hier wunderbar, wie sehr die andere Form eines Baums, die als Bestandteil einer Figur in einer Einstellung Tarkovskys beschrieben wird, dazu geeignet ist, zum Träger des Effekts, den ich hier Emotion nennen möchte, zu werden.

Man wird sich vielleicht fragen: warum Mizoguchi? Einfach weil es scheint, als hätte kein anderer Regisseur so klar wie er die gegenseitige Abhängigkeit und Unabhängigkeit der Kräfte des Bilds und der Kräfte der Erzählung gezeigt. Durch eine Art unablässige Reibung bleiben sie in seinen Filmen im Gleichgewicht. Und es sind ihre dauernden Berührungspunkte – durch die sie einander paradoxerweise kurzfristig absolute, dissonanzenreiche Momente von Autonomie zugestehen –, aus denen für den Zuschauer wiederholt eine intensive Emotion entsteht.

Anlässlich des Neustarts von *Frau Oyu* schlug Serge Daney bereits 1983, einige Monate, bevor er seine «kleine Theorie der Emotionen» entwickelte, eine vereinfachte Fassung dieser Theorie vor.⁶⁴ Auf die Gefahr hin, zu viel darüber sagen zu müssen, will ich sie trotzdem kurz anreisen. Um «die sehr spezielle Emotion, die uns bei jedem Sehen oder Wiedersehen eines Films von Mizoguchi ergreift», zu beleuchten, schlug Daney dem Leser vor, er solle sich vorstellen, er säße «in einem anderen Sessel. Nicht in einem Kino, sondern beim Zahnarzt». In einer Weiterführung seiner Metapher arbeitet Daney zwei Aspekte der Filme Mizoguchis heraus: «der Dorn des Schmerzes, der Mut zur Luzidität». Doch er fügt noch einen dritten hinzu: «die fremd und sogar unerträglich gewordene Schönheit», die aus der Musik entsteht. Denn die der Musik eigene Bewegung verbindet sich mit denjenigen der Kamera und der Schauspielerkörper, um unablässig Harmonien und Dissonanzen zu erzeugen. «Deswegen sind seine Filme herzerreissend. Deswegen ist *Frau Oyu* erhaben.»

Zu Beginn von *Frau Oyu* legt sich diese ausufernde Musik über den Vorspann und die gesamte erste Einstellung. Sie wird während des kurzen Einstiegsdialogs zwischen Tante und Neffe unterbrochen, hebt wieder an, als Shinnosuke in den Wald vordringt und wird bis zum Schock des Fächers nicht mehr verstummen (abgesehen von den erneut sehr kurzen Momenten der Vorstellungen im Inneren des Hauses). Wir erinnern uns, dass Stern über den modernen Tanz und die Musik schreibt, es seien «Paradebeispiele für die Ausdruckskraft der Vitalitätsaffekte». Der Tanz, so fügt er hinzu, offenbart seine multiplen Affekte «ohne auf die Handlung oder auf Signale kategorialer Affekte zu verweisen, von denen die Vitalitätsaffekte ableitbar wären» (81). So ist der Tanz «das äusserste Beispiel, de facto der Prototyp» der Effekte der Abstimmung (200). Im Kino, im Stummfilm wie auch im Tonfilm, wird die Musik zu einem Bestandteil des Bildes und vermag dadurch gleichzeitig auf die Handlung, der sie dienen soll, zu verweisen und doch von ihr unabhän-

64 Daney (wie Anm. 36), S. 190–192.

gig zu bleiben. Denn im Verlauf der Handlung bringt ihre Autonomie sie sowohl in Einklang mit den grössten und unaussprechlichsten Gefühlen, die der Film auslöst, wie auch mit den Augenblicken seiner allerkörperlichsten Intimität. In Mizoguchis Filmen, in denen sie stets sehr eindringlich ist, scheint die Musik mehr als bei allen anderen Regisseuren die Handlung gleichzeitig zu verdoppeln, zu durchdringen und sie über sich selbst hinauswachsen zu lassen. So scheint sie den Ereignissen gegenüber gleichgültig zu bleiben, nur um besser ihren Schatten über sie zu werfen. Daraus erwächst das herzerreissende Gefühl, das Daney beschreibt. Doch dieser Gesamteindruck verdankt sich auch den Einzeleindrücken, die wiederum jeweils von den Eigenschaften, Zufällen und Schocks abhängen, die sich in den Bildern ereignen, in der scheinhaften Autonomie, die diese der Erzählung gegenüber behaupten. Wenn Shinnosuke zwischen den Bambusstäben und Bäumen hindurchgeht, gerät die sanfte, gleichbleibende Melodik von Hayasaka Fumios Musik sofort in Einklang mit den entstehenden Intervallen und Falten. Auf diese Weise skandiert die Musik Hören und Sehen und hat von ihren beiden Rändern her Anteil an der Emotion, die sie verstärkt, von der Affiziertheit des Körpers her ebenso wie von den Schwingungen des Geistes.

Aus dem Französischen von Jessica Beer

Roger Odin

Kino «mit klopfendem Herzen»

Anmerkungen zu den Emotionen im Familienfilm

Unter einem Familienfilm verstehe ich einen Film, der von einem Mitglied der Familie für die anderen Mitglieder der Familie gedreht wird und der das Familienleben zum Gegenstand hat. Auf der Grundlage dieser Definition ist es möglich, den Familienfilm vom Amateurfilm zu unterscheiden. Als Amateurfilme bezeichne ich Werke, die von jemandem gedreht werden, der sich in erster Linie als Filmemacher versteht und auch als solcher anerkannt werden will. Seine Filme richten sich an ein Publikum und nicht nur an die Mitglieder der Familie (auch wenn das Publikum in der Regel nur aus anderen Amateurfilmern besteht). Wie man sieht, bewegen sich die beiden Typen von Filmen nicht auf derselben Achse der Kommunikation, und man geht kein Wagnis ein, wenn man jetzt schon festhält, dass die familiäre Achse der Kommunikation von zentraler Bedeutung sein wird, wenn wir verstehen wollen, wie Emotionen im Rahmen von Familienfilmen funktionieren.

Über die Emotionen vor dem Film

Zieht man nur das in Betracht, was sich im Augenblick der Filmvorführung ereignet, dann lässt man einen wesentlichen Aspekt der Funktionsweise des Familienfilms ausser Acht. Tatsächlich muss die Untersuchung der Emotionen im Familienfilm an einem Punkt ansetzen, an dem der Film noch gar nicht existiert. Sie muss den Augenblick der Aufnahme und den Akt des Filmens mit einbeziehen, und sogar schon den Kauf der Kamera. Noch bevor sie zum Kommunikations- oder Ausdrucksmittel wird, ist die Kamera für den Familienfilmer schon ein Objekt, das ihm als solches Freude bereitet: ein Spielzeug. In der Regel wird die erste Filmspule denn auch nicht abgedreht, um irgend etwas zu zeigen oder zu erzählen, sondern um die verschiedenen Knöpfe der Kamera auszuprobieren.¹

1 Norman Mac Laren beschreibt in «Experience of an Amateur Filmmaker» die Gefühle, die in ihm ausgelöst wurden, als er von der Cine-Kodak zur Spezial-Kodak überging: «Es war, wie wenn man auf einer elektrischen Orgel spielen würde, nachdem man auf einer Blechpfeife herumgealbert hatte. [...] Meine erste Reaktion war, alle Knöpfe zu drücken und alle Gadgets einzusetzen. Ich war so verliebt in die Möglich-

Der Familienfilmer filmt mehr der Gefühle wegen, die der Akt des Filmens in ihm auslöst, als wegen des Ergebnisses, das auf das Filmmaterial gebannt wird. Nicht von ungefähr entwickelten die Kamerahersteller zahlreiche Gadgets, die jedoch oft genug nur um den Preis funktionierten, dass sie das Gelingen des Bildes erschwerten. So führte die Einführung des Zooms anstelle der fixen Brennweiten zu einer Vervielfachung von verwackelten, unruhigen und unscharfen Bildern, die sich für den Zuschauer manchmal an der Grenze des Erträglichen bewegen, im Filmenden aber Gefühle auslösen, die denjenigen eines Rausches nicht unähnlich sind. Die Gefühle, die der Gebrauch des Zooms erzeugen kann, haben aber auch etwas mit der Lust an der Allgegenwärtigkeit zu tun – dank des Teleobjektivs kann ich zugleich hier und dort sein, ganz nahe beim Menschen, den ich filme – ebenso wie mit einer Lust am Taumel, wie sie manche Psychologen beschreiben. Es ist also zunächst der Blick durch den Sucher seiner Kamera, der dem Familienfilmer eine Emotion verschafft.

Betrachten wir nun eine Sequenz von einem Film, der auf einem Flohmarkt gefunden wurde. Während beinahe drei Minuten sehen wir in einer Plansequenz eine Familienblaskapelle, die vor dem Schaufenster eines Geschäfts spielt. Als Zuschauer finde ich diese Szene unendlich langweilig, umso mehr, als der Film stumm ist. Aber diese Einstellung wurde nicht gedreht, um von einem Zuschauer gesehen zu werden: Sie wirkte schon, *bevor* sie vorgeführt wurde, während der Dauer des Drehens, als alle offensichtlich mit grossem Vergnügen zusammen vor der Kamera standen, wovon der Film auch zeugt. Die verschiedenen Familienmitglieder treten nacheinander auf. Der jüngste Sohn schlägt auf eine grosse Kiste und lacht dabei wie verrückt; ein anderer Sohn, der älter ist und Trompete spielt, bläst dem Filmenden ins Gesicht, dann vollführt ein Hornbläser (ein Onkel, ein Freund der Familie?) einige Tanzschritte vor der Kamera ... Nichts dergleichen hätte sich wohl abgespielt, wenn die Kamera nicht da gewesen wäre. Im Raum der Familienaufnahmen löst die Kamera ein gemeinsames Gefühlserleben aus.

Der Familienfilm legitimiert sich oft im Augenblick der Filmaufnahme selbst und hat wenig mit der Absicht zu tun, einen Film zu dre-

keiten, die die Spezial-Cine-Kodak bot, dass ich beschloss, einen Film zu drehen, mit dem einzigen Ziel, all deren Möglichkeiten zu nutzen.» (In: *Journal of Film Preservation*, 25/53, 1996. S. 33). Auch wenn Norman Mac Laren alles andere als ein Familienfilmer ist (er war allerdings zu der Zeit, von der er spricht, erst ein Amateurfilmer), entspricht seine Reaktion völlig dem, was man beobachten kann, wenn Familienfilmer eine Kamera kaufen.

hen. Es kommt sogar vor, und öfter als man denkt, dass der Familienfilmer das gedrehte Material gar nicht erst entwickeln lässt – Henri-François Imbert drehte einen hübschen Film, *Sur la plage de Belfast* (F 1996), in dem er von dieser Situation ausging – oder dass das Material direkt bei den anderen Spulen im Schrank landet, ohne dass es angeschaut worden wäre. Der Film hat seine Rolle also schon gespielt, noch bevor er existierte: in den Interaktionen, die er im Augenblick der Aufnahmen ermöglichte.

Der Familienfilmer begnügt sich jedoch nicht damit, sich in einer unmittelbaren Emotion einzurichten. Filmen ist der Versuch, in der Gegenwart einen Zustand zu konstruieren, der sich in der Zukunft als übereinstimmend mit der Idee erweisen wird, die man vom gegenwärtigen Augenblick bewahren möchte,² und dies unabhängig davon, welche Emotionen in der Gegenwart wirklich empfunden werden. Auch wenn der Filmer von der Stadt, die er besucht, enttäuscht ist oder wütend ist, weil er sich gerade mit seiner Frau gestritten hat, wird er sich dennoch darum bemühen, das Bild zu vermitteln, dass die Reise schön und glücklich gewesen sei. Dabei genießt er in der Gegenwart diese Projektion in die Zukunft: doppelte Zeitlichkeit, doppelte Emotion.

Filmen, sich filmen lassen, heisst auch, sich das Gefühl zu geben, sein zukünftiges Bild in der Gegenwart zu beherrschen: Der Überfluss an verweisenden und selbstverweisenden Einstellungen zeugt von diesem Gefühl. Wenn man sich an die Kamera richtet, richtet man sich nicht nur an die Kamera (oder an denjenigen, der dahinter filmt), man richtet sich an die künftigen Zuschauer und damit auch an die Ewigkeit. Das Filmen ist ein Versuch, den Tod zu besiegen. Es ist interessant festzustellen, dass diese Fähigkeit dem Kinematografen seit seinen Anfängen zugeschrieben wird: «Wenn diese Apparate dem Publikum geliefert werden», schreibt der Redaktor der Zeitung *La Poste* in der Ausgabe vom 30. Dezember 1885, «wenn all die geliebten Menschen nicht mehr in ihrer unbewegten Form, sondern in ihren Handlungen fotografiert werden können, in ihren vertrauten Bewegungen, mit den Worten, die ihnen noch auf der Zunge liegen, wird der Tod aufhören, absolut zu sein.»

2 Ich folge hier einem Gedanken, den Robert Musil bezüglich der Familienfotografie anstellte. Musil, Robert. «Hier ist es schön». In: ders. *Prosa und Stücke*. Reinbek 1978. S. 523. Karl Sierek bemerkt, dass der Familienfilm «für die Zukunft einen Zustand konstruiert, der als schön empfunden werden wird» (Sierek, Karl. ««Hier ist es schön»: Sich sehen sehen im Familienfilm»). In: Blümlinger, Christa (Hg.). *Sprung im Spiegel: Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien 1990. S. 147–167.

Es kommt vor, dass man die emotionalen Spuren des Filmers direkt auf dem Film selbst ablesen kann. So stellt Stan Brakhage fest, dass in den Familienfilmen «Fehler» bestehen, die eigentliche visuelle Fehlleistungen sind: Als Beispiel zitiert er einen Familienfilmer, der immer jene Einstellungen überbelichtete, auf denen seine Frau mit einem Ausschnitt zu sehen war, der ihm zu tief erschien,³ oder er erwähnt auch jene Einstellung, in der seine Schwiegermutter (natürlich) zufällig in einer Doppelbelichtung über den Bildern des Familienhundes erscheint.⁴ Ein einfacheres Beispiel für eine visuelle Fehlleistung stellt eine repetitive Reihe von zu lange dauernden Nahaufnahmen eines Gesichts dar, die vermitteln, wie sehr der Filmende die Frau, die er soeben geheiratet hat, liebt; ein leichtes Zittern der Kamera oder eine ungeschickte Annäherung verrät die Emotion des jungen Vaters, der in der Klinik sein erstes Kind filmt.

Man hat bislang wenig über solche Spuren im Spielfilm nachgedacht, doch häufig geben sie ihm eine eigene emotionale Qualität. So hat Alain Bergala mit seiner Analyse von verwendeten Aufnahmen gezeigt, wie die emotionale Kraft von *Une Partie de campagne* (Jean Renoir, F 1936) «zu einem grossen Teil auf der Verwirrung beruht, welche die elektrisierende Präsenz von Sylvia Bataille während der Dreharbeiten im Filmemacher auslöste».⁵ Diese Verwirrung drückt sich in gewissen Kadragen aus, zum Beispiel als Henriette und Henri während einer Liebeszene gemeinsam in die Kamera blicken. Zahlreiche Filme können aus einer solchen Perspektive neu betrachtet werden. Die Arbeit am Familienfilm bietet also die Möglichkeit, Aufschluss über gewisse wenig untersuchte Aspekte des Funktionierens von Emotionen in anderen Filmtypen zu gewinnen (der Familienfilm ist in diesem Sinne ein Labor für semiologische Fragen).⁶

- 3 Anm. der Hg.: Odin fügt hier in Klammern den Ausdruck «surexposée» an, der im Französischen sowohl «überbelichtet» als auch «zu sehr ausgestellt» bedeuten kann, ein Doppelsinn, der sich in der Übersetzung nicht wiedergeben liess, der aber für die Idee der Fehlleistung (im Sinne Freuds) von Bedeutung ist.
- 4 Brakhage, Stan. «Défense de l'amateur». In: Beauvais, Yann/Bouhours, Jean-Michel (Hg.). *Le je filmé*. Paris 1995. S. 1964 (da dieses Werk während des 100-jährigen Jubiläums des Films herauskam, beginnen die Seiten bei 1996 und enden bei 1896).
- 5 Bergala, Alain. «Une érotique du filmage». In: *Trafic*, 11, 1994. S. 62.
- 6 In einer gewissen Weise ist es normal, dass man sich bisher kaum für diese Spuren im Spielfilm interessiert hat. Wenn der Zuschauer einen Spielfilm anschaut, geht er im Rhythmus der erzählten Ereignisse auf und kümmert sich nicht um das, was während der Filmaufnahmen geschehen ist. Sich nicht die Frage über den Raum der Aussage zu stellen, ist eine der wesentlichen Bedingungen der fiktionalisierenden Lektüre. Zu dieser Lektüre vgl. Odin, Roger. *De la fiction*. Bruxelles 2000. Im Gegensatz dazu wird der Zuschauer, der eine Reportage anschaut, dazu eingeladen, diese Spuren ausfindig zu machen: Die Leseanweisung, die dem Zuschauer einer Reporta-

Die meisten Familienfilmer beginnen zu filmen, weil sie sich wünschen, die Entwicklung ihrer Kinder aufzuzeichnen (es ist in der Regel dieser Wunsch, der zum Kauf der Kamera führt): Geburt, erstes Lächeln, erste Schritte ... In *A Portrait of Arshile* (Kanada 1995) hat Atom Egoyan den doppelten Zwang beschrieben, der auf dem Familienfilmer lastet: «Wenn man aufnimmt, verpasst man es, unmittelbar an den Ereignissen beteiligt zu sein, weil sie durch ein Objektiv gefiltert werden. Und wenn man sie nicht aufnimmt, denkt man, dass der Augenblick vergehen wird, ohne Spuren zu hinterlassen, und man ihn für alle Ewigkeit verpassen wird.» Egoyan bemerkt weiter, dass es beim Aufnehmen nicht nur um den Wunsch geht, die Spur der Emotionen zu behalten, die an die Entdeckung der Entwicklungsstadien des Kindes gebunden sind, sondern auch darum, durch «die Identifikation mit den ersten Schritten der Entwicklung der Persönlichkeit» zu «den entscheidenden Ereignissen unseres eigenen Lebens» zurückzukehren: Sein Kind zu filmen, kommt dem «therapeutischen Bedürfnis» des Erwachsenen nach, sich seiner eigenen Kindheit zuzuwenden.⁷ Jacques Aumont hat vorgeschlagen, diesen «Zwang, auf seine Vergangenheit zurückzukommen, um zu versuchen, diese zu verstehen, sie existieren zu lassen» und schliesslich auch, «um zu versuchen, diese geringfügig zu verändern», «Orpheus-Komplex» zu nennen.⁸

Neben diesem rückwärts gerichteten Ziel verfolgt der Akt, sein Kind zu filmen, auch ein Ziel, das die Zukunft betrifft: Er ist Teil einer Phantasie der Beherrschung dessen, was noch kommen wird. Dies führt manchmal zu Aufnahmen, die in moralisierender Absicht auf die Emotion des «Sich-im-Film-Sehens» setzen und darauf abzielen, das Verhalten des Kindes zu verändern. Auf diese Weise wird ein Vater seinen Sohn filmen, der mit den Fingern in der Nase bohrt oder einer Laune nachgibt: damit er sich später schämt. Doch manchmal geht der Familienfilm auch weit darüber hinaus und wird zu einem Instrument der Herrschaft.

Auf beispielhafte Weise illustriert der Film *A Song of Air* (Merilee Bennett, Australien 1987), welche Gefahren der Familienfilm mit sich bringen kann. Der Film greift auf Familienfilme zurück, die Merilees Vater gedreht hat, und zeigt, wie dieser sich der emotionalen Macht des

gegeben wird, ist denn auch, den Kameramann als Aussagenden zu konstruieren. (Auf diese Weise wird der Zuschauer einer Kriegsreportage die Beziehung zwischen der Sprungbewegung, die das Bild bei jeder Granatenexplosion macht, mit der vom Kameramann verspürten Emotion herstellen.)

7 Egoyan, Atom. «Le sourire d'Arshile». In: *Trafic*, 10, 1994. S. 107–111.

8 Aumont, Jacques. *Années: Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. Paris 1999. S. 45.

Films bediente, um seiner Familie eine gewisse Ordnung aufzuzwingen. «Ihm zu Ehren spielten wir unser Leben. Wichtig war, zusammen zu sein, die Welt auf dieselbe Weise zu sehen», sagt Merilee im Kommentar. Bilder, die mit Selbstauslöser aufgenommen wurden, zeigen uns den Vater, wie er von seiner Frau und seinen Kindern umgeben ist, wie er sie in seine breiten Arme schliesst und dabei unaufhörlich bittet, in die Kamera zu blicken (in die Kamera blicken, heisst, zusammen in dieselbe Richtung blicken und also die Einheit der Familie behaupten). Die Form antwortet hier genau auf den Inhalt. Geordnete, geregelte, zivilisierte, beinahe polizeiliche Bilder. In diesen Bildern strahlt der Vater die Befriedigung aus, der Mittelpunkt zu sein, um den sich alles organisiert, und geniesst die höchste Emotion: das Gefühl, Gott zu sein.

Merilee spricht in ihrem Kommentar von der erlittenen emotionalen Gewalt und beschreibt, wie sie sich gleichzeitig gegen die Familienordnung und gegen die Filme auflehnte, die diese hervorbrachte: wie sie sich genau ins Gegenteil des Lebens stürzte, das ihr Vater für sie geplant hatte, wie sie sich prostituierte und Drogen konsumierte, wie sie daran gedacht hatte, ihren Vater mit Arsen zu vergiften, um sich an ihm zu rächen. Der Film selbst nimmt an dieser Abrechnung teil. In ihm zerstört Merilee die Filme ihres Vaters, bevor sie sich diese wieder aneignet. Merilee schneidet nicht nur die Bilder ihres Vaters um und setzt sie neu zusammen, um sie in ihren eigenen Diskurs einfliessen zu lassen, sondern sie vollbringt eine kinematografische Arbeit, in der sie das Spiel in der Arbeit ihres Vaters umkehrt. Es geht ihr darum, die zu gut kadrierten, zu scharfen, zu raffinierten Bilder des Vaters zu entstrukturieren, indem sie Bewegungen zergliedert und neu zusammenstellt oder indem sie das Material selbst angreift, um das Bild «schmutzig» zu machen. Emotion gegen Emotion. Am Schluss dieser langen Arbeit, die etwas von einer psychoanalytischen Kur hat, wird Merilee ihrem verstorbenen Vater sagen können: «Ich liebe Sie.»

Es ist Weihnachten. Zwei junge Knaben schauen nach den Geschenken, die für sie unter den traditionellen Weihnachtsbaum gelegt wurden. Der Vater hat eine kleine Inszenierung vorgesehen: Die Kinder müssen vortäuschen, überrascht zu sein, wenn sie die Geschenke entdecken, und die Arme in die Luft strecken. Sobald der erste Knabe vor dem Baum steht, hebt er seine Arme, doch er wendet sich sogleich lachend der Kamera zu und macht grosse Zeichen; der zweite Knabe kommt seinerseits ins Blickfeld und sieht lachend in die Kamera, dann geht er auf den Baum zu und vergisst die Weisung. Plötzlich erinnert er sich an das, worum ihn der Vater gebeten hat, streckt in einer mechanischen Bewegung

beide Arme hoch und prustet in seine Hand los, während er seitlich in die Kamera schaut. Beide Kinder brechen in schallendes Gelächter aus.

Das Kinomachen und der Wunsch, Emotionen zu produzieren, töten im Familienfilm die Emotion. Wenn sie nicht, wie im Fall der beschriebenen Sequenz, kläglich scheitern, erscheinen die Sequenzen von inszenierten Familienfilmen im Allgemeinen als ungeschickt, lächerlich, bestenfalls ohne jegliches Interesse. In der Tat führen diese Kunstgriffe dazu, die Familienbilder dessen zu berauben, was ihre Kraft ausmacht: ihrer Naivität und ihrer Authentizität.

Aber es geht noch um mehr. In *Amator* (*Der Amateur*, Polen 1979) erzählt Krzysztof Kieslowski die Geschichte eines Familienfilmers, Filip Mosz, der vom Wunsch beseelt (oder vom Dämon besessen) ist, Filme zu drehen. In einer Szene sieht man, wie er den Stuhl, auf dem seine dreijährige Tochter sitzt, kippen lässt, während er sie filmt. Als seine Frau herbeistürzt, um sie zurückzuhalten, macht er ihr ein Zeichen, sie nicht zu berühren, und erklärt ruhig, dass man schon ein wenig Drama schaffen müsse, wenn man die Zuschauer berühren wolle. «Würdest du sie auch filmen, wenn sie vom Balkon fallen würde?», ruft darauf seine Frau wütend. Seine Familie in der Haltung eines Cineasten zu filmen, d. h. in der Absicht, bei den Zuschauern Emotionen zu produzieren, heisst, sich von der Familie auszuschliessen.

Dasselbe gilt auf der Ebene des Schnitts. In einer anderen Szene sieht man Filip Mosz die Bilder seines Kindes schneiden: «Um es zu schneiden», erklärt er, «muss man es zerschneiden»; das Bild ist so gemacht, dass klar wird, dass sich das Pronomen *es* auf das Baby bezieht (man sieht in einer sehr nahen Aufnahme, wie die Schere die Bilder des Babys angreift). Einen Familienfilm schneiden, heisst, in den Körper der Familie selbst schneiden. Man kann sich die heftigen Emotionen vorstellen, die ein solches Unterfangen bei den Familienmitgliedern auslöst, die die Kosten dafür tragen.

So gesehen schlägt die Suche nach kinematografischen Emotionen (also nach Emotionen, die auf einen Zuschauer zielen) nicht nur fehl. Vielmehr produziert sie ihrerseits zerstörerische Emotionen im Raum der Familie (in *Amator* beschliesst die Frau schliesslich, ihren Mann zu verlassen). Deshalb ist es abwegig, dem Familienfilm vorzuwerfen, schlecht gemacht zu sein (nicht geschnitten oder nicht strukturiert zu sein); ein Familienfilm *muss* «schlecht gemacht» sein, wenn er keine Familienprobleme schaffen soll.⁹

9 Zu dieser Frage vgl. meinen Artikel «Le film de famille dans l'institution familiale». In: ders. (Hg.), *Le film de famille*. Paris 1995. S. 27–42.

«Auf einer emotionalen Ebene», schreibt Serge Tisseron, «sind wir nie sicher, dass unser Bild wirklich nichts von uns enthält.»¹⁰ Familienfilme sind voller Abwehrgesten, die von der Emotion zeugen, gefilmt zu werden: eine Hand vor das Objektiv strecken, sich hinter jemandem verstecken, davonlaufen, vor der Kamera herumalbern oder Grimassen schneiden ... Wenn gefilmt werden immer mehr oder weniger ein Problem ist, stellt sich das Problem im Familienfilm gleichwohl noch stärker als bei anderen Filmtypen. So werde ich – im Vergleich zu dem, was in einem Spielfilm abläuft – als mich selbst gefilmt, als Person und nicht als Schauspieler, der diese oder jene Person spielt; hier gibt es keinen Schutz, keine Festungsmauern. Sogar in Bezug zum Dokumentarfilm ist die Situation eine radikal andere: weil im Familienfilm derjenige, der die Kamera führt, derjenige, der filmt, immer ein Familienmitglied, oft der Vater, ist.

Auf der Leinwand zeigt eine Reihe von Aufnahmen Tauben, die im Mund eines Knaben nach einem Brotstück picken. Die sehr enge Kadra-ge, die den Knaben und die Tauben im selben Raum einschliesst, ist ein Zeichen für die Machtbeziehung, die von der Kamera hergestellt wird. Es fehlt nicht viel und die Szene wäre sadistisch. Die Reaktionen des Kindes sind im übrigen bedeutungsvoll: Mehrmals gibt es ein kurzes, angespanntes und nervöses Lachen von sich, als eine Taube versucht, ihm das Brotstück aus dem Mund zu nehmen; sehr schnell wird dieses Lachen von einem Blick in die Kamera begleitet, den er offensichtlich an den Vater richtet, und es verwandelt sich in ein kumpelhaftes Lachen. Siehst du, scheint dieses Lachen zu sagen, ich nehme ein Risiko auf mich, aber ich tue es, um dir zu gefallen. Die Sequenz endet mit einer Einstellung, die zwar kurz, aber völlig klar ist bezüglich dem, was sich hier abspielt: In einer sehr nahen Aufnahme geht der Knabe, die Tauben endlich los geworden, auf die Kamera zu und schaut seinem Vater mit einem festen Lachen gerade in die Augen: Habe ich wirklich das gemacht, was du wolltest? Bin ich ein guter Sohn? Liebst du mich so, wie ich dich liebe?

Es fällt schwer, sich vorzustellen, welche Wirkung solche Aufnahmen auf ein Kind haben. Etwas steht jedoch fest: Solche Emotionen, die an das Drehen gebunden sind, prägen einen für das Leben. So erzählt Marie Cardinal in *Des mots pour le dire*, wie sie viele Jahre (und mehrere psychoanalytische Kuren) brauchte, um die Szene wiederzufinden, die ihren Störungen zugrunde liegt (sie wird von einem Geräusch «tap tap tap, tap tap tap, ...» und vom Bild eines Rohrs oder eines Auges, das sie betrachtet, verfolgt).

10 Tisseron, Serge. *L'intimité surexposée*. Paris 2001. S. 71.

Ich bin ein Baby, ein ganz kleines Mädchen, das kaum laufen kann. Ich spaziere mit meinem Kindermädchen und meinem Vater in einem grossen Wald. Ich bin daran, *number one, please* zu machen. Nany hat mich hinter einem Busch versteckt. Sie hat lange suchen müssen, bis sie einen gefunden hat, der sich dafür eignet. Man muss sich verstecken, um *number one, please* zu machen. In der Hocke halte ich meine umgekrempelte Petit-Bateau-Unterhose gegen mich und schaue auf den flüssigen Strahl, der aus mir herauskommt und zwischen meinen ganz neuen Lackschuhen in die Erde zwischen meinen Füßen versickert. Es ist interessant. Tap tap tap tap tap tap tap ... Ein Geräusch hinter meinem Rücken. Ich drehe den Kopf und sehe meinen Vater hinter mir stehen. Vor seinen Augen hält er ein seltsames schwarzes Ding, eine Art Eisentier, das ein Auge am Ende des Rohrs hat. Von da kommt der Lärm. Ich will nicht, dass er sieht, wie ich Pipi mache. Mein Vater soll meinen Hintern nicht sehen. Ich richte mich wieder auf. Meine Unterhosen hindern mich daran, zu gehen. Ich gehe dennoch auf meinen Vater zu und schlage ihn mit allen Kräften. Ich schlage ihn, solange ich kann. Ich will ihm weh tun. Ich will ihn umbringen!¹¹

Der Dreh eines Familienfilms ist eine Feierstunde ödipaler Beziehungen.

Emotionen und Familienfilm

Die Herstellung der Emotion bei der Vorführung des Familienfilms hat wenig zu tun mit der Herstellung der Emotion bei der Vorführung eines Spielfilms: Es sind nicht dieselben emotionalen Triebkräfte, die dabei mobilisiert werden. Im Familienzusammenhang wiegen die Beziehungen innerhalb der Familie schwerer als die Beziehungen zum Film.

In der Tat versteht man besser, wie der Film emotional funktioniert, wenn man ihn im Zusammenhang mit der Familienfotografie und nicht im Zusammenhang mit dem Kino betrachtet. Als Lumière den Film erfand, «beabsichtigte er», wie der Filmhistoriker Vincent Pinel bemerkt, «als Erstes, ihn dem Amateur zugänglich zu machen; der Kineamatograf nahm Familienszenen *wie ein einfacher Fotoapparat mit einem emotionalen Zusatz auf*».¹² Die Intuition ist bemerkenswert: Denn man

11 Cardinal, Marie. *Des mots pour le dire*. Paris 1975. S. 73–74.

12 Pinel, Vincent. *Louis Lumière, inventeur et cinéaste*. Paris 1994. S. 38 (Hervorhebung R. O.). Tom Gunning erbrachte die historischen Beweise für diesen Zusammenhang in «New Thresholds of Vision: Instantaneous Photography and the Early Cinema of Lumiere». In: Smith, Terry (Hg.). *Impossible Presence: Surface and Screen in the Photogenic Era*. Sydney 2001. Man findet ebenfalls eine Analyse der Beziehungen zwischen Familienfilm und -fotografie in: Johnson, Stacey. «Are We in the Movies Now?». In: *Cinémas*, 8/3, 1998. S. 135–157.

kann sagen, dass der Familienfilm wie ein Familienfotoalbum funktioniert – er löst dieselbe Art von Emotionen aus –, aber er löst sie stärker aus, weil es sich um «bewegte Fotos» handelt (dieser Ausdruck war in den Anfängen des Kinos üblich).¹³ Diese Emotionen lassen sich in zwei Kategorien klassifizieren: in glückliche, kollektive, geteilte Emotionen und in individuelle Emotionen, die viel weniger euphorisch und manchmal eindeutig negativ sind.

Wie die Familienfotoalben strahlen Familienfilme Glück, Lebensfreude und die Freude des Zusammenseins aus. Es gibt wahrscheinlich kein Filmgenre, in dem Lächeln und Lachen so gegenwärtig sind.¹⁴ Sogar die Filme über Hitlers Familie (von Eva Braun gedreht) genügen diesem Anspruch: Hitler, der zwei Kinder anlächelt, die um ihn herum Ball spielen, Eva, die in die Kamera lächelt und dabei einen Hasen an sich drückt, Hitler, der am Ufer des Königsees den Schwestern Evas zulächelt ... Der Familienfilm wird von der mütterlichen Phantasie einer glücklichen Familie beherrscht, die ungetrübt eine erfüllte Gemeinschaft ohne Probleme bildet, eine mythische Gesellschaft. Der Familienfilm hat mit Utopie zu tun. Wenn man einen Familienfilm mit der Familie anschaut, ist dies etwas ganz anderes, als einen Dokumentarfilm über Familien anzuschauen: Das Familienleben ist von den wirklichen Dingen, auf die Bezug genommen wird, immer abgeschnitten.¹⁵ Alltagsprobleme, Ehestreitigkeiten, Konflikte zwischen Eltern und Kindern sind vergessen ... Der Familienfilm zielt darauf ab, einen euphorischen Konsens zu bewirken. Auf diese Weise trägt er dazu bei, die Familie als unwandelbare Einheit aufzubauen. Jean Epstein hat dies auf seine Art bemerkt; beim Betrachten von Familienfilmen, erklärt er,

war ich überrascht zu sehen und zu hören, wie sich allmählich eine seltsame Stimme und ein imposantes Phantom bildeten; die Familie erschien mir als Individuum, dessen ungleiche Glieder nicht einmal mit der Einheit brachen; [...] welche Erleuchtung für ein Individuum, das Monster, dessen Mitglied er ist, zu kennen, die mütterliche Seele, von der er abstammt und in die er zurückkehrt.¹⁶

13 Eine Sammlung von damaligen Texten zum Kino findet sich in: Gaudreault, André/Sirois-Trahan, Jean-Pierre. *La vie ou du moins ses apparences: Émergence du cinéma dans la presse de la Belle Époque (1894–1910)*. Montréal 2002.

14 Ich habe diese Frage behandelt in «Rire et film de famille». In: Rolot, Christian/Ramires, Francis (Hg.). *Le genre comique*. Paris 1997. S. 133–152.

15 Ich folge hier gewissen Bemerkungen von Michel Beaujour bezüglich des Selbstporträts, das in mehr als einem Punkt dem Familienfilm ähnlich ist (*Miroirs d'encre: Rhétorique de l'autoportrait*. Paris 1980).

16 Epstein, Jean. *Écrits sur le cinéma*. Bd. 1. Paris 1974. S. 245.

Die Emotion ist hier grundsätzlich ideologisch. Zugleich erfassen untergründigere Emotionen alle Familienmitglieder, die der Vorführung beiwohnen. Zuerst besteht eine echte Angst, die an die Erwartung gebunden ist, sich zu sehen. In *Cinéma muet avec battements de cœur* beschreibt Derzö Rosztolanyi detailliert seine eigene Erfahrung. Er wurde in seinem Leben zweimal gefilmt, und er erinnert sich, dass ihn nach der Vorführung «ein Brechreiz überkam, der mehrere Tage andauerte»: «Ich wagte sogar nicht mehr, daran zu denken. Derjenige, den ich da, auf der Leinwand, sich bewegen gesehen hatte, war mir völlig fremd. Ich erkannte in ihm keine Gemeinsamkeit mit mir ...». Dieses Erlebnis wirkte so stark, dass er das zweite Mal, als er gefilmt wurde, die Spule in die Schublade seines Schreibtischs steckte und sich weigerte, sie anzuschauen: «Ich wagte nicht, ihr ins Gesicht zu sehen.» Er beschreibt das Lampenfieber, das ihn ergriff, als er den Projektor in Gang setzen sollte, nachdem er acht Jahre später beschlossen hatte, sie doch noch anzuschauen: «Als im Lichtquadrat die ersten Bilder, die natürlich stumm waren, zu zittern begannen, ... wurden sie von meinen ein wenig schnelleren Herzschlägen musikalisch begleitet.»¹⁷

Diese Angst, sich «zu sehen», wird noch durch die Tatsache verstärkt, dass man einen Film meistens mit der Familie anschaut. Wer hat noch nie ein gewisses Unbehagen verspürt, wenn er sich selbst, oft mehr oder weniger erzwungen, im vereinten Familienkreis zur Schau stellte? Ein Unbehagen, das umso stärker ist, als man nichts davon zu Tage treten lassen darf ...

Auf der anderen Seite regt der Familienfilm unser inneres Kino dazu an, sich in Bewegung zu setzen: Mehr oder weniger gegen unseren Willen führt er uns dazu, in unser tiefstes Innere und in die Ereignisse unseres Lebens zu dringen. In der Tat weiss man nie so genau, was während der Vorführung eines Familienfilms geschehen kann. Aus diesen nichtssagenden Bildern kann sowohl das Beste wie auch das Schlimmste auftauchen, und sie funktionieren wie einfache Zeichen, die zu den unwahrscheinlichsten Assoziationen führen können: Plötzlich kommen mir Handlungen in den Sinn, die ich am liebsten vergessen hätte, persönliche Konflikte, Familiengeschichten, alter Groll, manchmal Augenblicke intensivsten Glücks. Einen Familienfilm zu sehen, ist immer ein starkes und unvorhersehbares Ereignis: «Verblüfft habe ich mich gesehen, wie ich an der venenüberzogenen vollen Brust meiner Mutter saugte»; «als ich meinen Vater als Dreissigjährigen sah, sagte ich

17 Rosztolanyi, Derzö. *Cinéma muet avec battements de cœur*. Paris 1988. S. 95–98.

mir: Wenn er sich heute so vor mir zeigen würde, würde ich gerne mit ihm schlafen.»

Hervé Guibert, dem wir diese Überlegungen verdanken, bemerkt, dass manchmal überwältigende Offenbarungen produziert würden, wenn man einen Film lange nach seiner Entstehung wieder anschaut: «Von einigen Einstellungen war ich geblendet [...]: die Hände der Grossmutter, die an Weihnachten ein Paar Stiefelchen auspacken, ein altes schwarzes Auto mit Vorderradantrieb, das im Schnee fährt, eine zarte Frauenhand, die in einem schweren Pelzmantel steckt und ein Glas Wasser aus dem Fenster wirft, oder veraltete Kalenderzeichnungen oder auch eine Schafherde, die die Strasse belagert.»¹⁸ Auch wenn die zeitliche Distanz einen belustigten oder kritischen Blick auf sich selbst erlaubt (angesichts der Vorführung unserer Vergangenheit liegt die Ironie nicht fern), drängt sich gleichzeitig eine «nostalgische Überprüfung» unseres Lebens auf («siehe da, ich war damals schon ein Feigling, man musste mich auf dem Steg in die Arme nehmen, um mich von einem Schiff steigen zu lassen»). Bedauern kommt zum Vorschein: Ich hätte mehr von meiner Jugend profitieren müssen, ich hätte x sagen müssen, dass ich sie liebe, ...

Wie soll man schliesslich nicht mit Hervé Guibert die beharrliche Präsenz «des ängstlichen und todbringenden Diskurses» erkennen, der diese Vorführungen begleitet! Man wird auf den körperlichen Verfall aufmerksam («Renée ist ganz füllig geworden»), auf die Unfälle («Eduard hat seine Beine verloren»), auf die Todesfälle («Robert hat sich umgebracht»; «er ist ins Wasser gefallen und ist gestorben»), man sorgt sich ums eigene Leben: «Vielleicht sehen wir diese Filme zum letzten Mal.» Und wenn derjenige, der gefilmt hat, selber verschwunden ist, behauptet sich der Tod in seiner unwiderruflichen Offensichtlichkeit. Das ursprüngliche Programm, «den Tod zu besiegen», liegt weit weg ...

Wenn sie auf diese Weise beschrieben wird, nähert sich die emotionale Erfahrung der Sichtung eines Familienfilms seltsam der ästhetischen Erfahrung, wie sie Hans-Georg Gadamer beschrieben hat.¹⁹ Einer der wichtigsten Gedanken Gadamers ist, dass Kunst mit dem grundlegenden Bedürfnis des Menschen nach Spielen und Festen zusammenhänge. Nun nimmt man aber, wenn man einen Familienfilm anschaut,

18 Alle Zitate von Hervé Guibert in diesen Abschnitten stammen aus «Photo animée». In: ders. *L'image fantôme*. Paris 1981. S. 47–52.

19 Gadamer, Hans-Georg. *L'actualité du beau*. Ausgewählte Texte, übersetzt und vorgestellt von Elfie Poulain. Paris 1992. Gadamers Zitate (in Anführungszeichen) stammen aus diesem Werk. Ich folge ebenfalls dem Kommentar von Georgia Warnke in *Gadamer: Herméneutique et raison*. Brüssel 1990.

an einer Art Fest und Spiel teil, in dem der Familientext (der Familienmythos) kollektiv erschaffen wird. Dieses Spiel ist strukturiert: Man trifft aufgrund geregelter Gewohnheiten zusammen; die Sichtung eines Familienfilms ist ein regelrechtes Ritual (Leinwand und Projektor aufstellen, den Raum verdunkeln). Nachdem die Vorführung begonnen hat, setzt der Film seine eigene Zeit durch; wie ein lebender Organismus lädt er uns dazu ein, mit seiner Bewegung mitzugehen. *Als Form, die es zu füllen gilt*, verlangt der Familienfilm nach einer Antwort, die jeder Zuschauer selber aktiv produzieren muss. Man kann in diesem Fall von einer regelrechten *hermeneutischen Forderung* des Familienfilms sprechen, der nach einer «kommunikativen Initiative» verlangt. Es folgt dann «eine kommunikative Leistung», die alle Familienmitglieder vereint.

Gleichzeitig «arbeitet» der Familienfilm in uns: Es ist nicht nur das «hier seht ihr, wie ihr früher gewesen seid», das der Familienfilm «enthüllt», «er sagt uns auch, euer Leben muss sich ändern». Der Familienfilm funktioniert wie ein «Symbol»: «Der Familienfilm ist die Möglichkeit, die Welt als Einheit zu erfahren, in der die ontologische Position des Menschen integriert ist und in der auch seine Endlichkeit mit der Transzendenz in Zusammenhang gebracht wird.» Deshalb kann man Familienfilme anschauen, ohne sich zu langweilen, auch wenn man kein Familienmitglied ist; jeder Familienfilm verweist auf den Menschen, wie er in jedem von uns steckt; der Familienfilm «beschränkt sich nicht darauf, auf etwas zu verweisen», aber dieses Etwas, auf das er verweist, «ist hier». Wenn die Erfahrung vom Familienfilm so beschrieben wird, gehört sie zu jener wichtigen Ästhetik, die das ganze Wesen beinhaltet und die Einheit des Subjekts in seiner Beziehung zum anderen und zur Welt ins Spiel bringt.²⁰

Seltsam an dieser ästhetischen Beziehung ist, dass sie nicht aus der Beziehung zu einem Werk entsteht (was bei Gadamer der Fall ist). Der Familienfilm hat nichts von einem Werk. Der Familienfilm ist nur ein *Katalysator*, mit dem sich die ästhetische Erfahrung verbreitet. Das Werk wird (kollektiv oder individuell) von den Zuschauern produziert, wenn sie auf ihr Erlebtes zurückgreifen. Aus diesem Grund kann man von einer «Ästhetik des Gewöhnlichen» sprechen: eine Ästhetik des direkten Kontakts mit dem Leben. Diese Konzeption von Ästhetik wertet die Erfahrung auf: Eine Erfahrung, die mehr als mit Werken direkt mit dem

20 Caune, Jean. *Pour une éthique de la médiation: Le sens des pratiques culturelles*. Paris 1999. S. 219–220.

Leben verknüpft ist,²¹ bringt den Familienfilm einigen Produktionen der zeitgenössischen Kunst näher, die völlig uninteressante Objekte um ihrer selbst willen zeigen, die jedoch zu einer ästhetischen Erfahrung führen, wenn sie mit dem Leben des Künstlers und/oder des Zuschauers in Zusammenhang gebracht werden.²² Der Familienfilm unterscheidet sich davon jedoch durch die Tatsache, dass er ausserhalb der «Kunstwelt» betrachtet wird. Die ästhetische Erfahrung des Familienfilms ist also in einem doppelten Sinn gewöhnlich. Nicht weniger bewahrt sie dennoch die Eigenschaften einer ästhetischen Erfahrung, die man angesichts eines Kunstwerks erleben kann.

Doch das Seltsamste am Funktionieren der Familienfilme ist, dass sie nicht vorgeführt werden müssen, um Emotionen zu erzeugen. Nicht nur, wie ich erwähnte, weil sie schon während der Aufnahme Wirkungen hervorgerufen haben, sondern auch, weil sie als eine Art Talisman funktionieren: wie gewisse afrikanische Masken oder Fetische, die für immer in einer Höhle oder auf einem Dachboden bleiben werden; sie werden aufbewahrt, weil es genügt, dass sie da sind. Man weiss, dass sie da sind; man muss nichts mehr dazu tun. Hingegen muss alles in Gang gesetzt werden, sie zu schützen. Denn Familienfilme sind einzigartig: Man führt das Original vor (es gibt kein Negativ). Wenn sich die *Aura* als «einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag»²³ definieren lässt, haben Familienfilme eine *Aura*: die *einmaligen* Spuren einer Familienvergangenheit. Diese Zerbrechlichkeit macht ihren Wert aus. Die Familienfilme sind «Schätze» (dieser Begriff wird von Familienfilmern oft benutzt), nicht weil sie kostbare oder geheime Dinge enthalten (in Wirklichkeit zeigen Familienfilme nicht sehr viel und sicher nichts Geheimes oder Intimes), sondern weil sie etwas enthalten, was der magischen Kraft gleicht, die uns zwingt, unsere Vergangenheit zu hinterfragen. Dieses Potential gibt ihnen eine unvergleichliche emotionale Kraft; es bewirkt, dass man sie nicht ohne Furcht anschaut. Man weiss nie, was daraus hervorkommen wird ... Und wenn das Leben nicht so schön wäre, wie es die Filme glauben lassen? Da man die Antwort auf diese Frage kennt, wird der Film zu einem beunruhigenden Objekt, zu einer Pandorabüchse, die man aus Angst, Familien- oder persönliche Katastrophen auszulösen, nicht zu öffnen wagt. Darum werden

21 Zu diesem Ästhetikkonzept vgl. Shusterman, Richard. *L'art à l'état vif*. Paris 1992. S. 84.

22 Zu dieser Strömung zeitgenössischer Kunst vgl. Ardenne, Paul/Beausse, Pascal/Goumarre, Laurent. *Pratiques contemporaines: L'art comme expérience*. Paris 1991.

23 Benjamin, Walter. «Kleine Geschichte der Photographie» [1931]. In: ders. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main, 1963. S. 67–94, hier 83.

die Familienfilme so selten aus dem Schrank hervorgeholt, in dem sie eingeschlossen sind.

Heute ist der Familienfilm eine Gattung, die im Verschwinden begriffen ist (die Videoproduktionen, die dabei sind, ihn innerhalb der Familien zu ersetzen, funktionieren auf andere Weise).²⁴ Diese Bemerkungen sind also nicht frei von Nostalgie.

Das Paradoxe liegt jedoch darin, dass der Familienfilm verschwindet und gleichzeitig vom Fernsehen ausgewertet wird (vor allem in historischen Sendungen, aber auch in jeder anderen Art von Sendungen). Natürlich gibt es wirtschaftliche Gründe dafür, doch die kommunikativen Funktionen sind wahrscheinlich noch bedeutender. Denn der Familienfilm vermittelt eine besondere Qualität von Emotion, die sehr genau dem entspricht, was der Zeitgeist erfordert. Man kann die Ausbreitung dieser Bilder als den Versuch verstehen, gegen den «Komplex des Entwurzeltens» oder die «Verlustangst», die unsere Zeit charakterisieren, zu kämpfen: eine Angst, die hervorkommt aus einer neuen Beziehung zur Familie (mehr Unabhängigkeit), aus einer neuen Beziehung zur Geschichte (Verlust des Generationenbegriffs), und einer neuen Beziehung zum Raum (man bewegt sich viel, man hat keine Orte, keine Bezugspunkte mehr).²⁵ Die Inanspruchnahme des Familienfilms spiegelt den Wunsch wider, die Nabelschnur wiederherzustellen, die uns mit unseren Ahnen, mit der Vergangenheit, mit dem geografischen Raum unserer Kindheit, kurz, mit unseren Wurzeln, verbindet. Die Fernsehauswertung des Familienfilms schreibt sich also in die tribale identitäre Bewegung ein, die unsere Gesellschaft in Gang hält.²⁶ Es ist kein Zufall, wenn die auf den Familienfilm spezialisierten Filmarchive an Orten entstanden sind, wo sich die Identitätsfrage in starker Weise äusserte (in der Bretagne, im Baskenland, in Schottland, in Andalusien ...).

Die Geschichte der sozialen Auswertung des Familienfilms ist wohl noch nicht zu Ende ...

Aus dem Französischen von Valérie Périllard

24 Über den Übergang zum Video vgl. meinen Artikel «La question de l'amateur». In: *Communications*, 68 «Le cinéma en amateur», 1999. S. 47–90.

25 Ich folge hier der Analyse von Serge Tisseron (wie Anm. 10), letztes Kapitel: «Du désir d'être célèbre à l'angoisse d'être abandonné». S. 145–168.

26 Zu dieser Frage vgl. Maffesoli, Michel. *Le temps des tribus: Le déclin de L'individualisme dans les sociétés postmodernes*. Paris 2000.

Klang

Konflikt

Überschuss



Richard Dyer

Film, Musik und Gefühl – Ironische Anbindung

Ein junges Paar besucht die Wohnung, die es nach der Heirat beziehen soll. Die Frau, Franca (Tamara Lees), betrachtet argwöhnisch die spärlich möblierten Zimmer, den Staub, das Ungeziefer; der Mann, Carlo (Marcello Mastroianni), ein Automechaniker, erörtert begeistert seine neue Erfindung zur Optimierung des Benzinverbrauchs. Sie hört gleichgültig zu, doch zu seiner Überraschung («Du hast doch immer gesagt, dass wir damit warten sollten») lädt sie ihn zu sich aufs Bett ein. Damit endet die Szene.

Diese frühe Stelle aus *Vita da cani* (Mario Monicelli/Steno, I 1950) verfährt auf inhaltlicher Ebene typisch für eine Gruppe neorealistischer Filme, die von alltäglichen Leuten in alltäglichen Umgebungen erzählen, ohne dabei besonderes Gewicht auf sozialpolitische Implikationen zu legen; auch Mario Camerinis *Molti sogni per le strade* (I 1948), Luciano Emmers *Domenica d'agosto* (I 1949) und Carlo Lizzanis *Cronache di poveri amanti* (I 1954) sind dieser Gruppe zuzurechnen. Dennoch fällt die Stelle durch eine besondere Ausstrahlung auf, die auf drei Gründe zurückzuführen ist. Erstens die Besetzung mit Tamara Lees: Während Mastroianni bereits ein etablierter *minor star* war – der wie hier den *ragazzo per bene*, den netten Jungen von nebenan, perfekt verkörperte –, war Lees erst in wenigen Filmen aufgetreten und suggerierte eher etwas Fremdartiges. Als Kind englisch-russischer Eltern ist sie von auffälliger, deutlich nordischer Schönheit: Mandelförmige Augen und eine schmale Gestalt deuten Melancholie und Vornehmheit an. Damit steht sie quer zu jener bodenständigen Art von Schönheit, die fester Bestandteil einer Nachkriegskultur im Umkreis des Neorealismus war und durch Gina Lollobrigida, Sophia Loren und Silvana Mangano verkörpert wurde.¹ Zweitens kreiert Mario Bavas Kameraarbeit spürbar gestaltete und leicht enigmatische Muster in einem klar konturierten Chiaroscuro. Drittens ist der Stelle ein zarter Walzer von Nino Rota unterlegt. Diese drei Elemente (Tamara Lees, die Lichtsetzung und der Walzer) schaffen

1 Zum Neorealismus und dessen Konzept weiblicher Stars vgl. Farassino, Alberto. «Il cinema come premio». In: ders. (Hg.). *Neorealismo: Cinema italiano 1945–1949*. Turin 1989. S. 140–141.

eine eigentümliche Reibung zwischen der Banalität und relativen Heiterkeit des Augenblicks einerseits und einer melancholischen, geheimnisvollen und zerbrechlichen Stimmung andererseits.

Diese Reibung erzeugt nicht nur ein spezifisches emotionales Timbre, sie ist auch verantwortlich für den affektiven Zugang zum narrativen Material. Beides möchte ich im Folgenden untersuchen. Zum einen geht es mir um etwas ganz Bestimmtes: Mein Gegenstand ist nicht nur Musik im Allgemeinen, sondern auch Nino Rotas Verfahren im Besonderen und darüber hinaus seine Tendenz, ein Netz an Bezügen herzustellen, das ich *ironische Anbindung* nennen möchte. Zum anderen stelle ich diese Überlegungen zunächst in den Kontext des weitläufigeren Diskurses um die Rolle der Musik im Film. Dabei geht es besonders um die Frage, wie die Musik unseren Umgang mit jenen Registern des Fühlens bestimmt, die durch abstrakte Elemente ausgelöst werden, sowie um das Verhältnis dieser Register zu den augenfälligeren Emotionen, die sich in und zwischen den Figuren abspielen.

Die Musik – worunter ich im Folgenden die extradiegetische Musik verstehe – stellt die Filmanalyse vor eine ganze Reihe von Problemen.² Zuallererst hat sie in der jeweiligen Handlung nichts zu schaffen: Schliesslich ist in der Wohnung, die Franca und Carlo besichtigen, kein Orchester anwesend; ebenso wenig musiziert etwa Rachmaninow im Provinzbahnhof von *Brief Encounter* (David Lean, GB 1945) oder Johann Strauss im Weltall von *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, GB/USA 1969). Gleichzeitig sind wir so fraglos an diese Art Musik gewöhnt, dass wir das Sonderbare an ihr gar nicht mehr wahrnehmen. Dieser sehr grundsätzliche Befund wurde von Claudia Gorbman beschrieben, die nicht nur die verschiedenen Faktoren aufspürt, welche die historische Entwicklung der Filmmusik prägen, sondern auch die Konventionen skizziert, die deren Anwesenheit unbemerkt in den Hintergrund treten lassen.³ Gorbman zeigt auf, wie die Existenz von Musik im Film nachgerade zur Selbstverständlichkeit wurde, und sie verweist auf die Machart von Filmen, die einem solchen Eindruck weiterhin Vorschub leisten. Die Autorin spricht von einer in diesem Sinn «unhörbaren Musik», freilich ohne zu behaupten, dass es buchstäblich unmöglich sei, sie zu hören. Stattdessen kommt Gorbmans eigentliche Intention bereits im Titel ihres Buches, *Unheard Melodies*, zum Ausdruck, den sie John Keats' Gedicht

2 Vgl. Pellizzoni, Luigi. «Musica e cinema, un rapporto «difficile»». In: Kermol, Enzo / Tessarolo, Mariselda (Hg.). *La musica del cinema*. Rom 1996. S. 25–38.

3 Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington 1987.

Ode on a Grecian Urn (*Auf eine griechische Urne*, 1820) entnimmt und ihrem eigenen Text als Epigراف voranstellt:

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on.⁴

Ungehörte, also unbemerkte, nicht wahrgenommene Musik ist demnach nicht weniger wohltuend, nicht weniger schön und nicht weniger berührend. Es ist gerade diese sich selbst in den Hintergrund rückende «Süsse», der ich (wie Gorbman) nachgehen möchte.

Ein zweites Problem ergibt sich aus den strukturellen und zeitlichen Eigenschaften der Musik, die sich nicht unproblematisch zu denjenigen der filmischen Narration verhalten. Musikalische Muster der Wiederholung und Entwicklung, die Bauform etwa der Sonate oder des Blues, aber auch die Ansteckungskraft einer guten Melodie oder eines griffigen Rhythmus können im Widerspruch zu den Verlagerungen und Tempi einer durch Schauspielerinnen und Schauspieler verkörperten Erzählung stehen.

Im klassischen Film müssen musikalische Elemente den Bedürfnissen eines effizienten und unauffälligen Erzählens angepasst und untergeordnet werden (wie dies geschieht, haben Gorbman und andere beschrieben). Die Gefahr der Unvereinbarkeit bleibt jedoch bestehen und kann sich sehr verschieden auswirken. Als Nino Rota die Partitur für *Senso* (Luchino Visconti, I 1954) konzipierte, überzeugte er den Regisseur, auf die ursprünglich vorgesehene Musik von Brahms zu verzichten und stattdessen auf Bruckner zurückzugreifen:

Er [Visconti; R. D.] wollte Brahms verwenden [das erste Thema aus dem dritten Satz der Symphonie Nr. 3; R. D.]; aber an einer gewissen Stelle erfolgt ein Umschwung, und das zweite Thema setzt ein.

«Ja», sagte er, «bis hierher eignet es sich gut, aber danach müssen wir das Thema in die Länge ziehen.»

«Hör zu, mein Freund, ich kann zwar diese Arbeit machen, aber ich kann Brahms' Musik nichts hinzufügen ... Sie lässt sich nicht manipulieren.»

Also verwendeten wir eine von Bruckners Symphonien, und ich fand einen Weg, wie ich sie «manipulieren» konnte, ohne sie zu manipulieren ...⁵

4 «Erlauschter Klang ist süß, noch Süßres sagt / Der stumme: Linde Pfeifen, stimmt an!» Keats, John. *Auf eine griechische Urne: Gedichte englisch und deutsch*. Übertragen v. Heinz Piontek. Frankfurt a. M. 1999. S. 85.

5 Miceli, Sergio. «Colloquio con Nino Rota». In: ders. *Musica e cinema nella cultura del Novecento*. Florenz 2000; hier jedoch zit. nach Calabretto, Roberto. «Luchino Visconti: *Senso*, musica di Nino Rota». In: Rizzardi, Veniero (Hg.). *L'undicesima musa: Nino Rota e i suoi media*. Rom 2001. S. 75–135. Übers. R. D.

Zwar ist das Brahms-Thema äusserst einprägsam, rasch wieder abrufbar und von vergleichsweise kurzer Dauer, ausserdem zeichnet es sich durch die Wiederholung einer melodischen Figur und eine deutlich konturierte Instrumentierung aus. Dagegen basiert das Bruckner-Thema auf einer sehr langen Melodie und einer dicht verwobenen Orchestrierung, gleichzeitig sind seine Konturen nicht auf Anhieb erkennbar und auch nach mehrmaligem Hören nur schwer zu reproduzieren. Die Brahms-Melodie nicht zu hören, ist nahezu unmöglich; umso schwieriger wäre es, sie durch Verlängerung oder Kürzung aufzubrechen, sie den Bedürfnissen der filmischen Narration anzupassen, ohne dabei die Aufmerksamkeit auf das musikalische Verfahren zu ziehen. Demgegenüber wird die Bruckner-Stelle nur minimal verändert und dadurch nicht eigentlich beeinträchtigt – obgleich Rota zahlreiche Eingriffe vornimmt, die aber derart zurückhaltend sind, dass sie nur dem spezialisiertesten Publikum auffallen.⁶

Zurückhaltendes «Manipulieren» ist, wie noch zu zeigen sein wird, charakteristisch für Rota. Im Vergleich dazu unterzogen die Komponisten des klassischen Hollywood ihr eigenes Material weitaus drastischeren Eingriffen, indem sie Melodien in kleinere Phrasen zerteilten und endlos in Tempo und Instrumentierung variierten, um sie der Narration ganz präzise anpassen zu können. Dagegen ist es gerade im Kontext von *Senso* sicher richtig, Bruckner zu respektieren, damit er seine symbolische, spezifisch «österreichische» Bedeutung nicht verliert. Doch sollte man nicht vergessen, dass sich die Grundlage von Hollywoods musikalischem Vokabular aus der Spätromantik speist – aus derselben Epoche westlicher klassischer Musik also, zu der auch Bruckner gehört –, gerade weil deren lange Melodien und die Bandbreite ihrer orchestralen Farben ein narratives Unterstreichen begünstigen. Demgegenüber hat es sich als viel schwieriger erwiesen, den Jazz mit seinem auf der musikalischen Logik von Improvisation und Wiederholung gründenden Fluss zu adaptieren. Ähnliche Schwierigkeiten bietet die Rockmusik, zu deren Hauptmerkmalen das unbedingte Aufrechterhalten rhythmischer Gegebenheiten zählt. Beide Eigenschaften widerstreben dem Bedürfnis der filmischen Narration nach Variationen, Verschiebungen und Veränderungen des Tempos, das sich aus Story und Figuren herleitet. In der gängigen Praxis wurden Jazz und Rock daher in die umfassendere Sprache der Spätromantik eingebettet; oder ihr Einsatz wurde auf Sequenzen begrenzt, in denen sie für Stimmung (Jazz), Action (Rock) oder Sex (beide) zu sorgen hatten. Das dritte Problem, das die Musik für die Filmanalyse bietet, ist die uralte Frage, was Musik überhaupt ausdrückt. Die musikwissenschaftli-

6 Zur detaillierten Beschreibung der Eingriffe vgl. Calabretto (wie Anm. 5).

che Debatte darüber kann für den vorliegenden Zusammenhang in zwei sich widersprechende Pole geteilt werden: Während für die einen Musik ihrem Wesen nach Gefühle ausdrückt – Traurigkeit, Freude, Hoffnung, Wut etc. –, ist sie für die anderen eine formale Organisation von Tönen; sollte sie überhaupt etwas ausdrücken, dann sich selbst, sollte sie ein Gefühl vermitteln, dann ein rein musikalisches.⁷ Beide Positionen bergen Schwierigkeiten. Was für Gefühle auch immer durch Musik ausgedrückt werden – sie gehen weit über diejenigen hinaus, die durch die Emotionsterminologie kategorisiert werden können, und fallen regelmässig durch das weitmaschige Netz, das unser dürftiges Gefühlsvokabular zur Verfügung stellt.⁸ Gleichzeitig vermag die Vorstellung einer sich selbst ausdrückenden Musik nicht zu fassen, warum sie uns derart berührt – denn weshalb sollten wir durch etwas bewegt werden, das «lediglich» ein Arrangement von Tönen ist?

Dass Musik etwas mit alltäglichen Emotionen zu tun hat, scheint äusserst plausibel. Versuche, sie zu benennen, scheitern jedoch in der Regel, denn Musik kann die ganze Bandbreite des Fühlens ausdrücken. Jemand, der Strawinskys *Le sacre du printemps* für die Beschwörung eines stillen und heiteren Tags auf dem Land hält oder Miles Davis' *The Birth of the Cool* für einen Ausbruch rasenden Zorns, hat nicht hingehört. (Allerdings ist es gerade im Fall von *Le sacre du printemps* und *The Birth of the Cool* leichter, die nicht ausgedrückten Gefühle zu beschreiben als die ausgedrückten.) Zwar ist im Lied und in narrativen Formen einschliesslich des Films die Musik eng an die Emotionen geknüpft (obwohl wir gut daran tun, unser Verständnis von Emotionen nicht allzu sehr zu vereinfachen – seien es die Gefühle der Figuren oder jene, die in Form von Lachen, Weinen, Spannung etc. in uns selbst ausgelöst werden). So scheint die Klavierbegleitung in Schuberts Liedern oft dieselbe Hoffnung und Verzweiflung auszudrücken, auf die der Text Bezug

7 Unter den zahlreichen Beiträgen zur Debatte vgl. Davies, Stephen. *Musical Meaning and Expression*. Ithaca 1994; Higgins, Kathleen Marie. *The Music of Our Lives*. Philadelphia 1991; Kivy, Peter. *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*. Princeton 1980; McClary, Susan. *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*. Berkeley 2000; Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago 1956; Robinson, Jenefer (Hg.). *Music and Meaning*. Ithaca 1997. – Zum spezifischen Verhältnis von Film, Musik und Ausdruck vgl. ausserdem Cano, Cristina / Cremonini, Giorgio. *Cinema e musica: Il racconto per sovrapposizioni*. Florenz 1990; Dickinson, Kay (Hg.). *Movie Music: The Film Reader*. London 2003; Gorbman (wie Anm. 3); Kalinak, Kathryn. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison 1992; Kivy, Peter. «Music in the Movies: A Philosophical Enquiry». In: Allen, Richard / Smith, Murray (Hg.). *Film Theory and Philosophy*. Oxford 1997. S. 308–328.

8 Allerdings weisen u. a. Kivy 1980 (wie Anm. 7) und Anthony Newcomb darauf hin, dass Musik sehr wohl einzelne Emotionen ausdrücken kann. Vgl. Newcomb, Anthony. «Sound and Feeling». In: *Critical Enquiry*, 10, 1984. S. 623–641.

nimmt, oder hat die Filmmusik ausgereifte Codes für Spannung, Erregung, Liebe und Qual entwickelt. Löst man aber diese Beispiele aus ihrem verbalen oder narrativen Kontext, können sich Expressivität und Eindeutigkeit der musikalischen Elemente relativieren. Festzuhalten bleiben letztlich die schillernde Bandbreite von Gefühlen in einer Musik ohne sprachliche oder narrative Einbettung sowie die Möglichkeit, Worte und Situationen musikalisch «nachzuformulieren» und narrativ-emotionale Konventionen zu entwickeln. Diese Faktoren weisen zwar auf das Affektive der Musik hin, aber sie verdeutlichen auch, dass dessen genaue Beschaffenheit nicht auf die Emotionen reduziert werden kann, die traditionellerweise und mit Leichtigkeit in Worten und Erzählungen zum Zug kommen.

In ihrem Buch *Feeling and Form* schlägt Suzanne Langer eine Konzeptualisierung des Gefühlspegels von Musik vor, den ich in Anlehnung an sie als «affektiven Pegel» bezeichne.⁹ Sie versteht ihn als umfassende Verkörperung des ganzen Spektrums von Gefühlen, Reaktionen, Instinkten und Sinnen, die eine Textur des Empfindens wesentlich mitformen – ein Begriff, der physiologisches und intuitives Fühlen, Kognition, Bewusstheit und Unbewusstheit gleichermaßen zu fassen vermag.

Die tonalen Strukturen, die wir «Musik» nennen, weisen eine grosse logische Ähnlichkeit mit den Formen menschlichen Fühlens auf: Formen des Anwachsens und Abschwächens, des Fliessens und Stauens, des Konflikts und der Auflösung, Formen von Geschwindigkeit, Stillstand, äusserster Erregung und Ruhe oder von subtiler Bewegtheit und traumgleichem Abgleiten. Zwar mag es keine Ähnlichkeit zur Freude oder zum Kummer geben, aber doch zur Heftigkeit der einen, zur Bitterkeit des anderen oder beidem – zur Grossartigkeit und Prägnanz und zum stetigen Wechselspiel alles lebhaft Gefühlten. Dergestalt ist die Beschaffenheit oder die logische Form des Empfindens; jene der Musik ist von derselben Form, ausgestaltet im reinen, wohlproportionierten Wechsel von Klang und Stille. Musik ist ein tonales Analogon zum Gefühlsleben.¹⁰

Langers Überlegungen sind nicht unproblematisch, und Philosophen und Musikwissenschaftler haben mit verschiedenen Einschränkungen und Differenzierungen reagiert.¹¹ Auch weisen sie aus kulturmaterialis-

9 Langer, Suzanne K. *Feeling and Form*. New York 1953. In Literaturangaben und Bibliotheksverzeichnissen ist neben der Schreibweise «Suzanne Langer» gelegentlich die Variante «Susanne Langer» anzutreffen (Anm. d. Übers.).

10 Ebenda, S. 27.

11 Vgl. Davies sowie Higgins (wie Anm. 7).

tischer Perspektive wenig Verständnis für die kulturelle und historische Bedingtheit von Musik auf, und ausserdem begreifen sie Musik in Analogie zu den Emotionen lediglich als etwas Verströmendes (im Unterschied zur Vorstellung von Musik als etwas immer schon Gemachtes). Dennoch haben sie als Beschreibung musikalischen Fühlens zahlreiche Vorteile, indem sie den Mittelweg einschlagen zwischen einem rein formalistischen Zugang zur Musik, der nicht beschreiben kann, warum sie uns dennoch so bewegt, und einem Zugang, der Affektives auf die benennbaren Emotionen reduziert. Letztlich umgehen Langers Überlegungen die herkömmlichen Missverständnisse in der Debatte, indem sie den Fokus auf das richten, was als die extrasemiotische oder amodale Dimension der Musik bezeichnet werden kann – und damit auf jenen Anteil von Musik, der sich einer raschen Verfügbarkeit (im Sinn einer emotionalen Kodifizierung oder einer Bedeutungszuschreibung) entzieht. Die Autorin geht also nicht davon aus, dass Affekte entweder unsagbar und rätselhaft oder sonstwie gefährlich und dürftig sind, nur weil wir sie weder benennen noch kategorisieren können. Beide Ansichten resultieren aus der Beschäftigung mit der und Frustration durch die Begrenztheit dessen, was sich sprachlich äussern lässt; was zur Meinung führt – oder dem vehementen Wunschenken entspringt –, dass alles, was jenseits der Sprache zu verorten ist, entweder transzendent oder transgressiv sei. Langers Überlegungen bewahren uns vor derartigen Trugschlüssen. Sie erlauben uns stattdessen, musikalische Affekte in Beziehung zu alltäglichen und gewohnten, in der Regel jedoch unbenannten Aspekten des Empfindens zu setzen: zu den Wirbeln spontaner Launen, die uns unentwegt begleiten; zu den unterschiedlichen Intensitäten in der Erfahrung benennbarer Emotionen; zur Art und Weise, wie wir fühlen, was wir fühlen.¹²

Zwar können diese Überlegungen auf alle abstrakten Aspekte des Films (und aller anderen Künste) angewandt werden: Farbe, Lichtsetzung, die Dynamik der Montage, die Organisation des Tons, die Aspekte des Schauspiels und der körperlichen Erscheinung etc. In Bezug auf die Musik scheinen sie jedoch besonders angemessen, da diese, wenn überhaupt, nur in einem sehr engen Sinn «repräsentational» sein kann.¹³

12 Im Kontext der Diskussion über Musik und Film regt Kivy dazu an, jene Emotionen zu fokussieren, die trotz unseres bewussten, regulierenden Umgangs mit Gefühlen zum Ausdruck kommen, sei es im Alltag oder in der Schauspielerlei. Musik, so das Argument, arbeite mit genau diesem Mechanismus, was besonders augenfällig im Verhältnis zur filmischen Figur und ihrer Darstellung zu Tage trete. Vgl. Kivy 1997 (wie Anm. 7).

13 Vgl. zum Beispiel Davies (wie Anm. 7); Urmson, Jo. «Representation in Music». In: *Royal Institute of Philosophy Lectures*, 6, 1973. S. 132–146; Vernon, Howard. «On Repr-

Dagegen sind die abstrakten, extrasemiotischen, amodalen und affektiven Charakteristika ihre primären und oft genug ihre einzigen. Im Film wird dieser Umstand insofern verstärkt, als die Musik nicht nur eigene ästhetische Spezifika aufweist, sondern im Verhältnis zur Diegese ein Fremdkörper bleibt.

Das Verhältnis zwischen Film und Musik wurde lange Zeit als ein Spannungsfeld beschrieben, das die Möglichkeit synchroner Übereinstimmung ebenso umfasst wie das Potenzial zu kontrapunktischer Gegensätzlichkeit. Beide Konzepte implizieren einen gewissen Grad an Autonomie oder gar Unvereinbarkeit: Film und Musik müssen demnach aufgrund ihrer essenziellen Unterschiede entweder dazu gebracht werden, (scheinbar) übereinzustimmen, oder aber sie werden in Opposition zueinander gesetzt (und damit gegeneinander ausgespielt). Vor dem Hintergrund dieses Spannungsfelds und im weiteren Kontext der Überlegungen zu den Kombinationsmöglichkeiten der Medien (einschliesslich des Films und der Musik) plädiert Rudolf Arnheim für einen komplementären Zugang, eine «Mehrgleisigkeit»:

Soll diese Mehrgleisigkeit aber einen Sinn haben, so müssen diese einzelnen Teilgebilde offenbar nicht alle das gleiche sagen, sondern einander ergänzen, indem sie den ihnen gemeinsamen Gegenstand auf verschiedene Weise ausdrücken. Jedes Mittel muss von dem Gegenstand auf eine besondere Art erzählen, und diese Unterschiede müssen den Wesensverschiedenheiten der Mittel entsprechen [...].¹⁴

Theodor Adorno und Hanns Eisler wiederum gehen von einem anders gelagerten Unterschied aus: Das Verfahren des Hollywood-Kinos zeichne sich dadurch aus, dass es die Musik den narrativen Bedürfnissen unterordne, insbesondere durch den plumpen Gebrauch von Leitmotiven sowie durch direkte musikalische Nachahmung dessen, was auf der Leinwand sichtbar sei (*mickey mousing*). Dem stellen sie ihre eigene, bevorzugte Praxis gegenüber, die von der Gegensätzlichkeit filmischer und musikalischer Vorgehensweisen ausgeht und ein grundsätzlich kontrapunktisches Verhältnis zwischen Film und Musik anstrebt.¹⁵

sentational Music». In: *Noûs*, 6, 1972. S. 41–54; Walton, Kendall. «Listening with Imagination: Is Music Representational?». In: Robinson, Jenefer (Hg.). *Music and Meaning*. Ithaca 1997. S. 57–82.

14 Arnheim, Rudolf. «Neuer Laokoon: Die Verkoppelung der künstlerischen Mittel, untersucht anlässlich des Sprechfilms.» In: ders. *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Hg. v. Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M. 1979. S. 93. (Deutschsprachige Originalausgabe. Italienische Erstveröffentlichung unter dem Titel «Nuovo Laocoonte». In: *Bianco e Nero*, 8, 31.8.1938. S. 3–33.)

Eine dritte Position nimmt Max Steiner ein, der zwischen zwei Schulen des Komponierens unterscheidet:

Mickey mousing und ganzheitliches Komponieren. Die *mickey-mouse*-Komposition (meine Art des Vertonens) [...] passt wie angegossen zum Bild. Anders formuliert: Wenn ich eine Liebesszene in einem Salon vertonen will und wir zu einem Boot auf dem Wasser schneiden würden, dann würde ich versuchen, meine Musik so zu schreiben, dass das Liebesthema in eine Art Wassermusik, oder was auch immer opportun ist, modulieren würde. Denn das Liebesthema hat im Grunde ja nichts mit dem Boot zu tun, schliesslich fände ja ein Ortswechsel statt, der obendrein möglicherweise eine zeitliche Ellipse suggerieren würde. Die «ganzheitliche» Schule [...] würde die Musik also einfach weiter spielen lassen, gleichgültig, was passiert.¹⁶

Mit Blick auf Nino Rotas Werk scheint mir die Schule des ganzheitlichen Komponierens (*over-all scoring*) interessanter zu sein, als Steiners Äusserung suggeriert, da sie Kompositionen zulässt, die zwar nicht kontrapunktisch im Sinne Adornos und Eislers sein mögen, dafür aber in gewisser Weise komplementär im Sinne Arnheims. Rota selber beschrieb es als sein Verfahren, «eine Filmmusik zu schreiben [...], die als Musik eigenständig ist und dem Film entlang verläuft, die sich ihm nicht unterwirft, sondern nur auf materieller Ebene anpasst».¹⁷ An anderer Stelle und im Kontext seiner Arbeit mit Fellini, Visconti und Zeffirelli spricht er von einer Musik, die «in erster Linie den Geist des Films ausdrückt und weniger die Materialität einer Abfolge von Bildern».¹⁸ Es ist gerade das in dieser Äusserung mitgemeinte, spezielle emotionale Verhältnis, das im vorliegenden Zusammenhang von besonderem Interesse ist.

Im Allgemeinen verläuft Rotas Musik parallel zur Narration und grundsätzlich in derselben Stimmung wie diese, ohne aber jeden Moment der Handlung, der Gestik oder der emotionalen Verlagerung à la Steiner zu untermalen. Seine Partituren für Genrefilme – Komödien und Melodramen, vereinzelt sogar Epen (*La regina di Saba*, Pietro Francisci, I

15 Adorno, Theodor W. / Eisler, Hanns. *Composing for the Films*. New York 1947. Unter den zahlreichen Auseinandersetzungen mit diesem Text vgl. Gorbman (wie Anm. 3, S. 99–109) sowie Rosen, Philip. «Adorno and Film Music: Theoretical Notes on *Composing for the Films*». In: *Yale French Studies*, 60, 1980. S. 157–182.

16 Internes Memo, 11. März 1940, zit. nach Buhler, James / Flynn, Caryl / Neumeayer, David (Hg.). *Music and Cinema*. Hanover (N. H.) 2000. S. 15.

17 Aus einem unveröffentlichem Interview mit Guido Vergani, zit. nach De Santi, Pier Marco. *Nino Rota: Le immagini e la musica*. Florenz 1992. S. 46.

18 Aus einem Interview mit Giorgio Saponaro für die apulische Ausgabe von *Il Tempo*, 5. November 1967, S. 4, nachgedruckt in Fabris, Dinko (Hg.). *Nino Rota compositore del nostro tempo*. Bari 1987. S. 31–32.

1952) und Kriegsfilme (*Sotto dieci bandiere*, Duilio Coletti, I/USA 1960) – treffen einen passenden Tonfall, der je nach besonderer Wichtigkeit einer Sequenz modifiziert wird. Nur selten – etwa in Carlo Borghesios Macario-Komödie *L'eroe della strada* (I 1948) – wird die Musik im Sinne einer exakten Übereinstimmung mit der Handlung konzipiert.

In *Plein soleil* (René Clément, F/I 1957), einer Verfilmung von Patricia Highsmiths *The Talented Mr. Ripley*, erklingt zunächst ein sanft murmelndes Thema, das die anfangs in Rom spielenden Sequenzen begleitet und eine zeitgenössische Nachtclubmusik evoziert, die charakteristisch für die Ära vor dem Pop ist. Die späteren, im Urlaubsort Mongibello spielenden Sequenzen sind mit einem südlich-mediterranen Mandolinenthema unterlegt. Beide Themen bewegen sich entlang der komplexen Windungen und Sprünge der Geschichte – ohne explizit auf sie zu antworten – und fangen den trägen, amoralischen Hedonismus der Figuren ein.

Ein ähnlicher Effekt ist in Federico Fellinis *La dolce vita* (I/F 1960) zu verzeichnen, wenngleich hier das «Römische» der Musik weniger touristisch daherkommt und ihre Hauptelemente düsterer, bedrohlicher orchestriert sind. Die unbekümmerte Wiederholung des Themas während der letzten Party am Ende des Films ist ein unbarmherziger und schmerzhaft trivialer Kommentar zu Guidos unerbittlichem Weg ins Verderben. Doch wie gesagt, weder in *Plein soleil* noch in *La dolce vita* unterstreicht die Partitur die Windungen und Sprünge der Handlung respektive Guidos Abstieg durch eine präzise, ins Detail gehende Koordination zwischen Musik und Bild.

Ich möchte nun den Fokus auf zwei spezifische Aspekte richten, die in Rotas Werk zwar nicht einzigartig sind, es aber besonders charakterisieren.¹⁹ Der eine hat mit der Frage nach musikalischen und narrativen Gegebenheiten zu tun; der andere mit jenem eigentümlichen Effekt der Reibung, den ich eingangs anhand von *Vita da cani* beschrieben habe.

Vor allem in seinen frühen Arbeiten schreibt Rota immer wieder Partituren von eigener struktureller Logik. So ist zum Beispiel die Musik für *Un americano in vacanza* (Luigi Zampa, I 1945) in zwei Hälften geteilt: Variationen der zweiten nehmen das Material der ersten auf und verarbeiten es mit geringen Veränderungen, um mit der Länge der Sze-

¹⁹ Natürlich arbeitete Rota eng mit Regisseuren und Produzenten zusammen, auch wenn ich das hier (um der Kürze willen) so wiedergebe, als hätte er allein über Form und Einsatz der Musik im Film entschieden. Tatsächlich reagierte Rota bemerkenswert anpassungsfähig auf Umstände und Bedingungen verschiedenster Art, und dennoch erweist sich seine filmmusikalische Arbeit (für insgesamt 157 Filme) als durchaus konsistent.

nen Schritt zu halten; nur ein musikalisches Element, ein traditioneller Walzer, wird in diesem zweiten Teil noch neu eingeführt. Natürlich geschieht die Zweiteilung nicht ohne Rücksicht auf den Rest des Films. Tatsächlich stimmt der Zeitpunkt des musikalischen Wechsels mit der Einteilung des Films in einen ersten und zweiten Akt überein und damit mit jener Pause, die bis heute die Filmprojektionen und -ausstrahlungen in Italien bestimmt. Selbst in der Narration besteht diese Zweiteilung, da sich die *boy-meets-girl*-Geschichte der zweiten Hälfte eng an die erste anlehnt: Es geht um die Kontextualisierung der Nachkriegszeit, um Verfolgung, Missverständnis und Liebe, um religiöse Hindernisse und trauriges Auseinandergehen. Während all dies von einer Patina (neo-)realistischer Konventionen überzogen ist, hebt Rotas Partitur die formale Struktur des dramaturgischen Wendepunkts hervor. Sie spielt ausserdem damit, dass der Rhetorik der Wiederholung ein komisches und pathetisches Potenzial gleichermaßen eingeschrieben ist – wengleich die erwähnte Einführung des neuen Elements, eines für Rota typischen Walzers von zarter Melancholie, möglicherweise eher in die Richtung eines sanften Pathos deutet.

Rotas frühe Partituren bauen wiederholt auf dem Prinzip «Thema mit Variationen» auf, das grundsätzlich eine gewisse Affinität zum gängigen Verfahren des Leitmotivs aufweist. Dennoch sind seine Themen weit weniger an einzelne Figuren geknüpft, als das typischerweise der Fall ist, ausserdem sind seine musikalischen Ausgestaltungen wirkliche Variationen, die sich nicht in Veränderungen der Instrumentierung erschöpfen. Dies wird besonders deutlich in Fällen, in denen vertrautes musikalisches Material als Ausgangspunkt dient: der Music-Hall-Song in *Mio figlio professore* (Renato Castellani, I 1946); afroamerikanische Spirituals in *Senza pietà* (Alberto Lattuada, I 1947); der Schlager «Mattinata fiorentina», ein Hit des Jahres 1941, in *È primavera* (Renato Castellani, I 1949). Im Vorspann von *Molti sogni per le strade* wird ein Liebeslied eingeführt und über die Namen der beiden Stars Massimo Girotti und Anna Magnani gelegt. Später klingt es wieder und wieder in Form von Fragmenten und Phrasen an, um erst gegen Ende zur vollen Entfaltung zu kommen. Dieses Verfahren ist nicht nur Teil einer narrativen Logik (erzählt wird die Geschichte eines zerstrittenen Ehepaars, das schliesslich doch wieder in Liebe entflammt), sondern auch einer musikalischen: Endlich wird auch das Versprechen nach jener melodischen Erfüllung eingelöst, die zuvor wiederholt hinausgezögert wurde.

Ein besonders komplexes Beispiel bietet *Campane a martello* (Luigi Zampa, I 1948), in dem nach und nach eine ganze Reihe von Originalthemen eingeführt wird: eine absteigende, melancholisch-tragische Me-

lodie; ein Lied in südlich-mediterranem Stil; ein Liebeslied und weiteres, komisches Material. Diese Themen werden auf verschiedene Weise miteinander kombiniert, sei es mit neu hinzukommendem oder mit wieder aufgenommenem musikalischem Material. So wird die absteigende Melodie neu mit einem Thema kombiniert, das an das zweite Kopfmotiv im zweiten Satz von Dvořáks Symphonie Nr. 9 erinnert und, wie dort auch, die Feierlichkeit des ersten Themas belebt und beschleunigt variiert. An anderer Stelle wird dieselbe absteigende Melodie durch Hinzunahme der bereits bekannten komischen Effekte pointiert. Schliesslich werden in den letzten sechs Minuten des Films alle musikalischen Elemente auf der Basis des absteigenden Themas miteinander verwoben, und die Partitur endet in harmonischer Auflösung.

Zwar ist die Musik zu *Campane a martello* vermutlich nicht als ein vom Film losgelöstes, rein konzertantes Stück denkbar. Dennoch kann sie, wie mein Versuch zeigt, vollumfänglich auf rein musikalische Art beschrieben werden. Freilich liegt ihre Relevanz für die Narration auf der Hand: Erzählt wird die Geschichte zweier ehemaliger Prostituierten (Gina Lollobrigida und Yvonne Sanson), die zur Freude eines ausrangierten Verlobten und zum Missfallen der lokalen Honoratioren auf das heimatliche Ischia zurückkehren. Trotzdem ist die Musik den Handlungen und narrativen Details nicht untergeordnet, und ebenso wenig steht sie in einem kontrapunktischen Verhältnis zu ihnen. Vielmehr verleiht sie dem Film Farben, Nuancen und Untertöne, offeriert uns Tonlagen, in denen wir die Erzählung verfolgen können. Insgesamt eröffnet sie uns eine Perspektive, die, traurig, aber nicht niedergeschlagen, um nichts weniger an unser emotionales Engagement appelliert als die Stars und dramaturgischen Wendepunkte, die typenhaften Figuren und Konventionen in Bezug auf unseren Eintritt in und die Identifizierung mit der Diegese. Letztlich ist die Musik von *Campane a martello* von einer spezifischen Ironie, die unsere Anbindung nicht verhindert, sondern begünstigt.

In *Un americano in vacanza*, *Molti sogni per le strade* und *Campane a martello* mögen die affektiven musikalischen Elemente nicht in präziser Synchronität mit den jeweiligen Plots *übereinstimmen*; dennoch sind sie auf deren grundsätzliche Ausrichtung *abgestimmt*. In manchen anderen Filmen sind Rotas Kompositionen sehr viel lockerer an die jeweilige narrative Umgebung geknüpft – freilich ohne je den Knoten ganz zu lösen.

Das wohl berühmteste Beispiel dafür ist das musikalische Hauptthema in Francis Ford Coppolas *Godfather*-Filmen (USA 1972, 1974 und 1990). Dabei handelt es sich um einen Walzer, der durch seine Instru-

mentierung für verhaltene Trompeten oder Mandolinen oft nostalgisch wirkt. Da jede Phrase in einem Abstieg verklingt, hat er eine Tendenz zur Melancholie, und wenn der 3/4-Takt in den Vordergrund gerückt wird, eignet ihm stellenweise eine bis zur Komik gesteigerte Süsse, auch wenn er stets quer zur kalten Gewalt und Rauheit der Erzählung steht. Ein Gegensatz, der in der Szene mit dem Pferdekopf im Bett wohl am rigorosesten formuliert wird durch das Arrangement für gedämpfte Trompete und Spieldose.²⁰ Verfahren dieser Art galten zur Zeit des ersten *Godfather* als innovativ, während sie heute durchaus gängig sind. Das zeigt etwa die Verwendung von Samuel Barbers *Adagio for Strings* in Oliver Stones *Platoon* (USA 1986), John Ottmans Musik in Bryan Singers *The Usual Suspects* (USA 1995) und Christopher Youngs Partituren in Jon Amiels *Copycat* (USA 1995). Eine solche Verwendung vermittelt eine sinnliche und sentimentale Haltung gegenüber Grausamkeiten und Blutbädern. Damit steht sie für eine weitere Form der ironischen Anbindung, die uns nicht nur die Schrecklichkeit der Ereignisse wahrnehmen, sondern auch deren emotionale Anziehungskraft verstehen lässt.

Auch wenn der Gewaltkontext von *The Godfather* für Rota insgesamt ungewöhnlich ist, durchzieht die beschriebene Spannung zwischen Narration und Partitur einen Grossteil seines Werks. Ich kehre nun zum Anfang von *Vita da cani* zurück, mit dem ich diesen Artikel eröffnet habe und den ich für ein besonders gelungenes Beispiel dieses Verfahrens halte. Als Melodie wurde ein Walzer verwendet – eine für das Jahr 1949 anachronistisch anmutende Wahl –, dessen Grundstruktur dem Muster AABA folgt. Da sich aber jedes A-Segment, wenn auch nur geringfügig, von den beiden anderen unterscheidet, dürfte es angemessener sein, sie als A₁A₂BA₃ wiederzugeben. Sie alle basieren auf einem auf- und wieder absteigenden musikalischen Bogen, der sich aus einer Reihe kleiner, sich hoch- und niederschraubender Phrasen formiert. A₁ ist für Violinen instrumentiert; A₂ für Holzbläser, steigt ausserdem in höhere Lagen auf und endet auf einer tieferen. A₃ schliesslich ist für tiefere Streicher, mehrheitlich Celli, arrangiert, verwendet noch höhere Lagen, zugleich ein langsames Tempo und endet in einem markanten *rallentando*. Jedes der A-Segmente schliesst mit weniger verschliffenen Noten und betont dadurch den Walzer-Rhythmus. Insgesamt schwingt sich die Melodie immer wieder zu leichten Höhen auf, um wieder zurückzusinken, allerdings weniger hin zu einer Stille oder Ruhe der Traurigkeit, sondern mehr in Übereinstimmung mit dem sanften Charme des Rhythmus. Die Auffälligkeit der auf- und absteigenden Phrasen, die

20 Die Szene befindet sich im ersten der drei *Godfather*-Filme (Anm. d. Übers.)

sich sozusagen gegenläufig zur Gefälligkeit des Rhythmus verhalten, sorgen für ein emotionales Register, das eher ein Sehnen als ein unbedingtes Verlangen umfasst, eher Wunsch als Ehrgeiz, eher Melancholie als Tragik und eher Bedauern als Selbstmitleid. All dies steht quer zum trüben Stumpfsinn und zur Eintönigkeit der Wohnung, zur Banalität von Carlos Gerede.

Die Musik spielt während der gesamten Dauer der Szene und ist exakt mit deren Anfang und Ende verzahnt. Wenn Carlo in den vorangehenden Einstellungen Franca mit dem Fahrrad von der Fabrik abholt, dann begleitet die erste aufsteigende Phrase des Walzers die Bewegung des im Off befindlichen Rads, wobei der Eindruck entsteht, als ob Musik und Rad sich desselben Tempos bedienen. Am Ende der Szene wird die Musik langsamer, wenn Carlo sich zu Franca aufs Bett legt, um schliesslich ganz zu verstummen, wenn die beiden sich küssen. Anfang und Ende der Musik sind also minutiös festgelegt; zwischen diesen beiden Eckpunkten unterstreicht sie jedoch weder Carlos noch Francas Bewegungen in der Wohnung noch die emotionalen Verlagerungen zwischen ihnen.

Die Musik als Ausdruck von Francas Gefühlen zu beschreiben, wäre wohl möglich: Immerhin wurde ihre Unzufriedenheit über die Aussicht auf eine gesicherte Heirat mit einem netten jungen Mann und ein Leben in der Mailänder Vorstadt bereits in der vorangegangenen Szene angedeutet. Der romantische Impetus der Musik könnte nun für Francas emotionale Verfassung stehen, in der sie sich angesichts dieser beklemmenden Aussicht befindet. Im späteren Verlauf des Films kommt das Thema erneut zum Zug; nachdem Franca eine kurze Karriere als Showgirl hinter sich hat und eine emotionslose Heirat mit einem reichen Mann eingeht; nachdem Carlo zum erfolgreichen Mechaniker geworden und bei ihrem Mann in Stellung ist. Die beiden begegnen sich am Tag nach der Hochzeit, und da sich Franca ihrer Liebe zu Carlo, aber auch der Leere ihres Lebens bewusst wird, bringt sie sich um. In beiden Sequenzen bietet es sich also an, die Musik als Ausdruck ihrer Gefühlslage zu verstehen. Dennoch scheint mir der Walzer zu ironisch und melancholisch, zu wenig entschlossen und leidenschaftlich. Plausibler dürfte sein, dass er eine Verbindung zu Franca ermöglicht – einer sympathischen und gefühlvollen Figur, die sich der Limitationen ihrer eigenen Träume bewusst ist, deren anachronistische Romantik und melancholische Untertöne in der Musik ausgedrückt werden.

Mit der hier skizzierten Handhabung der Filmmusik steht Nino Rota nicht allein, obschon er sie vervollkommnet und auf besonders interes-

sante Weise weiterentwickelt hat. Im Grunde deutet sein Verfahren darauf hin, dass die affektiven Eigenschaften einer Filmmusik gar nicht so sehr das explizite emotionale Material der Diegese ausdrücken oder unterstreichen, sondern unser eigenes affektives Verhältnis zu diesem Material ausloten: Es geht weniger darum, was die Figuren fühlen, sondern darum, was Filmemacher und Zuschauer darüber denken (oder besser: fühlen), was die Figuren fühlen.

Dieser Befund führt unsere Auffassung vom Verhältnis von Film und Emotion in zweierlei Richtung. Zum einen impliziert er eine Zuschauerkonzeption, die sich von derjenigen der psychoanalytischen Filmtheorie unterscheidet: Anstatt die Figuren als Objekte der Projektion und Identifikation zu begreifen, wäre es denkbar, dass wir uns als Zuschauer so an sie anbinden, wie wir es mit Personen des ausserfilmischen Alltags tun: über Interesse, Sympathie, Zuneigung und Bewunderung oder über Frustration und Verzweiflung – selten jedoch, indem wir uns vorstellen, diese Personen zu sein.

Zum anderen gibt der Befund Aufschluss über das paradoxe Verhältnis von Emotion und Film, von Emotion und Kunstwerk generell: Wir mögen zwar auf die extrasemiotische, amodale Dimension von Kunst reagieren, können aber nie ganz darin eintauchen. Das liegt daran, dass wir es mit Kunst und daher mit einem Diskurs zu tun haben, der sich immer schon in Analogie zu den Emotionen verhält, der immer schon vorgefertigt, historisch bedingt und anfällig für Zufälle ist. Kunst kann ein Gefühl auch deshalb nie ganz erfassen, weil sie dieses Gefühl selbst nie sein kann, sondern nur deren formale und konventionalisierte Veräusserlichung. Ich gehe davon aus, dass wir alle intuitiv über diese Einsicht verfügen: Wir wissen, dass Kunst die Realität überhöht und verdichtet, selbst wenn wir sie – und wohl gerade deswegen – oft der Realität vorziehen. Dass wir dennoch auf sie ansprechen und uns durch sie berühren lassen, geschieht in diesem Wissen, aus diesem Trotzdem heraus.

Die komplexe Rolle der Musik im Film – insbesondere in Momenten, in denen sie zu locker geknüpfter Parallelität und reibungsvollen Verschiebungen tendiert – gibt Auskunft über unser komplexes Verhältnis zu den Emotionen im Film. Dies ist eine schillernde Position, die zugleich die Teilhabe an und das Ausgeschlossenheit von ihnen umfasst, zugleich die Sehnsucht nach ihnen und das Wissen, dass wir sie nie wirklich fühlen können, sondern nur auf ironische Weise an sie angebunden sind.

Alexandra Schneider

«Ein folkloristisches Strassentheater, das unbeabsichtigt einen Brecht oder Godard gibt»

Zur Kodierung von Emotionen im zeitgenössischen Hindi-Mainstream-Film

Hindi-Filme mögen im vernünftigen Sinn unrealistisch sein, aber sie sind sicher nicht unwahr.

*Sudhir Kakar*¹

Galt das Interesse am indischen Film bis Ende der Neunzigerjahre fast ausschliesslich dem so genannten Parallelkino, so ist im Westen gegenwärtig geradezu ein Boom an Veröffentlichungen zum kommerziellen Kino zu verzeichnen.² Dass sich das populäre indische Kino seit neustem zu einem legitimen Forschungsgegenstand für die Filmwissenschaft entwickeln konnte, liegt nicht an Veränderungen in der Filmproduktion und hat ebenso wenig mit der ästhetischen Beschaffenheit der produzierten Filme zu tun. Vielmehr hat sich die filmwissenschaftliche Wahrnehmung des indischen Subkontinents verändert. Der Anstoss dazu kam aus benachbarten Disziplinen. Tatsächlich weisen die meisten aktuellen Publikationen einen eher soziologisch-ethnologisch orientier-

- 1 Kakar, Sudhir. *Intime Beziehungen: Erotik und Sexualität in Indien*. Aus dem Englischen von Thomas Marti. Frauenfeld 1994. S. 42. (Original: *Intimate Relations*. Neu-Delhi 1989.)
- 2 Alexowitz, Myriam. *Traumfabrik Bollywood: Indisches Manistream-Kino*. Bad Honeff 2003; Dwyer, Rachel/Patel, Divia. *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film*. New Brunswick 2002; Gokulsing, K. Moti/Dissanayake, Wimal. *Indian Popular Cinema: A Narrative of Cultural Change*. London 1998; Gopalan, Lalitha. *Cinema of Interruptions: Action Genres in Contemporary Indian Cinema*. London 2002; Kabir, Nasreen Munni. *Bollywood: The Indian Cinema Story*. London 2001; Kazmi, Fareed. *The Politics of India's Conventional Cinema: Imaging a Universe, Subverting a Multiverse*. Neu-Delhi 1999; Mishra, Vijay. *Bollywood Cinema: Temples of Desire*. New York 2002; Prasad, M. Madhava. *Ideology in Hindi Film*. Neu-Delhi 1998; Schneider, Alexandra (Hg.). *Bollywood: Das indische Kino und die Schweiz*. Zürich 2002; Thoraval, Yves. *The Cinemas of India*. New Delhi 2000; Vasudevan, Ravi S. «The Politics of Cultural Address in a Transitional Cinema: A Case Study of Indian Popular Cinema». In: Gledhill, Christine/Williams, Linda. *Reinventing Film Studies*. London 2000. S. 130–164; Viridi, Jyotika. *The Cinematic Imagination: Indian Popular Films as Social History*. New Brunswick 2003; zum Fernsehen vgl.: Mankekar, Purnima. *Screening Culture, Viewing Politics: An Ethnography of Television, Womanhood, and Nation in Postcolonial India*. Durham 1999.

ten Zugang auf, während die filmwissenschaftliche Literatur im engeren Sinn bislang noch hauptsächlich aus Überblickswerken besteht. Studien zu filmhistorischen oder filmtheoretischen Detailfragen sind noch kaum greifbar.

An Untersuchungsgegenständen würde es der Forschung allerdings nicht mangeln, beeindruckt die populäre indische Filmproduktion seit ihrem Entstehen in den Zehnerjahren des letzten Jahrhunderts doch nicht nur durch den Umfang ihres Outputs.³ Es sind auch seine Vielfalt und internationale Ausstrahlung, die das populäre indische Kino neben Hollywood zur weltweit bedeutsamsten Form kommerzieller Kino-Unterhaltung machen. Seit Jahrzehnten werden indische Filme in über hundert Länder der Welt exportiert; soweit der Westen sich nun für das populäre indische Kino interessiert, beteiligt er sich also mit merklicher Verspätung an einer globalen Zirkulation von Filmbildern, die schon seit geraumer Zeit andauert.⁴

Liest man im Westen verfasste Publikationen zum Hindi-Mainstream-Kino, so ist häufig von «fehlendem Realismus» und einem exzessiven Umgang mit Emotionen die Rede. Doch gerade der Aspekt der exzessiven Emotionalität, der dem Hindi-Kino mit schöner Regelmäßigkeit attestiert wird, ist bislang noch wenig untersucht worden. Der vorliegende Artikel kann diese Forschungslücke nicht schliessen. Er kann indes einige vorläufige Überlegungen und Beobachtungen über die Emotionalität im populären Hindi-Kino anstellen – im Hinblick auf eine weitere, vertiefte Auseinandersetzung mit diesem Fragenkomplex.

Ich werde im Folgenden versuchen, die Grundzüge einer möglichen Theorie der Emotion im Bollywood-Kino zu skizzieren. Dafür wähle ich in einem ersten Schritt einen kulturkomparatistischen Ansatz und stelle Bollywood- und Hollywood-Filme einander gegenüber, und zwar ausgehend von einer Analyse der filmischen Narration. Die Filmwissenschaft hat anhand des Hollywood-Kinos ausdifferenzierte theoretische Modelle zur Beschreibung der Narration entwickelt. Überdies denkt die neuere Filmtheorie das emotionale Erleben des Films in der Regel von der Narration her. Zumindest im Sinne einer Heuristik lassen sich die Modelle, die für Hollywood entwickelt wurden, durchaus auch auf andere Filmtraditionen anwenden. Ich werde für meine Untersu-

3 Zur Ökonomie der indischen Filmindustrie vgl. Subramanyam, Radha. «India». In: Kindem, Gorham (Hg.). *The International Movie Industry*. Carbondale 2000. S. 36–59; allgemeine Daten zur Produktion liefert Rajadhyaksha, Ashish/Willemen, Paul (Hg.). *Encyclopaedia of Indian Cinema: New Revised Edition*. Neu-Delhi 1999 (Erstausgabe: 1994).

4 Hinweise zum internationalen Export von kommerziellen indischen Filmen finden sich zum Beispiel bei Gokulsing et al. (wie Anm. 2).

chung insbesondere auf das kognitionspsychologische Modell von Ed Tan zurückgreifen, dem bislang kohärentesten Theorie-Entwurf für eine Analyse der Emotionen im narrativen Hollywood-Kino.⁵ Der Vergleich von Hollywood- und Bollywood-Filmen zielt darauf ab, Unterschiede darzulegen. Er versteht sich aber auch als Kritik am Modell von Tan. Ich werde die These vertreten, dass die Funktion von Emotionen im Bollywood-Kino nur adäquat verstanden werden kann, wenn die von Tan vorgeschlagene enge Bindung der Emotion an die Narration zu Gunsten einer anderen Konzeption des Zusammenhangs von filmischer Ästhetik und Emotion und Affekt gelöst wird.

Die Perspektive, auf der die folgenden Ausführungen basieren, ist diejenige einer nichtindischen, westlichen Filmwissenschaftlerin. Es ist nicht ungewöhnlich, dass Filmwissenschaftler sich mit Werken befassen, die nicht ihrem eigenen Kulturkreis angehören und in Sprachen verfasst sind, die sie nicht beherrschen. Ich denke dabei vor allem an Arbeiten westlicher Forscher zu afrikanischen, japanischen und anderen asiatischen Filmtraditionen. Allerdings hat sich in den letzten Jahren eine nicht unberechtigte Skepsis darüber breit gemacht, ob ein adäquates Verständnis des Gegenstands unter diesen Bedingungen überhaupt möglich sei. Diese Skepsis gilt für den Hindi-Film scheinbar umso mehr, als populäre indische Filme bislang kaum im Westen im Kino gezeigt wurden – anders als viele Filme aus den oben genannten Traditionen. Andererseits wäre es nicht weniger problematisch, wenn man sich als Wissenschaftlerin nur noch über den eigenen, vertrauten Kulturkreis äussern dürfte, zumal Dorothee Wenner darauf hingewiesen hat, dass es zu den westlichen Stereotypen über Indien gehört, den ganzen Subkontinent einem Reich des Anderen zuzuordnen – also das Land als etwas zu verstehen, das sich unserem Verständnis entzieht.⁶

Die indische Filmproduktion kennt spätestens seit den Sechzigerjahren den weltweit grössten Output an Filmen; gleichzeitig stellt Indien – abgesehen von den USA – das einzige Land der Welt dar, in dem die einheimischen Produktionen die Kinoprogramme dominieren: In Indien liegt der Heimanteil bei sagenhaften 95%. Jährlich werden etwa 800 bis 900 Titel hergestellt, wovon etwa 200 Hindi-Filme; um die 200 Kinofilme pro Jahr beträgt im Vergleich dazu die gesamte Produktion der grossen Hollywood-Studios.

5 Tan, Ed S. *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Mahwah 1996. Für weitere Literatur zur kognitionspsychologischen Filmtheorie siehe Anm. 1 in Christine Noll Brinckmanns Beitrag zu diesem Band.

6 Wenner, Dorothee. «Indien ist anders». In: Schneider (wie Anm. 2), S. 146–153.

Die für die folgenden Überlegungen untersuchten Filme entstanden alle zwischen Ende der Achtziger- und Ende der Neunzigerjahre, einer Periode, die in doppelter Hinsicht eine Trendwende im Hindi-Mainstream-Kino darstellt: In diesem Zeitraum veränderte sich die Zusammensetzung des Kinopublikums, wie auch die indische Gesellschaft insgesamt weit greifende soziale, wirtschaftliche und politische Veränderungen durchlief. Die Neunzigerjahre lassen sich als Blütezeit der romantischen Familienmelodramen beschreiben, wobei es sich um eine spezifische Ausprägung melodramatischer Filme handelt, die in der Regel auch Comedy- und Action-Elemente enthalten. Die inzwischen auch im Westen mit mehr oder weniger grossem Erfolg im regulären Kino-programm gezeigten Werke können als vorläufige Endpunkte dieser Form von Familienmelodramen gesehen werden: also Filme wie *Kabhi Khushi, Kabhie Gham* (Karan Johar, Indien 2001) und *Devdas* (Sanjay Leela Bhansali, Indien 2002), aber auch *Kal Ho Naa Ho* (Nikhil Advani, Indien 2003), der eine Art Reflexion auf das Kino der Neunzigerjahre darstellt.

Setzte sich das Kinopublikum in den Siebziger- und Achtzigerjahren mehrheitlich aus unterprivilegierten jungen Männern zusammen, so sind seit Ende der Achtzigerjahre auch andere Publikumssegmente in die indischen Kinos zurückgekehrt. Hauptsächlich die neuen urbanen Mittelschichten, die sich im Zuge der wirtschaftlichen Liberalisierung Anfang der Neunzigerjahre bilden konnten, stellen heute vor allem in Städten wieder einen wichtigen (das heisst ökonomisch bedeutsamen) Teil des Kinopublikums.⁷ In den Neunzigerjahren ging, wie schon zur so genannten Blütezeit der goldenen Fünfzigerjahre, wieder die ganze Familie ins Kino. Gleichzeitig fallen die Entwicklungen der Neunzigerjahre in einen Zeitraum, in dem sich in Indien zunehmend ein fundamentalhinduistischer Nationalismus bemerkbar machte. Blutiger Anfangspunkt bildeten die gewalttätigen Ausschreitungen, die als Folge der Zerstörung der Babri-Masjid-Moschee in Ayodhya im Jahre 1992 Tausende von Menschenleben gekostet haben und die der hinduistischen BJP-Partei zum Durchbruch verhalfen, die seit 1998 mit Atal Bihari Vajpayee den Premierminister stellt. Der Aufstieg der BJP wiederum geht einher mit dem Niedergang der Kongresspartei und der Nehru-Ghandi-Dynastie, die seit der Unabhängigkeit die indische Politik bestimmt hatte. Die Kassenschlager der Neunzigerjahre sind von der hinduistischen Umschreibung der indischen Geschichte nicht immer

7 Zu den neuen Mittelschichten vgl. Dwyer, Rachel. *All You Want Is Money, All You Need Is Love: Sex and Romance in Modern India*. London 2000 und Datta, Pradip Kumar. «Hindutva and the New Indian Middle Class». In: Chandrasekhar, Indira/Seel Peter C. *Body.city: Siting Contemporary Culture in India*. Berlin 2003. S. 186–197.

unbeeinflusst geblieben. Auch wenn in diesen Filmen nicht fundamentalistisches Gedankengut propagiert wird, so lässt sich doch eine verstärkte Thematisierung von Familienwerten und der hinduistischen Religion sowie eine Auseinandersetzung mit westlichen respektive indischen Wertvorstellungen feststellen, die letztendlich darauf zielen, das Zusammengehörigkeitsgefühl der indischen Nation – um nicht zu sagen: der Hindu-Nation – zu fördern. Auf der anderen Seite werden diese Filme gerade auch in muslimischen Ländern oder Regionen dem Hollywood-Kino vorgezogen, da sie als Alternative zum westlichen kommerziellen Kino betrachtet werden und gesellschaftliche Konflikte verhandeln, die für das Publikum von Bedeutung sind, im westlichen Kino aber kaum vorkommen. So erfreuen sich Bollywood-Filme etwa im Norden Nigerias grosser Beliebtheit, weil sie oft von arrangierten Ehen handeln, ein Thema, das auch in dieser Region virulent ist.⁸

Gleichzeitig sind es auch genau die genannten Box-Office-Hits der Neunzigerjahre die zum ersten Mal in der Geschichte Bollywoods beachtliche ökonomische Einspielergebnisse im westlichen Ausland erzielen konnten. Diese Entwicklung verdankt sich dem so genannten NRI- oder Diaspora-Publikum in Grossbritannien, Kanada und den USA – ein Publikum, für das Bollywood-Filme ein mehr oder weniger nostalgisches «window to home» darstellen.⁹ Die gegenwärtige Sichtbarkeit von Bollywood im Westen wäre aber unvollständig beschrieben, wenn nicht auch das Auftauchen dieser Filmproduktionen ausserhalb des Diaspora-Kontextes erwähnt würde. 2002 sprach eine Journalistin von einem «Bollywood Chic», womit sie wohl nicht zuletzt auf Tom Wolfes Konzept des «Radical Chic» anspielte, mit dem er die Rolle der Black Panthers als dekoratives Element des urbanen Chics im New York der Siebzigerjahre beschrieb.¹⁰ Die Rede vom Bollywood-Chic bezog sich auf so verschiedene Ereignisse wie die Aufführung von *Devdas* im offiziellen Programm der internationalen Filmfestspiele von Cannes, Andrew Lloyd Webbers Westend-Musical *Bombay Dreams*, Bollywood-Wochen im Warenhaus Selfridges und die Oscar-Nomination von *Lagaan* (Ashutosh Gowariker, Indien 2001). Zum Bollywood-Chic könnte man aber auch die diversen Anspielungen auf das kommerzielle indische Kino in der Filmkritik im Zusammenhang etwa mit *Moulin Rouge!* (Baz Luhr-

8 Larkin, Brian. «Indian Films and Nigerian Lovers: Media and the Creation of Parallel Modernities». In: *Africa*, 67/3, 1997. S. 406–439.

9 Vgl. dazu Kothari, Suchi/Zuberi, Nabeel. «Das Herz bleibt indisch: Bollywood und die südasiatische Diaspora». In: Schneider (wie Anm. 2), S. 162–169; Lüthi, Damaris. «Das mediale Fenster zur Heimat: Tamilinnen und Tamilen im Schweizer Exil und der indische Film». In: Schneider (wie Anm. 2), S. 154–161.

10 Wartofsky, Alona. «Hooray for Bollywood». In: *Washington Post*, 20. Mai 2002, S. C01.

mann, USA/Australien 2001) oder *Monsoon Wedding* (Mira Nair, Indien/USA/F/I 2001) sprechen, um nur einige Beispiele zu nennen. Vor dem Hintergrund eines zunehmenden Interesses im Westen wäre es interessant, darüber nachzudenken, inwieweit die Attraktivität des kommerziellen indischen Kinos darauf beruht, dass es melodramatische Angebote macht, die der amerikanische Unterhaltungsfilm in jüngster Zeit nur noch selten offeriert: exzessive Emotionalität à la Bollywood als *guilty pleasure* für den Westen sozusagen.

In Godards *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, F 1965) stellt der sich selbst spielende US-Regisseur Sam Fuller lakonisch fest: «Cinema is emotion.» Zu diesem Schluss gelangt auch Ed Tan in *Emotion and the Structure of Narrative Film*, das mit den folgenden Worten endet: «In this sense, and more than anything else, the traditional feature film is a genuine emotion machine.»¹¹ Die kognitionspsychologische Emotionsforschung, zu der auch Tans Studie zu zählen ist, hat, wie hinlänglich bekannt, die Dominanz psychoanalytischer Ansätze in der theoretischen Debatte um Affekte im Kino abgelöst und damit wesentlich zu einer differenzierteren Diskussion von Emotionen im Kino beigetragen. Andererseits hat das neu erweckte Interesse an Emotionalität inzwischen wiederum Untersuchungen ausgelöst, die einen anderen als den kognitivistischen Weg gehen oder versuchen, die kognitivistische Perspektive mit kulturalistischen anzureichern.

Für Tan liegt der Schlüssel zum Verständnis der Emotionen – sowohl derjenigen, die in der Fiktion zur Darstellung gelangen, als auch derjenigen, die beim Publikum ausgelöst werden – in der Narration des Films. Filmische Narrationskonzepte, so Tan, sind besonders wichtig, weil der Narration eine privilegierte Funktion in der Erzeugung von Emotionen zukommt. Auf eine knappe Formel gebracht, heisst Erzählen für Tan, Emotionen zu erzeugen. Ihm geht es in seinem Buch in erster Linie um den klassischen Hollywoodfilm, den er als Spielfilm par excellence voraussetzt. Er stützt sich dabei auf David Bordwells, Kristin Thompsons und Janet Staigers Arbeiten zum klassischen Hollywoodfilm, der gemäss diesen Autoren den Zeitraum von 1917 bis 1960 umfasst.¹² Allerdings bezieht Tan mit dem Hinweis, dass Bordwell und Thompson in vielen wichtigen Filmen der nachklassischen Ära auf vergleichbare narrative Muster gestossen sind, auch Beispiele jüngerer Datums in seine Ausführ-

11 Tan (wie Anm. 5), S. 251.

12 Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London 1985.

rungen mit ein.¹³ Die folgende Gegenüberstellung des Bollywood-Films der Neunzigerjahre und des klassischen Hollywoodfilms erhebt nicht den Anspruch, diachronen oder synchronen Differenzierungen innerhalb der beiden Gruppen gerecht zu werden; sie versteht sich vielmehr, wie eingangs skizziert, als heuristisches Modell.

Zugespitzt formuliert, könnte man sagen, dass das Bollywood-Kino eigentlich nur in einem Punkt mit seinem amerikanischen Pendant identisch ist: In beiden Erzähltraditionen wird ein glückliches Ende favorisiert. In allen anderen Aspekten sind wesentliche Unterschiede zu erkennen. Der Systematik halber seien im Folgenden kurz die wesentlichen Merkmale der klassischen Hollywood-Narration aufgeführt:¹⁴

- Die Quelle des Kausalitätszusammenhangs bilden die Hauptfiguren, die mehr oder weniger absichtsvoll und zielgerichtet handeln und über eine klare, wenn auch meist eher schematisch definierte, psychologische Struktur verfügen.
- Wann immer möglich, präsentiert die Erzählung die Ereignisse der Handlung in chronologischer Reihenfolge.
- Das Publikum hört und sieht zu einem bestimmten Zeitpunkt nur so viel, wie für das Vorantreiben der Erzählung nötig ist.
- Es besteht in der Regel Gewissheit darüber, ob man ein Ereignis aus objektiver oder subjektiver Perspektive mitverfolgt.
- Der Film zieht die Aufmerksamkeit des Publikums nicht auf sich als Artefakt, d. h. als Gemachtes. Die filmischen Parameter und technischen Mittel wie Inszenierung, Kameraführung und Schnitt werden weitgehend dem Vorantreiben der Erzählung und der Darlegung des kausalen Zusammenhangs der Ereignisse untergeordnet.
- Die stilistische Freiheit der Gestaltung wird durch allfällige Genrekonventionen zusätzlich eingeschränkt.

Das Bollywood-Kino der Neunzigerjahre präsentiert sich auf ein knappes Schema gebracht wie folgt:

- Die Subjektkonzeption ist tendenziell psychologisch, eine Unverwechselbarkeit der individuellen Erfahrung ist nicht in der Masse gegeben wie im klassischen Hollywood.

13 Die Forschung ist sich in diesem Punkt allerdings nicht ganz so einig, wie Tan vorgibt. Eine Kritik, die man seinem Buch gegenüber vorbringen kann, besteht in der Tat darin, dass eine kritische Diskussion der bordwellschen Charakterisierung der klassischen beziehungsweise postklassischen Narration fehlt. Vgl. dazu: Smith, Murray. «Theses on the Philosophy of Hollywood History». In: Neale, Steve/Smith, Murray. *Contemporary Hollywood Cinema*. London 1998. S. 3–20.

14 Ed Tan bezieht sich hier auf David Bordwell.

- Die Priorität der Chronologie gilt nicht für *Song and Dance*-Einlagen; der Plot wird häufig über Rückblenden strukturiert.
- Vor allem in *Song and Dance*-Einlagen, komischen Nummern und Kampfszenen liegt die Priorität nicht auf dem Vorantreiben der Handlung.
- Zumal in *Song and Dance*-Nummern wird nicht klar und durchgängig zwischen objektiver und subjektiver Perspektive unterschieden.
- Im kommerziellen indischen Kino haben sich keine dem klassischen Hollywood vergleichbare Genrekonventionen herausgebildet. Hochgradig spezifische Gratifikationserwartungen knüpft das Publikum hingegen an die Stars.
- Bollywood-Filme zeichnen sich durch Storylines aus, die mehr oder weniger stereotyp sind, häufig fragmentarisch bleiben und über mehrere, ausführlich ausgespielte Subplots verfügen.
- Die Dialoge sind häufig deklamatorisch gehalten und können manchmal den Charakter einer Einlage annehmen.
- Hindi-Filme enthalten fast ausnahmslos *Song and Dance*-Nummern, ein Element, das im amerikanischen Kino nur in einem Genre vorkommt, im Musical.

Wie erwähnt, behauptet Tan, Erzählen bedeute, Emotionen zu erzeugen. Es gilt nun zu klären, was er unter Erzählen versteht und wie er Emotionen definiert. Narration ist nach Tan ein Prozess, durch den fiktionale Ereignisse in geordneter Weise und zeitlich strukturiert dargeboten werden, um damit einen bestimmten Effekt bei der Zuschauerin zu erzeugen. Dazu gehören auch filmtechnische Aspekte, inklusive Schauspiel und Kameraarbeit, die dazu dienen, die fiktionalen Ereignisse auf eine Art und Weise zu präsentieren, dass sie den intendierten Effekt beim Betrachter erzeugen.¹⁵ Für sein Verständnis von Emotion greift Tan auf die Arbeiten von Nico Frijda zurück, der unter Emotion Folgendes versteht:

- (1) Eine Emotion wird üblicherweise dadurch verursacht, dass eine Person – bewusst oder unbewusst – ein Ereignis als bedeutsam für ein wichtiges Anliegen (ein Ziel) bewertet.
- (2) Der Kern einer Emotion sind Handlungsbereitschaft (*readiness to act*) und das Nahelegen (*prompting*) von Handlungsplänen; eine Emotion gibt einer oder wenigen Handlungen Vorrang, denen sie Dringlichkeit verleiht. So kann sie andere mentale Prozesse oder Handlungen unterbinden oder mit ihnen konkurrieren.

¹⁵ Tan (wie Anm. 5), S. 6.

- (3) Eine Emotion wird üblicherweise als ein bestimmter mentaler Zustand erlebt, der manchmal von körperlichen Veränderungen, Ausdruckserscheinungen und Handlungen begleitet oder gefolgt wird.¹⁶

In dieser Definition enthalten ist Frijdas «law of change», das Gesetz der Veränderung, das besagt, dass Emotionen nicht so sehr im Vorhandensein von positiven oder negativen Bedingungen gründen, sondern vielmehr auf Veränderungen im Stimulus zurückzuführen sind.

Um nun diese kognitionspsychologische Konzeption der Emotion sinnvoll auf den fiktionalen Film zu übertragen, schlägt Tan zwei unterschiedliche Typen von Emotionen vor, mit denen wir es bei einer Fiktion zu tun haben: Er nennt zunächst die Figurenemotion, also das, was die Figur erlebt, wobei das Filmpublikum als unsichtbarer Zeuge in der fiktionalen Welt des Films präsent ist. Die zweite Emotion ist die so genannte Artefakt-Emotion, eine nicht personengebundene Emotion, die daher rührt, dass wir Gefallen und Bewunderung am Film als Film finden. Tan führt weiter aus, dass das, was bei uns Zuschauenden von einem Film an Emotion erlebt wird, als so genannte Witness-Emotion oder Emotion der Zeugschaft zu bezeichnen ist. Wir können ja an einer Handlung nicht direkt teilnehmen, sondern diese nur von aussen betrachten. Insofern ist filmisch erzeugte Emotion weitgehend Witness-Emotion. Teilt nun der Zuschauer die Emotion der Figur, so handelt es sich um eine empathische Emotion; Sympathie, Mitgefühl und Bewunderung sind die häufigsten Beispiele für eine empathische Reaktion. Dazu gehört auch, dass die Bedeutung einer bestimmten Situation für die Figur ausschlaggebend für die Emotion des Zuschauers ist. Das Wissen um eine bestimmte Situation zwischen Zuschauerin und Figur ist häufig ungleich verteilt – wir wissen schon etwas, wovon die Figur noch keine Kenntnis hat –, massgebend für eine empathische Emotion ist trotzdem die Situation der Figur. Bei einer nichtempathischen Emotion ist dies nicht der Fall: Wir geniessen beispielsweise den Anblick einer bestimmten Landschaft oder das Aussehen einer Figur, ohne dass dies für das Schicksal und die Gefühle der Figur eine Rolle spielt.

Wie stellt sich nun der Zusammenhang von Narration und Emotion im kommerziellen Hindi-Kino dar? Zwei Aspekte scheinen mir für eine genauere Analyse wesentlich: die Subjektkonzeption der Filmfiguren und die *Song and Dance*-Elemente.

16 Nach Oatley, Keith; Jenkins, Jennifer M.: *Understanding Emotions*. Cambridge 1996, S. 96; zitiert nach der Übersetzung von Otto et al. (Hg.): *Emotionspsychologie: Ein Handbuch*. Weinheim 2000, S. 16.

Zunächst zur Figurenkonzeption. *Hum Aapke Hain Koun (Who Are You to Me*, Sooraj Barjatya), ein Kassenschlager aus dem Jahre 1994, zeichnet die Geschichte der zwei Waisenbrüder Prem und Rajesh nach, die von ihrem Onkel grossgezogen wurden und nun im heiratsfähigen Alter sind. Für den Älteren der beiden Brüder wird mit Pooja eine passende Frau gefunden. Rajesh und Pooja heiraten, ein Kind wird geboren, doch kurz darauf stirbt Pooja bei einem tragischen Unfall. Mit ihrem Tod verschwindet auch die einzige Person, die von der keimenden Liebe zwischen Prem und Poojas Schwester Nisha wusste. Der Tod Poojas hinterlässt ein Halbweise, für den in der Folge eine neue Mutter gefunden werden soll. Die Grosseltern-Generation beschliesst, dass nur Nisha, also die Tante des Kindes, als Ersatzmutter in Frage kommt. Nach dramatischem Hin und Her werden Nisha und Prem am Ende doch zueinander finden und heiraten.

Das letzte Drittel des Films stellt eine veritable emotionale Berg- und Talfahrt dar. Im Kreis der Männer wird über die Möglichkeit einer Heirat zwischen Nisha und Rajesh verhandelt. Das Filmpublikum weiss zu diesem Zeitpunkt schon von diesem Plan; nur Prem, der damit seine erhoffte Braut an seinen Bruder abtreten muss, ist noch in Unkenntnis. Sobald er in die Pläne eingeweiht wird, zoomt die Kamera auf sein Gesicht, blenden die Gespräche und Raumtöne langsam aus und setzt gleichzeitig ein dramatisch gestaltetes, musikalisches Motiv ein. Es findet eine Subjektivierung statt, die an Prem gebunden ist; durch die Tonsubjektive in Kombination mit der Musik wird sein Empfinden zum Ausdruck gebracht. Prem scheint innerlich nicht mehr bei der Sache zu sein. Seine Gedanken schweifen ab, sein Blick wendet sich von der Gruppe ab und fällt auf ein Foto, das in der nächsten Einstellung mit einem dramatischen Zoom sichtbar wird: ein Bild aus der Zeit vor Poojas Tod, auf dem die beiden Schwestern zusammen mit den beiden Brüdern und dem Säugling zu sehen sind. Es folgt eine Schuss-Gegenschuss-Abfolge, die zwischen dem Foto und Prems Gesicht hin- und herwechselt, wobei die Kamera immer näher heranzoomt, untermalt von dramatischer Musik. Selbstlos – oder feige oder traditionsbewusst, je nach Lesart – stimmt Prem der Verbindung zu. Die Hochzeit zwischen Nisha und Rajesh kann aber nur unter dem Vorbehalt stattfinden, dass auch Nisha einwilligt. In einer der folgenden Szenen unterhalten sich deren Eltern über ihre bevorstehende Vermählung, wobei Nisha das Gespräch im Versteckten mithört. Aufgrund eines fatalen Missverständnisses glaubt sie, das Gespräch der Eltern beziehe sich auf ihre anstehende Hochzeit mit Prem. Voller Freude rennt sie in ihr Zimmer, setzt sich an ihren Schminktisch und legt sich das Halsband um, welches Pooja ihr – im Wissen um die Liebe ihrer Schwes-

ter zu Prem und als Zeichen ihres Einverständnisses mit dieser Liaison – vor dem Tod noch schenkte. Erst als die Verlobungsfeierlichkeiten schon in vollem Gang sind, wird Nisha zufälligerweise erfahren, wer als Bräutigam vorgesehen ist – in dem Moment nämlich, als eine Freundin ihr die Einladungskarten für die Hochzeit vorliest. Die Empathie des Zuschauers mit der Figur entsteht hier auch aus einem Wissensvorsprung ihr gegenüber. Hält man mit Edward Branigan fest, dass Narration ein Prozess der Abgleichung von Wissensständen ist, dann ist die Zuschaueremotion in diesem Fall ein direkter Effekt der Narration.

Vergegenwärtigen wir uns aber die erste Szene mit Prem noch einmal: Ganz nach der Vorgabe der Emotionstheorie von Frijda verursacht ein Stimulus von aussen bei Prem einen abrupten Wechsel in seiner emotionalen Verfassung. Dieser Umschwung wird von der Kamerabewegung, einem Zoom auf sein Gesicht, und von der Tonperspektive, die in die Subjektive wechselt, hervorgehoben. Plötzlich fallen auf der Tonspur die Gesprächsstimmen weg, womit der Eindruck erzeugt wird, dass Prem sich nun in einem anderen psychischen Wahrnehmungszustand befindet. Ähnlich sodann auch bei Nisha: Sowohl ihre Freude wie ihre Enttäuschung werden vorwiegend durch den Einsatz der Musik angezeigt. Zugleich wird ein kurzes Flashback eingeschoben. Als Nisha das Halsband vor dem Spiegel anprobiert, erinnert sie sich an den Moment, als sie dieses von ihrer Schwester geschenkt bekam. In gefühlsdichten Momenten wird die Figurenemotion also stets durch stilistische Eingriffe unterstrichen: Wechsel der Einstellungsgrösse und Elemente der Tonspur betonen das Gefühlserleben der Figuren und stellen es aus; man könnte, um eine weitere Vergleichsgrösse aus dem Repertoire der westlichen Populärkultur zu bemühen, von einem comichaften Verfahren sprechen. Die erläuterte Szene stellt ein typisches Beispiel der Kodierung von Emotionen im Bollywood-Kino dar: Kamera und Musik als Katalysatoren der Figuren-Emotion. Man könnte aus der Sicht von Ed Tan folgern, dass hier Artefakt-Emotionen in den Dienst der Figurenemotionen gestellt werden.

Doch kommen wir noch einmal auf die Subjektkonzeption der Figuren zurück. Der Psychologe und Kulturphilosoph Ashish Nandy spricht im Zusammenhang mit dem indischen Kino von einer Antipsychologie. Nach Nandy organisiert sich das populäre indische Kino entlang von Stereotypen und einer essenzialistischen Darstellung von Figuren. Es sind nicht reale Menschen, sondern «larger-than-life characters, patterned more like archetypes», die dieses Kino bevölkern.¹⁷ Das kom-

17 Nandy, Ashis. «Notes Towards an Agenda for the Next Generation of Film Theorists in India». In: *South Asian Popular Culture*, 1/1, 2003. S. 79–84, hier S. 81.

merzielle indische Kino pflegt zudem einen instrumentellen Umgang mit kulturellen Traditionen und Weltanschauungen und stellt diese möglichst theatralisch und spektakulär dar.¹⁸ Es verfolgt damit das Ziel, die spezifischen Probleme seines Publikums in möglichst generalisierter und breitenwirksamer Form zu artikulieren. Die Generalisierung der Probleme geht dabei einher mit einer Externalisierung ihrer psychologischen Komponenten. Antipsychologisch ist dieses Kino also in dem Sinne, dass es psychologische Konflikte als Konflikte zwischen sozialen Typen oder als Ergebnis einer einzigartigen Konstellation äusserer Ereignisse zur Darstellung bringt.¹⁹ Nandys Sichtweise ist von einem kulturkritischen Gestus getragen, der eine eingehendere Diskussion verdienen würde. Zu fragen wäre beispielsweise, ob der Antipsychologismus der indischen Filme mit bestimmten kulturellen und religiösen Vorstellungen im Einklang steht und ob Nandys Kritik am antipsychologischen Charakter der Filme nicht letztlich auf einer bürgerlich-westlichen Subjektkonzeption gründet. Damit verbunden wäre selbstverständlich auch eine Diskussion über Modernität und Modernisierung im indischen Kontext.²⁰ Gleichwohl scheint mir, dass Nandys Analyse für ein genaueres Verständnis der Filme durchaus hilfreich ist. Geht man also vom Befund des Antipsychologismus aus, dann könnte man die überdeutliche Kodierung der Emotion im Hindi-Film mittels einer Kompensationsthese erklären: Weil den Figuren die psychologische Tiefe, die «roundedness» fehlt, bedarf es emotionaler Verstärker, damit überhaupt eine Witness-Emotion zustande kommt. Ferner könnte man diese Form der Kodierung von Emotionen auch als effizientes Mittel der Generalisierung beschreiben, als Mittel, mit dem sich überindividuelle Emotionen einfach und wirkungsvoll zum Ausdruck bringen lassen.

Andererseits wirken die geschilderten Stilmittel zur Zeichnung von Figurenemotion auch distanzierend, insofern als sie Artefaktemotionen auslösen können, die den emotionalen Exzess wiederum relativieren. Die «Überzeichnung» löst demnach ein Changieren zwischen Empathie und Artefakt aus. Anders formuliert: In den geschilderten Szenen steht nicht die *Plausibilität*, sondern die *Intensität* des emotionalen Ausdrucks im Vordergrund; wir befinden uns in einer Logik der zur Schau gestellten Emotion. Besonders ausgeprägt manifestiert sich diese zwischen Empathie und Artefakt wechselnde Zurschaustellung von

18 Nandy, Ashis. «An Intelligent Critic's Guide to Indian Cinema». In: ders. *The Savage Freud and Other Essays on Possible and Retrievable Selves*. New Jersey 1995. S. 196–236.

19 Nandy (wie Anm. 18), S. 204.

20 Zum Problem einer indischen Moderne aus kunsthistorischer Sicht vgl. Kapur, Geeta. *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*. Neu-Delhi 2000.

Emotion in den *Song and Dance*-Nummern.²¹ Tanz und Gesang nehmen in der darstellenden Kunst Indiens einen grossen Stellenwert ein. Im Kino dienen die Musiknummern zum einen der Integration von mehr oder weniger traditionellen oder religiösen Ritualen und Festen, bei denen gesungen und getanzt wird. Häufig werden solche Darbietungen als Bühnendarstellungen gerahmt. Daneben haben *Song and Dance*-Nummern oft den Charakter von Fantasien, Tagträumen und Wünschen, wobei sie häufig nicht einer einzigen Figur zugewiesen werden und also keineswegs das Innenleben einer bestimmten, einzelnen Person enthüllen. So kann es vorkommen, dass sich ein Paar in einem Lied gemeinsam sein künftiges Liebesleben ausmalt. Fantasie-Nummern sind meistens besonders gefühlsdicht, und im Zentrum steht in der Regel die Emotion der Liebe. Solche Szenen erfüllen auch eine wichtige gesellschaftliche Funktion. In einem sozialen Kontext, in dem Intimität weitgehend auf den privaten Raum beschränkt bleibt, bilden sie ein ideales Vehikel des Erlebens von Intimität im öffentlichen Raum. Die Inhalte sind oft stark erotisch und manchmal fast pornografisch, doch der Rahmen der Fantasie löst die Darstellungen von der Realität der restlichen Filmerzählung ab und entschärft sie dadurch auch.

Zur Kulturalität von Emotionen schreibt Frijda:

Within a given culture, different display rules again exist for what is appropriate in public, in intimate relationships, or with priests or psychotherapists. In fine, as Ekman and Freisen conclude, culture defines not what emotional expressions to make, but when to make them, and how strongly.²²

In den *Song and Dance*-Nummern manifestiert sich, was Frijda als kulturell legitimierten Raum von Emotionen beschreibt: Bestimmte Emotionen können besser in einer imaginären Rahmung zum Ausdruck gebracht werden. Die *Song and Dance*-Nummern im indischen Kino schaffen mitunter privilegierte Schauplätze für private Emotionen. Einen weiteren Aspekt bringt der Psychoanalytiker Sudhir Kakar ins Spiel, der davon ausgeht, dass psychische Prozesse stärker kulturell geprägt sind, als Frijda dies annimmt. Kakar bringt die *Song and Dance*-Nummern damit in Verbindung, dass «in Indien die magische Welt des Kindes im Bewusstsein der Erwachsenen stärker präsent ist als in anderen Kulturen» und das «indische Ego flexibel genug» sei, «vorübergehend in einen kindlichen Zustand zurückzufallen, ohne sich gleich bedroht oder ver-

21 Zum Filmsong vgl. zum Beispiel: Booth, Gregory. «Religion, Gossip, Narrative Conventions and the Construction of Meaning in Hindi Film Songs». In: *Popular Music*, 19/2. 2000. S. 125–145.

22 Frijda, Nico H. *The Emotions*. New York 1986. S. 62.

einnahmt zu fühlen».²³ Im Hindi-Film und insbesondere in den *Song and Dance*-Nummern sieht Kakar einen regressiven Zufluchtsort für solche Fantasien, das Kino als Topografie von Sehnsüchten. An Kakars These besticht, dass sie das alte kolonialistische Vorurteil von der kindlichen Psyche des «Primitiven» aufgreift und es mit der Formulierung von der grösseren Flexibilität, die das indische Ego dem westlichen voraus habe, zugleich ins Positive wendet. Ausser Frage steht jedenfalls, dass sich das emotionale Erleben von so verstandenen *Song and Dance*-Nummern mit einem Modell, das Emotion an eine Narration knüpft, die kohärente Figuren in einer kausal geschlossenen Welt vorführt, nicht adäquat beschreiben lässt. Vielmehr ist ein Ansatz gefordert, der unterschiedlichen Schichten und Registern des emotionalen Erlebens von Filmen Rechnung trägt.

Mit dem kognitionspsychologischen Ansatz lassen sich die emotionalen Strategien des kommerziellen indischen Kinos bis zu einem gewissen Grad beschreiben. Allerdings sind auch Grenzen erkennbar. Mit einem engen Narrationsbegriff wird man weder den Filmen noch ihrem Erleben gerecht. Zudem spielen kulturelle Komponenten stärker ins Filmverstehen und Filmerleben hinein, als dies die Kognitionstheorie annimmt. Dies zeigt sich insbesondere auch an der Frage, inwieweit Kino-Emotionen – im Film dargestellte wie beim Publikum hervorgerufene – mit den Alltagsemotionen gleichgesetzt werden können. Wie dargelegt, bemühen sich Bollywood-Filme weniger um «authentische» Emotionen als vielmehr um eine spezifische ästhetische Qualität in der Darstellung und beim Hervorrufen von Emotionen. Mit dem Begriff der «witness emotion» alleine lässt sich dieser Überschuss nicht beschreiben.

Um diesen Punkt noch einmal mit dem Begriff des Artefaktischen zu erläutern: Der klassische Hollywood-Film, so Bordwell, zieht die Aufmerksamkeit des Publikums nicht auf sich als Artefakt, d. h. als Gemachtes. Die filmischen Parameter und technischen Mittel – wie Inszenierung, Kameraführung und Schnitt – werden möglichst weit gehend dem Vorantreiben der Erzählung und der Darlegung kausaler Zusammenhänge untergeordnet, womit auch der für das klassische Hollywood typische Realismus erzeugt wird. Der Bollywood-Film hingegen arbeitet gerne mit ausgestellten Artefakt-Effekten oder, um es mit den Worten von Ashish Nandy auszudrücken: Das populäre indische Kino

23 Kakar (wie Anm. 1), S. 40. Weiterführende Literatur zur Psychoanalyse der Kindheit in Indien: Kakar, Sudhir. *The Inner World: A Psychoanalytic Study of Childhood and Society in India*. Neu-Delhi 1978.

kommt zuweilen daher wie ein folkloristisches Strassentheater, das unbeabsichtigt einen Bertolt Brecht oder Jean-Luc Godard gibt. Dem indischen Kino fehlt es demnach nicht an Realismus. Vielmehr zeigt sich an diesen Filmen, dass Realismus seine eigene Subversion impliziert.²⁴ Damit soll nun nicht gesagt sein, dass Bollywood hinsichtlich der Emotionsdarstellung so etwas wie eine brechtsche Alternative zu Hollywood darstellt. Vielmehr möchte ich, auch im Sinne einer Vorbereitung weiterführender Überlegungen, die «Subversion» des emotionalen Realismus im Bollywood-Kino in einem letzten Schritt noch einmal stärker in den Zusammenhang lokaler und regionaler Kunst- und Unterhaltungstraditionen stellen.

Das Kino kam Anfang des 20. Jahrhunderts nach Indien, zunächst in Form von westlichen Filmen. Sehr schnell aber fand eine spezifisch indische Ausformung der Kinounterhaltung statt. Mythologische Vorstellungen, klassische und folkloristische Tanz- und Theatertraditionen, Elemente des Parsi-Theaters und auch des Hollywood-Kinos verbanden sich zu einer eigenständigen, populären Filmästhetik. Ob der Einfluss von westlichen Darstellungs- und Erzähltraditionen stärker gewichtet wird oder derjenige von indischen Vorstellungen, variiert von Autor zu Autor. Ein Streitpunkt stellt insbesondere dar, inwieweit die so genannte Rasa-Theorie aus der klassischen indischen Kunstphilosophie einen Erklärungsgehalt für das populäre Kino hat.²⁵

Die Ursprünge der Rasa-Theorie gehen auf das Buch *Natyasastra* («Lehrbuch der Schauspielkunst») von Bharata zurück.²⁶ Das *Natyasastra*, entstanden um 200 v. Chr., ist eine Abhandlung über poetische, musikalische und dramatische Aufführungspraktiken. Vereinfacht dargestellt, lässt sich die Rasa-Theorie als ästhetische Lehre von den Gemütsstimmungen beschreiben, die ein Werk beim Publikum auszulösen vermag. «Rasa» bedeutet wörtlich «Saft» und meint das, was geschmeckt und genossen wird, eine Art generalisierte Emotion oder Gefühl. Das *Natyasastra* kannte acht Rasas, die später um das Shanta (den inneren Frieden) erweitert wurden, sodass sich die Theorie der «navara-

24 Nandy (wie Anm. 17), S. 80.

25 Eine Infragestellung der Relevanz der Rasa-Theorie für das populäre Kino findet sich zum Beispiel bei Dwyer, Rachel. *Yash Chopra*. London 2002.

26 Bei meinen Ausführungen zur Rasa-Theorie stütze ich mich auf: Coomaraswamy, Ananda K. «Hindu View of Art: Theory of Beauty». In: ders. *The Dance of Siva: Essays on Indian Art and Culture*. New York 1985 (ursprünglich erschienen: 1924). S. 30–38; Dwyer (wie Anm. 25); Gangar, Amrit. «Mythos, Metapher, Masala: Kulturgeschichtliche Aspekte des Bollywood-Films». In: Schneider (wie Anm. 2), S. 40–52; Kasbekar, Asha. «An Introduction to Indian Cinema». In: Nelmes, Jill (Hg.). *An Introduction to Film Studies*. London 1996. S. 365–391.

sa» oder «neun Rasas» ergab. Die ursprünglichen acht Rasas sind: das Romantische, das Komische, die Traurigkeit, das Gewalttätige, das Heroische, das Furchteinflößende, das Abstossende, das Wunderbare und das Friedliche. Jedem Rasa ist eine korrespondierende konkrete Emotion (*bhava*) zugeordnet: Liebe, Heiterkeit, Trauer, Wut, Entschlossenheit, Angst, Abscheu, Wunder, Frieden.

In der klassischen indischen Ästhetik kommt den Rasas eine zentrale Bedeutung zu: Sie sind durch Dichtung und Kunst erfahrbare fiktionalisierte Emotionen. Der wichtigste Beitrag der Rasa-Theorie zur Kunstkritik liegt darin, dass sie den Bedeutungskontext als Stildeterminante hervorhebt. Der Rasa-Theorie zufolge hebt die Dichtung unsere Erfahrungen – auch profane oder auf Fakten beruhende – auf eine höhere Ebene, eine Art emotionaler Einsicht. Im Zentrum steht demnach nicht ein Zugewinn an Wissen, sondern das Spiel der Emotionen. Für Sanskrit-Kenner ist Kunst weniger ein Medium zur Vermittlung metaphysischer Visionen als vielmehr ein Gegenstand der Erbauung. Die ästhetische Erfahrung ist die Freude, ein Kunstwerk wahrzunehmen, und das Lustprinzip integraler Bestandteil der ästhetischen Kontemplation. Dazu gehört nach dem indischen Kunsthistoriker Ananda K. Coomaraswamy auch die imaginative und spielerische Komponente ästhetischer Erfahrung: «The spectator's appreciation of beauty depends on the effort of his own imagination, just as in the case of children playing with clay elephants.»²⁷ Für die etablierten psychologischen Theorien der Narration im Hollywood-Kino ist das Filmverstehen ein Prozess der Lösung von Problemen. Wahrscheinlich wird man den emotionalen Angeboten der fiktionalen Welten in Bollywood-Filmen besser gerecht, wenn man eine Theorie der ästhetischen Erfahrung zum Ausgangspunkt nimmt, die – wie diejenige von Coomaraswamy – den Aspekt des Spiels in den Vordergrund stellt. Vielleicht kann es dann gelingen, den ästhetischen Überschuss des populären Hindi-Films anders zu begreifen als nur unter dem Gesichtspunkt des Realismus oder vielmehr des Mangels an Realismus. Anders gesagt: Was einem an Hollywood geschulten Publikum in Bollywood-Filmen als Exzess erscheinen mag, ist mehr als einfach nur ein überschüssiger Rest, der sich mit den Prozessen der Narration nicht verrechnen lässt. Vielmehr liegt im vermeintlichen Exzess vielleicht der Grund, weshalb man sich auf das emotionale Spiel mit dem Film überhaupt einlässt.

27 Coomaraswamy (wie Anm. 26), S. 33.

Till Brockmann

Slow E-Motion

Gefühlswelten der Zeitlupe

Man stelle sich vor, man würde mit dem Lebenspartner auf dem Markt vierzig Meter zum Gemüsestand gehen, dort einige Einkäufe machen, der Verkäufer würde fragen: «Ich habe auch gerade frische Pilze bekommen, soll ich Ihnen noch ein paar davon geben?», man sagt «Ja, gerne!» und reicht seinem Partner das Portemonnaie, um zu zahlen. Man stelle sich nun vor, man würde mit dem gleichen Partner in der Kirche vierzig Meter entlang den geladenen Gästen zum Altar gehen, dort kniet man nieder, der Priester fragt: «Wollen Sie den hier Anwesenden zum Mann nehmen?», man sagt: «Ja, ich will!», und reicht sich gegenseitig die Ringe.

Beiden Szenen sind, in ihrer Äusserlichkeit und was Handlung und Dialoge angeht, mehr oder weniger identisch. Der jeweilige Kontext ist jedoch ein vollkommen anderer (hier soll es bestimmt nicht um eine findige Parallele zwischen Heiraten und Einkaufen gehen), und eben weil die Situationen unterschiedlich, die Handlungen und Dialoge im zweiten Fall viel bedeutungsvoller sind, werden sie auch äusserlich anders ablaufen: Der erste Gang in der Kirche ist kein «Gehen» wie zum Gemüsestand, sondern ein gemessenes «Schreiten». Für die vierzig Meter zum Altar benötigt man wohl die doppelte oder dreifache Zeit als im ersten Fall. Die Frage des Gemüsehändlers wird, obwohl etwas länger, viel schneller gesprochen sein als die des Priesters. Ebenso die darauf folgende Antwort. Und das Portemonnaie kann ich mit einer lässigen Handbewegung schnell herüberreichen, bei den Ringen würde die gleiche Geste deplatziert wirken.

Eine erste, banale, aber wichtige Folgerung: Geschwindigkeit ist bei Handlungen oder beim Sprechen nicht unerheblich, im Gegenteil, sie ist ein wichtiges Attribut vieler Kommunikationsformen. Die blosse Langsamkeit kann einem Ereignis Bedeutung und Gewicht verleihen. Bei Ritualen wie dem der Hochzeit – oder stellen wir uns vor, man würde einem König die Krone aufsetzen wie einem Kind die Pudelmütze: undenkbar – kommt das besonders zur Geltung, doch auch im Alltag können wir es beobachten. Je langsamer ich die Ankündigung «Ich muss dir noch etwas sagen ...» spreche, umso mehr wird sich bei meinem Gegenüber die Spannung steigern, das Gefühl, jetzt komme eine Neuigkeit von besonderer Tragweite. Eine bedächtig langsam ausge-

führte Geste mit der Hand kommt ganz anders zur Geltung, als wenn ich sie schnell ausführe. Diese Kodierung durch Schnelligkeit oder Langsamkeit schlägt sich auch in allen Kunstformen nieder, die Zeit gestalten: Der Theaterschauspieler moduliert gezielt die Geschwindigkeit von Gesten und Sprache, ebenso der Tänzer seine Bewegungen. Wohl am deutlichsten und daher präzise genormt ist Geschwindigkeit in der Musik: Die gleichen Noten, *adagio*, *andante*, *allegro* oder *presto* gespielt, ergeben eine vollkommen andere Musik und lösen bei uns unterschiedliche Stimmungen aus.

So unbestreitbar die Feststellung, Langsamkeit sei bei Gestik, beim Sprechen oder Musizieren von grosser Wichtigkeit und beeinflusse somit die rationale, psychologische und emotionale Valenz eines Ereignisses stark, so schwierig ist die Erklärung, wieso das so ist. Auf diesem Gebiet stehen noch viele Fragen offen, und viele Antworten werden wohl immer spekulativ bleiben. Bestimmt ist ein gewichtiger Teil der Erklärung, wie bei jeder Kodierung, im Umfeld der sozialen und kulturellen Praxis zu suchen. Man denke nur an die Musik. Die Assoziation von langsamer Musik mit Trauer oder Tod ist bekanntlich kulturell bedingt: In einigen nichtwestlichen Kulturen spielt man bei Begräbnissen eine flotte und (für uns) fröhliche Musik. Ein Teil der Erklärung ist aber wohl auch anthropologischer Natur. Wenn es kulturunabhängig bei der Mimik nur sechs Typen des universalverständlichen Ausdrucks gibt, wie die berühmten Studien Ekman's bewiesen haben,¹ dann ist auch denkbar, dass Langsamkeit von bestimmten Gesten oder Lauten bei jedem Homo sapiens ähnliche Wirkungen erzielt. Und nicht zuletzt könnte man auch Erklärungen auf biologisch-neurologischer Ebene suchen. So gibt es Anzeichen dafür, dass bei der Rezeption schneller Bewegungen andere Teile unseres Hirns aktiviert werden als bei derjenigen von langsamen.

Wenn ich nicht direkt mit meinem eigentlichen Forschungsgegenstand, der Zeitlupe im Film, eingesetzt habe, dann aus der festen Überzeugung, dass Langsamkeit im Alltag oder in anderen Kunstformen, in seiner kulturellen und biologischen Bedingtheit, auch stark die Beziehung zu diesem filmischen Stilmittel prägt. Besonders das Verhältnis von Zeitlupe zur Emotion kann von diesen intertextuellen, intermedialen, intra- oder extrakulturellen Ebenen entscheidend mitbestimmt sein.

1 Ekman, Paul. *Emotion in the Human Face*. Cambridge ²1982. Oder: ders. «Facial Expressions». In: Dalglish T./Power T. (Hg.). *The Handbook of Cognition and Emotion*. Sussex 1999. S. 301–320.

Zeitlupe ist eine besonders spektakuläre und intensive Steuerung des Zeitflusses im Film, wenn auch nicht die einzige: Auch Montage hat einen Einfluss auf das Vergehen der Zeit, ebenso können Kamerabewegungen oder Schauspielführung das Gefühl von Langsamkeit erzeugen.² Doch nichts macht Zeitfluss und Bewegung so sichtbar wie Zeitlupe, und durch diese Steigerung der Sichtbarkeit gewinnen sie an Bedeutung, erfahren sie eine semantische Aufladung. Als extremes Gestaltungsmittel verfremdet Zeitlupe das Geschehen in einer Weise, wie sie in der Natur, in der Realität nicht vorkommt. Ein gängiger Definitionsansatz operiert denn auch mit diesem Realitätsbezug und nimmt die Wirklichkeit als Gegenstück und Messlatte: Wir sprechen dann von Zeitlupe, wenn sich das Geschehen langsamer entwickelt, als wir aus der alltäglichen Erfahrung gewohnt sind. In der Tat ist die unnatürliche Langsamkeit psychologisch gesehen wohl das entscheidende Moment.³ Zudem ergibt sich die Besonderheit der Zeitlupe nicht nur aus der Divergenz zur Realität, sondern auch zu den anderen Teilen eines Filmes: Mir ist kein Spielfilm bekannt, der vollumfänglich in Slow Motion gedreht ist. Einstellungen in Zeitlupe setzen sich demnach immer vom in Normalgeschwindigkeit laufenden Rest des Films ab.

Ein Grossteil der Wirkung und des Charmes dieses filmischen Gestaltungsmittels liegt in seinem Potenzial, beim Zuschauer Emotionen zu wecken. Zwar wurde bislang nur sehr wenig zur Zeitlupe publiziert und schon gar nichts zum Zusammenhang von Emotion und Zeitlupe, doch selbst in den kurzen Erwähnungen in Handbüchern und Lexika kommt diese Koppelung bereits zum Ausdruck: «[Slow motion] has been used to create a romantic aura» (Katz); «It is particularly effective in evoking a mood of nostalgia» (Konigsberg); «most often slow motion is used to intensify the agony of getting somewhere» und «slow motion can introduce a feeling of menace» (Zettl); «slow motion is tragic because slowing down time makes it interminable, unbearable» und «slow movement [...] can intensify the grief of a situation» (Stephenson).⁴ Von Romantik über Nostalgie bis zu Tragik, Bedrohung und Angst: Die Zeitlupe scheint im Dienste etlicher und unterschiedlichster Gefühle zu ste-

- 2 Man denke an Regisseure wie Theo Angelopolus oder Andreij Tarkowski, die mit verschiedenen stilistischen Mitteln Zeit formen und oft verlangsamten.
- 3 Eine zweite Definition ist technisch ausgerichtet und weicht so dem subjektiven – und daher problematischen – Vergleich mit der Realität aus: Wir sprechen von Zeitlupe, wenn die Bildfrequenz bei der Aufnahme höher ist als bei der Wiedergabe.
- 4 Katz, Ephraim. *The Film Encyclopedia*. New York 1998. S. 1272; Konigsberg, Ira. *The Complete Film Dictionary*. London 1997. S. 368; Zettl, Herbert. *Sight, Sound, Motion: Applied Media Aesthetics*. London 1998. S. 339–240; Stephenson, Ralph. *The Cinema as Art*. Harmondsworth 1969. S. 95.

hen. Sie ist ein hervorragender Nährboden der Emotionen. Ebenfalls sehr häufig in Verbindung mit Zeitlupe fallen die Begriffe «Pathos» und «pathetisch» sowohl in positiver Deutung als leidenschaftlicher Ausdruck oder feierliche Ergriffenheit als auch in abwertender, als übertriebener, artifizieller Gefühlsüberschwang.

Wie ist die Vermählung von Zeitlupe und Gefühlen/Emotionen zu erklären? Wenn wir der Emotionstheorie von Nico Frijda folgen, dann wird eine Emotion üblicherweise dadurch verursacht, dass eine Person bewusst oder unbewusst ein Ereignis als relevant für ein wichtiges Anliegen bewertet.⁵ Damit wäre eine erste Bestätigung bereits geliefert: Zeitlupe ist eine extreme Form von Langsamkeit, Langsamkeit schafft Bedeutung und Bedeutung ist eine Grundlage der Emotion. Diese nur grob skizzierte Schlussfolgerung möchte ich im Folgenden anhand von zwei Filmbeispielen vertiefen und mit zusätzlichen Überlegungen anreichern.

Die erste zu besprechende Stelle ist in Claude Sautets *Les choses de la vie* (F 1969) enthalten. In dieser Beziehungsgeschichte spielt Michel Piccoli einen Mann in der Midlife-Crisis, der zwischen einer schönen Geliebten (Romy Schneider) und seiner Frau (Lea Massari) wankt. Zentrales Motiv ist ein Autounfall, der den Mann veranlasst, sein Leben Reue passieren zu lassen. Dieser Schlüsselmoment kommt teilweise schon zu Beginn und danach in eingestreuten, kürzeren Einstellungen während des ganzen Filmes wiederholt vor, ist aber in voller Länge erst gegen Ende zu sehen.⁶ Auf einer Landstrasse braust der Mann in seinem Sportwagen auf eine Kreuzung zu, wo ein Kleinlaster nach einem Defekt stehen geblieben ist. Erst im letzten Moment erblickt er das Fahrzeug, und nun setzt die Zeitlupe ein: Er versucht, mit einem Manöver dem Kleinlaster auszuweichen, touchiert ihn jedoch, prallt gegen einen weiteren, entgegenkommenden Lastwagen, kommt von der Strasse ab, überschlägt sich mehrmals, prallt gegen einen Baum, wird aus dem Fahrzeug geschleudert und bleibt schlussendlich schwer verletzt in einer Wiese liegen. Die Insassen der anderen Fahrzeuge und weitere Zeugen versammeln sich und besprechen den Unfallhergang. Am Schluss wird der ganze Ablauf nochmals gezeigt, diesmal aber in Normalgeschwindigkeit.

In vieler Hinsicht ist es ein klassisches Beispiel für den Einsatz von Zeitlupe: Autounfälle, Explosionen oder spektakuläre Stunts sind privi-

5 Frijda, Nico. *The Emotions*. Cambridge 1986. S. 201ff.

6 Sautet hält die zeitliche Struktur bewusst vage: Man kann den ganzen Film als Flashback-Erzählung auffassen oder den Film im Präsens und die eingestreuten Aufnahmen des Unfalls als *flashforwards* lesen.

legierte Momente (besonders im Actionfilm), in denen das Stilmittel zum Zuge kommt. Aus naheliegenden Gründen, denn solche Ereignisse sind einerseits sehr komplex und laufen andererseits in sehr kurzer Zeit ab. Die Zeitlupe ist insofern ein bewährtes Mittel der Sichtbarmachung, der visuellen Analyse und Aufmerksamkeitslenkung. Bewegungsabläufe und Nuancen des dynamischen Geschehens, die sonst nur unzureichend zu identifizieren wären, bekommen eine bessere Lesbarkeit und finden so grössere Beachtung. Die Visualisierung von Bewegungsabläufen ist filmhistorisch gesehen eine der ursprünglichsten Funktionen der Zeitlupe und war schon vor der Erfindung des Kinos, etwa bei den chrono-fotografischen Experimenten eines Edward Muybridge, eine wichtige Triebfeder für die Entwicklung visueller Apparaturen. Im Grunde ein Paradox: Einerseits war man bestrebt, die vierte Dimension der Realität zu reproduzieren, Bewegungen mit der Kamera einzufangen und zu zeigen, doch im gleichen Moment wollte man sie auch einfrieren und bändigen.

Aussergewöhnlich – zumindest für einen Spielfilm – ist an unserem Beispiel, dass die Sichtbarmachung und Verlangsamung von Bewegung implizit und auch explizit kommentiert wird. Da Zeitlupe sowieso ein augenscheinlicher Verfremdungseffekt ist und daher einen erhöhten Grad an Selbstreferenzialität besitzt, versucht man sie üblicherweise sehr organisch und unmerklich in den Narrationsfluss einzubauen. Nicht so in *Les choses de la vie*, wo sie auf mindestens drei Ebenen markiert ist. Erstens durch die Art der filmischen Präsentation selbst: Die Zeitlupe setzt ein mit einem *freeze frame* (der extremsten Form der Zeitlupe, wenn man so will), einer Grossaufnahme von Michel Piccoli. Der Film hält also an, fordert uns zu erhöhter Aufmerksamkeit auf und kündigt förmlich an, dass nun grössere Manipulationen der Zeit folgen werden. Zweitens durch das sehr seltene und für einen narrativen Film kuriose Verfahren, das Geschehen zwei Mal hintereinander zu zeigen, zuerst in stark verlangsamter und dann nochmals in normaler Geschwindigkeit – bei genauem Hinsehen erkennt man allerdings, wie Kamerapositionen leicht variieren und es sich nicht um die exakt gleichen Einstellungen handelt. Und drittens sind die expliziten Kommentare der Figuren zu erwähnen: Die Zeitlupensequenz läuft in drei Tranchen ab, dazwischen unterhalten sich die Zeugen über den Hergang. Es wird unter anderem gesagt, jeder hätte heutzutage seine eigene Geschwindigkeit, es sei schwierig zu sagen, ob der Mann im Sportwagen wirklich zu schnell fuhr. Die Wiederholung des Unfalls in Normalgeschwindigkeit wird von der Bemerkung eingeleitet, es sei alles so schnell gegangen, fünf, sechs Sekunden, man habe es gar nicht richtig erfassen können.

Die Slow Motion liefert hier demnach eine Art wissenschaftliche, analytische Aufbereitung des Geschehens, sie entspricht fast einem polizeilichen Protokoll, das den Unfall zu rekonstruieren versucht und so unser Interesse weckt. Diese rationale Teilnahme kann bereits genügen, um Emotionen zu generieren. Es ist in der Tat eine theoretisch debattierte Frage, ob Interesse per se schon Emotion ist oder bloss wichtige Voraussetzung für Emotionen.⁷ Auf jeden Fall führt die Sichtbarmachung der Sachverhalte hier zur Aufmerksamkeitslenkung: Durch die Zeitlupe interessieren wir uns für und konzentrieren uns stärker auf das Geschehen. Selbst wenn man das geweckte Interesse nicht als Emotion deklariert, sondern, aus einer strikt rationalistisch orientierten kognitiven Theorie heraus, als bloss intellektuelle Erfahrung ansieht, so ist es zumindest eine gute Voraussetzung für eine affektive Erfahrung, für Emotion also. Diese könnte Staunen oder Faszination heissen: «[N]onempathetic interest might best be described as *fascination*: one is caught up in the spectacle.»⁸ Ed Tan zählt diese *nonempathetic emotions* zu den *fictional emotions*, es ist folglich vor allem die Einbettung in ein fiktionales Geschehen, die uns stimuliert. Ich bin jedoch überzeugt, dass selbst Zeitlupenaufnahmen aus dem Wissenschaftsbereich, die nicht fiktional und auch nicht narrativ eingebunden sind, allein dank ihres ästhetischen Charmes emotionale Wertigkeit besitzen. Pure Schaulust kommt auf, wenn das Glas auf dem Boden zerschellt und sich in hunderten davonspickenden Scherben atomisiert, wenn der Milchtropfen in die Tasse fällt, in einem tiefen Krater verschwindet, sich dann wieder auftürmt und sich bald zu einer Krone weiterer kleiner Tröpfchen formiert. Da ist einerseits die Emotion der optischen, sinnlichen Erfahrung, doch vielleicht auch die Emotion des Entdeckens, denn was wir sehen, würde ohne die Zeitlupe ein verborgenes Geheimnis bleiben, und vielleicht erleben wir dieses Spektakel zum ersten Mal. Ich kann mich gut erinnern, wie ich zum ersten Mal die Ringe des Saturns durch ein Teleskop erblickte: Obwohl ich von ihrer Präsenz wusste, war es ein bewegender und emotionaler Augenblick, diese Bestätigung, dass der kleine leuchtende Punkt am Himmel tatsächlich einen Gürtel um sich hat und ich diesen mit einem technischen Hilfsmittel so direkt beobachten konnte.

Doch kehren wir zu unserem Beispiel zurück: Wir bewundern den Unfall, das berstende Verbundglas der Frontscheibe, den sich in der Luft und dann auf der Wiese überschlagenden Sportwagen, den Körper,

7 Einen Überblick zur Diskussion liefert: Tan, Ed S. *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Mahwah (New Jersey) 1996. S. 85–87.

8 Ebenda, S. 175.

der aus dem Wagen geschleudert wird, den Aufprall des Wagens auf den Stamm eines Baumes, der unter dieser Wucht erzittert und Blätter abwirft usw. Trotz der Tragik des Geschehens finden wir ästhetisches Wohlgefallen daran, was nicht zuletzt eine gewisse Spannung erzeugt: Einerseits verbietet uns das Gewissen, die Bilder eines Unfalls als positiv oder gar erfreulich zu werten, andererseits können wir von den spektakulären Bildern fast nicht genug bekommen.⁹ Sensationslust lebt von starken Gefühlen.¹⁰

Zum visuellen Spektakel gesellt sich Musik, die ebenfalls dazu beiträgt, die Situation emotional aufzuladen. Langgezogene und auch sehr langsam gespielte, schwer definierbare Töne, unterbrochen von traumartigen Klängen eines Seiteninstruments (wahrscheinlich einer Celesta) sowie Bläserakkorden, die jeden Aufprall betonen, unterstützen die visuelle Sinneserfahrung und helfen, die Zeitlupenpassagen noch stärker aus dem filmischen Kontext herauszulösen, sie zu isolieren und intensivieren.

Tan schlägt für die ästhetische Faszination im Film die Begriffe fiktionale Emotion (*fictional emotion*) und Artefakt-Emotion (*artefact emotion*) vor, die er folgendermassen erläutert:¹¹

- 1) Fiktionale Emotionen: Der Stimulus der Emotion ist im fiktionalen Geschehen, in der Filmdiegese zu suchen. Sie sind meist dominant.
- 2) Artefakt-Emotionen: Der Stimulus der Emotion entstammt der Bewunderung für die Filmkonstruktion, für ihre formalen Parameter. Artefakt-Emotionen sind meist sekundär.

Im Normalfall sind laut Tan fiktionale Emotionen von grösserer Bedeutung für die Aktivierung der Zuschauer, besonders solche, die empathische Prozesse mit den Figuren auslösen. Doch auch die Konstruktion und

9 Eine ähnliche psychologische Anspannung theoretisiert Noël Carroll generell für die Spannung im Film, bei der es oft um einen Konflikt zwischen dem moralisch Wünschbaren und dem narrativ Wahrscheinlichen geht. Ders. «Towards a Theory of Film Suspense». In: *Persistence of Vision*, 1, Sommer 1984. S. 71f.

10 Eine andere Sequenz, die ich für diesen Beitrag in Betracht gezogen habe, ist das Ende von Michelangelo Antonionis *Zabriskie Point* (USA/I 1969), die in starker Zeitlupe gefilmte Explosion des Hauses der Hauptfigur. Auch dort tritt die ästhetische, visuell betörende Qualität der Zeitlupe stark in Erscheinung, ganz unabhängig vom narrativen Zusammenhang. Auch dort verfolgt man mit Lust und Entdeckerinstinkt die aus zehn verschiedenen Kamerapositionen gefilmte, berstende Materie, versucht einzelne Gegenstände auszumachen und in der Luft zu verfolgen. Und ebenfalls wie in *Les choses de la vie* begleitet eine sehr intensive, tranceartige und emotionsgeladene Musik (komponiert von der Gruppe Pink Floyd) unsere Schaulust. Die Schönheit, der Charme der Destruktion, wie ihn Susan Sontag seinerzeit in ihrem berühmten Aufsatz für den Katastrophenfilm theoretisiert hat, ist auch hier offensichtlich. Ders. «The Imagination of Disaster» (1965). In: *Against Interpretation and Other Essays*. London 1967, S. 209–225.

11 Tan (wie Anm. 7), S. 81ff.

die technischen Parameter des filmischen Textes können bei uns Bewunderung hervorrufen: zum Beispiel wenn spektakuläre und unerwartete Wendungen in der Narration auf ihre Künstlichkeit, die ausgeklügelte und geschickte Auslegung von Story-Elementen hinweisen; oder wenn wir auf besonders eindrückliches Schauspiel aufmerksam werden; oder bei grandiosen Special Effects in einem Sciencefiction-Film. Des Weiteren behauptet Tan, eine gewisse Cinephilie oder filmtheoretische Kenntnisse könnten diese Artefakt-Emotion beim Rezipienten besonders beflügeln, genauso Bildung und «cultural sophistication». Er unterstreicht auch mehrmals, Artefakt-Emotionen würden sich vor allem dann einstellen, wenn wir aus der fiktionalen Welt herauskippen, auf Distanz zu ihr gehen und das Geschehen ganz bewusst als Konstruktion, in seiner Künstlichkeit begreifen. Die typischen Artefakt-Emotionen seien Gefallen (*enjoyment*), Bewunderung (*admiration*) und Staunen (*astonishment*).¹²

Zwar erwähnt Tan Slow Motion nicht, doch ich bin sicher, er würde auch dieses Stilmittel als geeigneten Auslöser für Artefakt-Emotionen qualifizieren. Im Beispiel aus *Les choses de la vie* würden wir demnach für einen Moment aus der fiktionalen Welt kippen und uns vergegenwärtigen: Aha, was für eine tolle Zeitlupe! Wir könnten uns vielleicht fragen, mit wie vielen Bildern pro Sekunde gedreht wurde oder mit wie vielen Kameras. Wenn wir Michel Piccoli in Nahaufnahme hinter dem Steuer sehen, wie sein Körper erschüttert wird, während sich der ganze Wagen dreht, Erde und andere Teile herumfliegen, dann überlegen wir uns sicherlich, wie das wohl gedreht wurde. In anderen Einstellungen vermuten wir hingegen den Einsatz eines Stuntman, dann etwa, wenn der Mann aus dem Fahrzeug geschleudert wird. Unser Beispiel ist ausserdem wie geschaffen für Tans Behauptung, *Artefakt-Emotionen* gingen einher mit einer gewissen Distanzierung vom Geschehen: Die bereits oben erwähnten Punkte, die zur expliziten Einführung der Zeitlupe und zur grösseren Selbstreferenzialität der Stelle beitragen, sind tatsächlich sehr geeignet, ein fast zurückhaltendes Ergründen und Bewundern des Artefakts Zeitlupe zu ermöglichen.

Trotzdem bin ich nur bedingt mit der Sichtweise Tans einverstanden. Die bewusste Wahrnehmung der Konstruktion kann zwar *Artefakt-Emotionen* beflügeln, ebenso kann eine filmtechnische oder filmwissenschaftliche Vorbildung unterstützend wirken, trotzdem erachte ich den Stellenwert dieser Voraussetzungen als wesentlich geringer als Tan. Die ästhetische Bearbeitung und Verwandlung der Realität durch Zeitlupe ist per se so eindrücklich, dass sie jenseits ihrer narrativen Funktio-

12 Ebenda, S. 82.

nalität, aber auch jenseits ihrer bewussten Identifizierung seitens der Rezipienten emotionale Teilnahme bedingen kann. Auch jemand, der Zeitlupe nicht bewusst wahrnimmt oder sich noch nie Gedanken dazu gemacht hat, erfreut sich daran, wird seine Emotionen von ihr beeinflussen lassen.

Im Bereich vieler filmästhetischer Parameter wie Farbe, Kamerabewegung oder eben Zeitlupe genügen meines Erachtens die visuellen Stimuli allein, um Gefühle auszulösen, genauso, wie es akustische Sinnesindrücke bei der Musik tun: Niemand wird abstreiten, dass gerade in der Musik, wo es grösstenteils keine narrativen oder fiktionalen Zusammenhänge gibt – es in tanscher Terminologie demnach keine fiktionalen Emotionen geben kann –, Gefühlszustände eine wichtige Rolle spielen. Gewiss kann auch dort eine musikalische Vorbildung den Genuss noch erhöhen, wird dem Musikwissenschaftler das Erkennen raffinierter kompositorischer Kunstgriffe zusätzliches Vergnügen bereiten. Gewiss sind auch kulturelle Kodierungen mit im Spiel, die unsere Emotionen in die eine oder andere Richtung leiten. Trotzdem sind diese Faktoren keinesfalls unerlässlich, um bei den Zuhörern Gefühle auszulösen. Es ist in diesem Zusammenhang auch interessant, wie sowohl Musik als auch Zeitlupe von den Rezipienten oft nicht bewusst wahrgenommen werden, selbst in Fällen, in denen sie ganz massiv die emotionale Teilnahme beeinflussen und steuern.

Es gilt deshalb hervorzuheben, wie sich gerade auch bei *Artefakt-Emotionen* Perzeption und Emotion gegenseitig bedingen, in einem dauernden symbiotischen Verhältnis zueinander stehen. Die Zeitlupe bewirkt Emotionen, diese Emotionen steigern unsere Aufmerksamkeit, schärfen unsere Perzeption, was wiederum neue Emotionen hervorrufen kann. Ob die visuelle Verfremdung dabei mehr oder weniger bewusst wahrgenommen wird, ist nicht ausschlaggebend. Sicher ist nur, dass eine in Zeitlupe gedrehte Sequenz ohne dieses Stilmittel bestimmt nicht mit gleicher emotionaler Teilnahme rezipiert würde, das Publikum würde eine ganz andere Beziehung zum Geschehen aufbauen.

Ebenfalls in einem engen Verhältnis zueinander stehen in unserem Beispiel Inhalt und Form, zwei weitere Kategorien, die nur auf den ersten Blick getrennt scheinen. Man könnte argumentieren, der Inhalt der Sequenz sei ein «spektakulärer Unfall» oder der «Lebenskampf» der Hauptfigur, der auf formaler Ebene mit Montage, Musik und Zeitlupe dargeboten wird. Ohne die Zeitlupe, den geschickten Wechsel von subjektiven und objektiven Kamerapositionen und ohne die Musik gäbe es jedoch den Inhalt «Lebenskampf» oder «spektakulärer Unfall» gar nicht. Inhalte und Bedeutungen verfestigen sich, werden erst verständ-

lich und offensichtlich in der Choreografie der formalen Mittel. Andererseits verstärkt der Inhalt, oder das Bewusstsein davon, wiederum die Wirkung dieser Mittel, schärft unsere Perzeption nochmals, und gibt uns einen Rahmen vor, in den wir die stilistischen Kunstgriffe einfügen können. Form und Inhalt stehen, wie so oft im (guten) Kino, in einem dialektischen Verhältnis.

Doch kommen wir zu den fiktionalen Emotionen. Bislang haben wir die Zeitlupesequenz aus *Les choses de la vie* fast so betrachtet, als sei sie ein isoliertes, vierminütiges Stück Film ohne ein Davor und ein Danach. Doch dem ist natürlich nicht so: Die Sequenz ist eingebettet in den Narrationsfluss, in die Konstruktion und Auslegung der Story-Elemente, und sie schafft Emotionen auch, oder besonders, durch diese Dimension. Nicht nur bei Tan bedeutet «Erzählen» an sich schon so etwas Ähnliches wie Emotionen zu erzeugen, auch Peter Wuss veranschaulicht in seinem Beitrag in diesem Band, wie eng Emotionen mit der narrativen Struktur verbunden sind. Dort, wo etwas Wesentliches in der Narration passiert, wo es zu folgenschweren Wendungen kommt, an den so genannten Plot Points, wie es in der Dramaturgie heisst, treten laut Wuss besonders starke Emotionen auf.

Seit Beginn meiner Forschung im Bereich Zeitlupe habe ich mich mit der Frage beschäftigt, ob es bevorzugte Momente innerhalb eines Filmes für das Stilmittel gibt. Kommt es eher zu Beginn (während der *Exposition*), in der Mitte (*Krise*) oder am Ende (*Auflösung*) eines Filmes vor? Sind Zeitlupen gleichmässig gestreut, oder kommen sie nur in gewissen, wichtigen Momenten wie Plot Points oder Höhepunkten zum Zuge? Meine (provisorischen) empirischen Beobachtungen lassen darauf schliessen, dass sich der Einsatz von Zeitlupe tatsächlich dort am stärksten häuft, wo es in der Geschichte zu relevanten Ereignissen und Wendungen kommt. Nur selten beginnt ein Film in Zeitlupe, meistens dauert es einige Zeit, bis sie eingesetzt wird, müssen wichtige Ereignisse ihr Auftreten rechtfertigen. Ausnahmen zu dieser Regel bilden Stunts, die sehr oft und unabhängig vom Zeitpunkt verlangsamt präsentiert werden, obwohl sie nicht unbedingt wichtige Elemente für die Konstruktion der Story bilden. Ausnahmen bilden auch Einstellungen, wo die Zeitlupe nur dazu dient, etwas sichtbar zu machen, was ohne Verlangsamung schwer zu identifizieren wäre: zum Beispiel einen Knopf, der auf den Boden fällt. Eine besondere Stellung nimmt auch das Hongkong-Kino ein, das wohl wie keine andere Kinematografie der Welt – und besonders in den Achtziger- und Neunzigerjahren – massiv Zeitlupenaufnahmen verwendet. Aufgrund dieses verschwenderischen Ein-

satzes, der sich nahtlos in eine ganze Reihe von expressionistischen Stilmitteln wie unübliche Kamerapositionen, schiefer Horizont, extreme Weitwinkelfotografie und dergleichen einreihet, kommt es im Hongkong-Film nicht selten zu unverhofften Zeitlupenaufnahmen, die nur schwer zu erklären und oft nicht deckungsgleich mit narrativen Schlüsselstellen sind. In den meisten Spielfilmtraditionen sind aber Zeitlupenaufnahmen und Höhepunkte kongruent, und da narrative Spitzen laut Ed Tan und Peter Wuss auch Spitzen der Emotion sind, ist es auch in dieser Hinsicht nur folgerichtig zu unterstreichen, wie Slow Motion und *emotion* Hand in Hand gehen.

Der Unfall ist auch in *Les choses de la vie* eindeutig ein Plot Point, mehr als das, er ist der eigentliche Konvergenzpunkt aller narrativen Stränge. Zu diesem Zeitpunkt wissen wir schon sehr viel über die Hauptfigur, seine Dreiecksbeziehung, seinen Beruf als Architekt, die Midlife-Crisis, in der er sich befindet. Mit den kurzen, schon während der vorigen Handlung eingestreuten Einstellungen des Unfalls scheint der ganze Film auf diesen Höhepunkt hinzuarbeiten. Es ist der Moment, an dem die Hauptfigur – und wir mit ihr – eine Bilanz ihres Lebens zieht; ausserdem leitet die Sequenz auch das Ende ein: Der Mann stirbt kurze Zeit später im Krankenhaus. All das stärkt beim Publikum die empathische Bindung an die Hauptfigur und lässt es mit noch grösserer Teilnahme dem Unfall beiwohnen. Wiederum nimmt die Zeitlupe einen wichtigen Stellenwert in diesem Prozess ein. Es ist vor allem die bei jeder Verlangsamung unausweichliche Verlängerung oder Verzögerung des Geschehens, die die Zeitlupe in dieser und in ähnlichen Sequenzen wie geschaffen für die Unterstreichung eines Höhepunktes macht. Es mag banal klingen, doch eine kurze Einstellung von zwei Sekunden erstreckt sich bei einer Aufnahmegeschwindigkeit von 48 oder 96 Bildern pro Sekunde in der Projektion bereits über vier respektive acht Sekunden, und diese Dehnung bindet unsere Aufmerksamkeit und lässt den Gedanken mehr Raum. Sie bietet die Möglichkeit, über die Situation nachzudenken, das Geschehene nochmals Revue passieren zu lassen und das Kommende zu antizipieren. Schock und Überraschungsmoment, die wir bei einer Darstellung des Unfalls in Normalgeschwindigkeit hätten, gehen in der Zeitlupe wohl verloren. Dafür nehmen wir den Unfall intensiver wahr, sehen dramatische Momente voraus, den Laster, dem nicht ausgewichen werden kann, den Baum, auf den das Auto knallen wird. Die Unfallsequenz ist tatsächlich wie eine Mikronarration mit eigener Dramaturgie angelegt. Höhepunkte sind dann gesetzt, wenn das Auto auf andere Objekte prallt, Momente, die mit musikalischen Akzenten zusätzlich unterstrichen sind.

Eine kalkulierte Dehnung der Zeit, die das Mitdenken und Mitfühlen des Zuschauers verlängert, ist eine der grundlegendsten Funktionen der Zeitlupe, die fast schon zum Klischee geworden ist: die berühmten Aufnahmen des Liebespaares, das sich nach langer Trennung wieder sieht und in Zeitlupe aufeinander zu rennt – eine überdeutliche Verzögerung, die die Vereinigung genüsslich retardiert und in einer Art Momentaufnahme die Freude der Wiederbegegnung festhält. In solchen Fällen wird auch deutlich, wie Zeitlupe fast einen Schwellenbereich zwischen Film und Fotografie einnimmt, die Dynamik und Prozesshaftigkeit des ersten mit der zeitlichen Zementierung und Verewigung des zweiten Mediums verbindet. Typischerweise kommt in solchen Momenten auch viel Musik zum Einsatz, die das Publikum in einen träumerischen, leicht tranceartigen Zustand versetzt, der es erleichtert, mit den Gedanken und Gefühlen zu wandern. Es bilden sich narrative Pausen heraus, kleine Nischen im Erzählfluss. Es geht weniger um Narration, weniger um chronologische Verkettung von Ereignissen als um Beschreibung, Kontemplation und geistiges Innehalten.

Trotzdem lassen sich nicht alle Höhe- und Wendepunkte eines Filmes mit Zeitlupen visualisieren, denn meistens sind sie im Dialog zu finden. Dialogszenen sowie weitere Momente, bei denen Synchronität von Bild und Ton erforderlich ist, stellen für die Zeitlupe grundsätzlich ein Problem dar: Die künstliche Verlangsamung der visuellen Ebene ist für das Publikum leichter zu akzeptieren als die der auditiven. Geräusche und erst recht Stimmen in Slow Motion klingen in der Regel merkwürdig und lächerlich und werden deshalb vermieden. Zeitlupen eignen sich insofern nur für Höhepunkte, wenn diese aus physischer Tat und Aktion bestehen. Nicht zufällig findet diese Technik besonders in Action- und Abenteuerfilmen rege Anwendung.¹³

Kommen wir zu einem letzten Punkt, der für Zeitlupe und Emotion von zentraler Bedeutung ist und bislang nur am Rande gestreift wurde, nämlich zur Frage der Empathie, wie das Stilmittel auf die Bindung zwischen Zuschauer und Figuren einwirkt. Auch dieses Thema könnten wir anhand von *Les choses de la vie* aufrollen, doch es ist Zeit für ein neues, ergiebigeres Beispiel, eine Szene aus *American History X* (USA 1998) von Tony Kaye. Der Film handelt von Derek (Edward Norton), einem jungen Mann, der unter Einfluss seines rassistischen Vaters einer amerikanischen Neonazibewegung beigetreten ist und bald auch seinen jün-

13 Bei der Vertonung setzt man in solchen actiongeladenen Zeitlupensequenzen neben Musik dann trotzdem Geräusche in «falscher» Synchronität ein. Die Beziehungen zwischen Zeitlupe und Ton sind jedoch ein Kapitel für sich, auf das hier nicht näher eingegangen werden kann.

geren Bruder Danny (Edward Furlong) mit in die Organisation hereingezogen hat. Während einer dreijährigen Haftstrafe läutert sich Derek jedoch und bemüht sich nach der Entlassung, begangene Fehler wiedergutzumachen und vor allem den mittlerweile sechzehnjährigen Danny aus den Fängen des Rechtsextremismus zu befreien. Unsere Sequenz liegt fast am Ende des Films und beginnt nach einer Stunde und achtunddreissig Minuten. Direkt davor sah man Danny weinend am Computer sitzen und den Flashback seiner Erinnerungen an die Zeit, als er, Derek und der mittlerweile verstorbene Vater noch eine Familie bildeten und im rassistischen Gedankengut vereint waren. Nun sieht man folgende Einstellungen:

1. Detailaufnahme in extremer Zeitlupe (ZL) von Dereks Hand an einem Duschkopf. Einsatz der Musik.
2. Nahaufnahme (ZL) von Dereks Kopf und Rücken unter dem starken Wasserstrahl der Dusche.
3. Seitliche Grossaufnahme (ZL) von Dereks Kopf unter dem Wasserstrahl.
4. Eine Art Super-8-Familienfilm: Derek und Danny als kleine Kinder am Strand in der Totalen und in Normalgeschwindigkeit (NG).
5. Nochmals eine ähnliche Einstellung (NG).
6. Grossaufnahme (ZL) von Danny mit offenem Mund nach oben schauend.
7. Fliegende Möwen gegen den Himmel (ZL).
8. Nochmals Grossaufnahme (ZL) von Danny.
9. Nochmals Möwen (ZL).
10. Extreme Grossaufnahme (ZL) von Derek in der Dusche, seitlich, Kopf nach unten geneigt, gebündelter Wasserstrahl perlt wie Tränen aus den Augen.
11. Grossaufnahme (ZL), Derek hebt den Kopf.
12. Derek in der Totalen (ZL) am Strand mit einer Möwe.
13. Ähnliche Grossaufnahme (ZL) wie bei 11., Derek hat Kopf jetzt nach hinten geneigt.
14. Detailaufnahme des Duschkopfes (ZL), Wasser versiegt.
15. Nahaufnahme (NG), Derek von vorne, steigt aus der Dusche, blickt nach rechts und hält inne.
16. Amerikanische Einstellung (ZL): Derek im Spiegel, betrachtet seinen Körper und das grosse Hakenkreuz-Tattoo auf linker Brust.
17. Grossaufnahme (ZL), Derek im Profil, blickt nach rechts.
18. Amerikanische Einstellung (ZL), Derek vor dem Spiegel.
19. Grossaufnahme (ZL) von Derek, frontal.
20. Nahaufnahme (ZL) von Derek vor dem Spiegel, er fasst sich mit rechter Hand an das Tattoo.

21. Grossaufnahme (ZL) wie bei 19., es fällt ein einzelner Tropfen von der Stirn. Ende der Musik.

Ganz nüchtern betrachtet, geht es in dieser etwa zwei Minuten dauernden Sequenz nur darum, dass Derek duscht und sich dabei an eine Szene aus seiner Kindheit erinnert. Doch von einem blossen «Duschen» zu sprechen, wird der Sache nicht gerecht. Die extremen Zeitlupenaufnahmen, wahrscheinlich mit 200 oder mehr Bildern pro Sekunde gedreht, machen das Duschen zum Spektakel, zu einer sinnlichen, physischen und psychischen Erfahrung, die weit über die eigentliche Tätigkeit hinausgeht. Neben bereits erwähnten Funktionen der Sichtbarmachung, Aufmerksamkeitslenkung, Ästhetisierung und Spektakularisierung der Zeitlupe möchte ich mich bei diesem Beispiel besonders auf den Zusammenhang mit der Empathiebildung konzentrieren, die eine weitere wichtige Basis vieler Emotionen bildet.

Es ist nicht irgendwer, der dort duscht, sondern Derek, eine Figur, die wir während anderthalb Stunden Film gut kennen gelernt haben, deren Ängste und Probleme wir kennen. Und wenn wir Tans Definition von Empathie heranziehen, dann wird schnell klar, welche wichtige Rolle Slow Motion bei unserer Nähe zu Derek spielt: «By empathy we mean all the cognitive operations on the part of the viewer that lead to a more complete understanding of the situational meaning for the character.»¹⁴ Durch Zeitlupe erfassen wir erst die Tragweite des Duscherlebnisses für Derek, sie versetzt uns in eine Trance, wird sozusagen zu unserer Dusche. In der Verlangsamung sehen wir viel deutlicher, wie das Wasser über ihn strömt, wir können viel besser nachempfinden, wie die warme Flüssigkeit am Körper herunterrinnt oder auf seine Kopfhaut prasselt. Ebenso nachvollziehbar ist, wie die physische Erfahrung eine psychische und emotionale auslöst: die Erinnerung an die Kindheit mit seinem Bruder (Einstellungen 4 bis 9 und 12). Das Fliesen des Wassers wird zum Sinnbild des Erinnerns (nach dem Ende des Flashbacks versiegt auch das Wasser) und seine Wärme beflügelt die Emotionen. Erst durch die einnehmende Ästhetik der Zeitlupe erhebt sich die banale Tätigkeit zu einer aussergewöhnlichen und schlussendlich zu einer symbolischen. Erst in der Zeitlupe wirkt ein Wasserstrahl in Einstellung 10, als quölle er aus Dereks Augen, ebenso erinnert der langsam fallende Wassertropfen in Einstellung 21 an eine Träne. Dereks Trauer und die Parallele zu Danny, den wir gerade vor dieser Sequenz weinend gesehen haben, sind dadurch offensichtlich, die Relevanz der Zeitlupe für ein «more complete

14 Tan (wie Anm. 7), S. 172.

understanding of the situational meaning for the character» unerlässlich. Deutlich wird die subjektivierende und internalisierende Funktion der Zeitlupe auch im Übergang von Einstellung 15 zu den folgenden fünf. Der Flashback ist vorüber, Derek hat sich etwas gefasst und kommt wieder in normaler Geschwindigkeit aus der Dusche (15), als plötzlich das Spiegelbild seine Aufmerksamkeit erregt. Sofort setzt erneut eine – auch hier extrem langsame – Zeitlupe ein und symbolisiert fast überdeutlich sein Erstarren, seinen Schock über das grosse Hakenkreuz auf seiner Brust, die Vergangenheit, die auch nach unzähligen Duschen nicht wegwaschen werden kann. Das Schuss-Gegenschuss-Verfahren zwischen seinen Grossaufnahmen und seinem Spiegelbild (18–21) sowie die während der gesamten Sequenz zu hörende Musik verstärken die subjektivierend-emotionale Gestaltung zusätzlich.

Wichtig ist die Slow Motion auch innerhalb des Flashbacks, der in goldenem Licht erstrahlt und wie ein Amateurfilm ausschauen soll. Die ersten beiden Einstellungen (4 und 5) sind normal gefilmt, dann arbeitet die Zeitlupe jedoch das Staunen des kleinen Danny über die fliegenden Möwen heraus.¹⁵ Die Intention ist so offensichtlich, ähnliche Bilder so bekannt, dass es bereits an ein Klischee grenzt: Die Leichtigkeit der Möwen und das Staunen Dannys stehen für die Unschuld, für Freiheit, die naiven und unbeschwerten Träume der Kindheit. Und die ganze Rückblende verweist uns auf die Schuldgefühle Dereks, der seinen Bruder aus dieser Unschuld in den Strudel neonazistischen Unwesens gerissen hat.

Nicht nur in *American History X*, sondern allgemein wenn Slow Motion dazu beiträgt, den narrativen Fokus auf eine Figur zu konzentrieren, entsteht eine neue Realitätsebene, eine Art psychologische Wahrheit. Die Zeitlupe wirkt dann als Gegenstück zu einer wissenschaftlichen Auffassung der Zeit, die gleichmässig und mechanistisch fortschreitet. Sie visualisiert eine eigene, individuell empfundene und daher emotionale Zeit.

15 Zeitlupenaufnahmen sind ein beliebtes Gestaltungselement vieler Rückblenden. Grund dafür ist unter anderem die Ausdehnung von Momenten in der Erinnerung, aber auch die Tatsache, dass Zeitlupe de facto nie *live* sein kann, immer erst nachträglich entsteht. Jede Zeitlupe besitzt deshalb ein Stück weit die Patina des Vergangenen.

Filmmusik und emotionale Vernunft

LE MAÎTRE [DE MUSIQUE]. [S]i vous avez un peu d'imagination; si vous sentez; si les sons captivent votre âme; si vous êtes née avec des entrailles mobiles; si la nature vous a signée pour éprouver vous-même et transmettre aux autres de l'enthousiasme, que vous sera-t-il arrivé? De voir un homme qui s'éveille au centre d'un labyrinthe.

Le voilà qui cherche de droite et de gauche une issue; un moment il a cru toucher à la fin de ses erreurs; il s'arrête, il suit d'un pas incertain et tremblant; la route, perfide peut-être, qui s'ouvre devant lui; le voilà derechef égaré; il marche, et après quelques tours et quelques retours, l'endroit d'où il est parti, est celui où il se retrouve. Là, il tourne les yeux autour de lui; il aperçoit une route plus droite; il s'y jette; il imagine une place libre au delà d'une forêt qu'il se propose de franchir; il court, il se repose; il court encore; il grimpe, il grimpe; il a atteint le sommet d'une colline; il en descend; il tombe; il se relève; froissé de chutes et de rechutes, il va; il arrive, il regarde, et reconnaît le lieu même de son réveil. [...]

LE PHILOSOPHE. Et c'est là ce qui s'appelle enchaîner des sons dont la succession fasse penser.

Dénis Diderot, «Leçons de clavecin et principes d'harmonie, par M. Bemetzrieder»¹

Eine überraschende These, die Diderot hier entwickelt, in diesem von der Forschung bisher kaum beachteten Text, der aber neben *Le neuveu de Rameau* von 1776 immerhin das zweite Kernstück seiner Musikästhetik bildet: Die «Emotionserhitzerin» Musik treibe ihre Hörschaft, so das

1 Diderot, Dénis. «Leçons de clavecin et principes d'harmonie, par M. Bemetzrieder». In: ders. *Ceuvres complètes*, Bd. 13: *Musique*. Paris 1983. S. 353f.

Postulat, in ein Labyrinth der Gefühle. Allein dies sei *zugleich* der Weg, der ihre Vernunft beschreite. Wie so oft bei diesem Denker wird hier mit plaudernder Nonchalance eine Kühnheit hingeworfen, die erst vor einigen Jahren ihre wissenschaftliche Bestätigung fand, als eine breit angelegte Forschung an Berliner Schulen nachweisen konnte, dass das Fach Musik – sonst höchstens als seelische Zwischenmassage im Lehrplan geduldet – signifikant zur Steigerung der intellektuellen Leistungsfähigkeit der SchülerInnen beiträgt.² Damit bekamen jene Recht, die bereits vor einigen Jahren behauptet hatten, dass «das mitempfindende Verstehen und das intellektuelle Durchdringen musikalischer Phänomene nur graduell voneinander unterschieden sind».³ Und tatsächlich fragt sich: Verdankt der Eröffnungschor von Bachs *Matthäus-Passion* seine emotive Heftigkeit nicht just einer präzise kalkulierten Disposition? Weist nicht Schönbergs *Streichtrio op. 45*, das er nach eigener Aussage unter dem Eindruck eines unmittelbar vorangegangenen Todeserlebnisses fast bewusstlos niederschrieb, eine streng dodekafonische Faktur auf?⁴ Und hat Iannis Xenakis, um nur noch ein aktuelles Beispiel zu nennen, seine Kompositionen nicht nachweislich mit Hilfe kompliziertester mathematischer Berechnungen erzeugt, und klingen sie nicht gleichwohl wie ein unbändiger Ausbruch archaischer Triebstrukturen?⁵

Zum Glück sind die meisten Gefühle vernünftig genug, sich so viel Kalkulation auch gefallen zu lassen. Denn obwohl jüngst eine Publikation den Menschen als «das emotionalste Tier in der Wildnis» entlarvt hat (ein Ausspruch, der Diderot gefallen hätte), ist gemäss dem gleichen Buch unser emotionaler Haushalt besser organisiert, als es den Anschein hat: «[E]motion follows an implacable logic that is seldom viola-

- 2 «Mehrjährige «erweiterte» Musikerziehung führt nachweisbar bei Kindern aus musikbetonten Grundschulen zu einem signifikanten IQ-Zugewinn. [...] Der prozentuale Anteil der Kinder mit überdurchschnittlich guten Leistungen ist in der musikbetonten Grundschule [...] oft höher. Dies gilt für die Fächer Mathematik, Geometrie, Deutsch, Englisch. [...] Damit werden frühere Forschungsergebnisse voll bestätigt, die einen Zusammenhang von Musikalität und Intelligenz konstatieren.» Hans Günther Bastian in einer Presseerklärung zum Erscheinen des Buches, das die Ergebnisse der von ihm geleiteten Untersuchungen enthält: Bastian, Hans Günther. *Musik(erziehung) und ihre Wirkung: Eine Langzeitstudie an Berliner Grundschulen*. Mainz 2001.
- 3 De la Motte-Haber, Helga. *Handbuch der Musikpsychologie*. Laaber 1985. S. 58.
- 4 «Wissen Sie, ich war so schwach, ich weiss gar nicht, wie ich das geschrieben habe.» Zit. nach: Stuckenschmidt, Hans Heinz. *Schönberg: Leben, Umwelt, Werk*. Zürich 1974. S. 435f.
- 5 Treffend nannte darum Rudolf Frisius Xenakis einen «konstruktivistische[n] Fauvist[en]». Frisius, Rudolf. «Konstruktion als chiffrierte Information: Zur Musik von Yannis Xenakis». In: *Musikkonzepte 54/55: Iannis Xenakis*. München 1987. S. 91–160, hier S. 94.

ted, even if we are mentally ill.»⁶ Eine Einsicht, die sogar in der Filmwissenschaft Gehör gefunden hat.⁷

Aber aufgepasst: Die neu entdeckte Partnerschaft von Gefühl und Verstand in unserem inneren Haushalt macht die Übereinkunft zwischen Emotionsäusserungen einerseits und musikalischer Faktur andererseits nur oberflächlich gesehen isomorph. In einem wesentlichen Punkt bilden sie in direkter Spiegelung ein Oppositionspaar. Denn während die «Ratio der Gefühle» darin besteht, dass sie die Emotionen konkret in einer Lebensgeschichte verortet, geschieht in der Musik genau das Gegenteil: Die «Ratio der Klänge» hebt die Emotionen auf eine höhere Abstraktionsebene. Ihre Individualität ist ausschliesslich eine der Gestalt und nicht der narrativen Verankerung. Vergleichbar etwa der Aufgabe, die sich der Geometrie bei der genauen Erfassung von Räumen stellt, erweist sich die Musik somit als eine Prozedur, die Gefühle gleichsam «mathematisiert», indem sie sie für eine freiere Handhabung und Verarbeitung entkonkretisiert. Georg Friedrich Hegels Irritation über die Art, wie Musik Gefühle verarbeitet, ist darum eigentlich unangemessen. In seiner *Ästhetik* fomulierte er dieses Unbehagen wie folgt:

Sollen nun Schmerz, Freude, Sehnsucht usf. in der Melodie widerklingen, so hat die wirkliche, konkrete Seele in der ernsten Wirklichkeit dergleichen Stimmungen nur innerhalb eines wirklichen Inhalts, unter bestimmten Umständen, in besonderen Situationen, Begebnissen, Handlungen usf. Wenn uns der Gesang, die Empfindung z. B. der Trauer, der Klage über einen Verlust erweckt, so fragt es sich deshalb sogleich: Was ist verloren gegangen?⁸

Von wegen! Vielmehr ist das Gegenteil richtig und der letzte Satz müsste lauten: «Wenn der Gesang in uns die Empfindung z. B. der Trauer über einen Verlust erweckt, so fragt sich nicht länger, was verloren gegangen ist!» Denn genau darin liegt der Erkenntniswert von musikalisi-

- 6 «[W]e are the most emotional animal in the jungle.» Lazarus, Richard/Lazarus, Bernice. *Passion and Reason: Making Sense of Our Emotions*. New York 1994. S. 10, 253. Produktiv beim Entwurf eines Anforderungsprofils für Filmmusik könnte auch folgende Einsicht werden: «[E]ach emotion has its own dramatic plot or story, defined by the personal meanings we give to an experience. To understand our emotions requires that we know these plots.» Ebenda, S. 289.
- 7 So etwa bei Torben Grobal, dessen zentrale These lautet: «Cognitive and perceptual processes are intimately linked with emotional processes within a functionally united psychosomatic whole.» (*Moving Pictures: A new Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*. Oxford 1997. S. 1.) Ähnlich Murray Smith: «Both Greenspan and de Sousa view emotion as a necessary «motivational supplement» to logic. In other words, emotions function partly as focusing and guidance system.» (*Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford 1995. S. 62.)
- 8 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Ästhetik*. Bd. 2. Berlin 1965. S. 309.

schen Werken: Die Entkoppelung vom realen Anlass überführt unsere Gefühlswelt in eine neuartige Ebene der Beobachtbarkeit. Ihre Zweckdienlichkeit zeigt sich gerade dann, wenn die in den Klängen nomadisierenden Emotionen wieder in einen dramaturgischen Kontext eingefangen werden. Gerade die oben erwähnte «Mathematisierung der Gefühle durch Musik» ermöglicht, dass die emotionale Erhitzung der Narration durch die Klänge immer auch einen Aspekt des Kommentierens enthält. Durch das wunderliche Amalgam von Leidenschafts- und Distanzerzeugung erlaubt die Musik in ihren besten Werken die Analyse von eben den Gefühlen, die sie selbst zugleich kräftig aufzuwühlen mithilft.

Die Emotionserzeugung funktioniert dabei keineswegs wie ein eindeutiges Signalisierungssystem, wo klar zu benennende musikalische Topoi im Zuhörer ruck, zuck! die gewünschte Gemütsverfassung erzeugen. Der Proteus-Charakter der Musik macht aus diesem Vorgang vielmehr einen ungeschützten, offenen Prozess, der immer nur suggestiv auf den dramaturgischen Kontext einwirkt. Diese «Wetterhahnfunktion» klingender Emotionsanzeige ist – wie wir noch sehen werden – die zweite grundlegende Bedingung dafür, dass die musikalische Mimesis überhaupt zu einem Erkenntnisprozess umfunktioniert werden kann. Beides zusammen, «Mathematisierung» und Mehrdeutigkeit, legen die gemeinsame Basis für jene produktiven Spannungen *innerhalb* der musikdramaturgischen Arbeit, die letztlich Einsicht erzeugen.

Bereits in einer der allerersten Opern, Claudio Monteverdis *L'Orfeo* aus dem Jahr 1607, entstehen zwischen Bühnenhandlung und Musik, zwischen Text und Vertonung, immer wieder vom Komponisten gezielt gesetzte Diskrepanzen, die die Ansichten des Helden kritisch konterkarieren. Ich konnte vor einigen Jahren nachweisen, dass diese Oper, von der bis dahin immer angenommen wurde, dass sie von der Macht der Musik handle, auf Grund der zahlreichen sowohl emotiven wie kognitiven Dissonanzen in Wahrheit die Ohnmacht der Musik verkündet.⁹ Diesmal will ich ein ähnliches Phänomen am Beispiel einer Arie aus *Iphigénie en Tauride* (1779) von Christoph Willibald Gluck erläutern, die den grossen Vorteil hat, auch ausserhalb der Gesamtdramaturgie der

9 Kooij, Fred van der/Riehn, Rainer. «L'Orfeo oder die Ohnmacht der Musik: Ein Gespräch». In: Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hg.). *Claudio Monteverdi: Um die Geburt der Oper. Musik-Konzepte* 88. München 1995. S. 94–109. Ähnliches lässt sich in der Semiopera *King Arthur* von Henry Purcell nachweisen. Siehe dazu: Kooij, Fred van der. «Der Klang hat ein wütendes Kampfgesicht»: Zur Antikriegsoper *King Arthur* von Henry Purcell und John Dryden (und ein wenig auch von John Locke). In: Heister, Hans-Werner (Hg.). *Musik/Revolution: Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag*. Bd 1. Hamburg 1997. S. 219–262.

Oper in ihrer Strategie nachvollziehbar zu bleiben.¹⁰ Der Ausgangspunkt der Arie ist folgender: Seitdem Orest seine Mutter ermordet hat, wird er von Alpträumen heimgesucht. Bald aber redet er sich ein, dass allmählich Ruhe in seinem Herz einkehre. «Le calme rentre dans mon cœur», singt er als Bestätigung dieses angeblich wiedergefundenen emotionalen Gleichgewichtes.

Damit liegt im Prinzip die gleiche Ausgangssituation vor, an der sich konventionelle Filmmusik abarbeitet: Eine bestimmte Gefühlslage verfestigt sich, indem sie musikalisch eine Zeit lang stationär bleibt. In einer Oper bildet die Arie bekanntlich eine solche «stehende Welle», bei der sogar die Handlung wie in einem *freeze frame* zum Stillstand kommt. Allerdings ist hier beim gluckschen Helden die Gefühlsdisposition alles andere als gefestigt. Mehr noch: Orests Behauptung «Ruhe kehrt in meinem Herzen ein» ist schlicht unwahr. Und nur die Musik überführt ihn der Falschaussage! Davon zeugt sogar eine Anekdote: Einige Musiker machten Gluck bei einer Probe darauf aufmerksam, dass eine gewisse pochende Unruhe in der Orchesterbegleitung der Aussage des Helden doch widerspreche. «Selbstverständlich», soll Gluck geantwortet haben, «schliesslich lügt der Kerl!»

Musikalisch gibt es in dieser Arie zwei Ebenen: In den hohen Streichern liegt ein in einen Berceuse-Rhythmus gefasstes, demnach als Schlaflied aufzufassendes Melos, das andauernd sequenziert wird (siehe Notenbeispiel 1). Dagegen ist in den Bratschen ein pochendes Motiv gesetzt, dem diese Instrumente ihre charakteristische Herbheit verleihen. Mit anderen Worten: In der Orchesterbegleitung ist der ganze Widerspruch zwischen dem unruhigen Herz (in den Bratschen) und dem einlullenden Wiegegesang (in den Violinen) eingefangen. Und bezeichnenderweise zeigt die Berceuse, obwohl bald von einer Oboe in ihrer einlullenden Absicht bestärkt, keinerlei Wirkung. Im Gegenteil: Statt dass die erwartungsgemäss eine Arie abschliessende Kadenz erfolgt, bricht das gesamte Orchester samt Posaunen in den unauflöselichen Konflikt herein und klangmalt einen veritablen Gespenstertraum.

Rezeptionsästhetisch betrachtet, haben wir es hier mit einer Situation zu tun, in welcher die Komposition keine Lösung des Konflikts bietet. Vielmehr kollidieren zwei gegensätzliche Affekte, deren eigentliche,

10 Aus diesem Grund möchte ich auf ein an sich näher liegendes Beispiel aus dem Schaffen des wohl grössten – wenn auch weitgehend noch unentdeckten – Meisters eines solchen dialektischen Komponierens, Niccolo Jommelli (1714–1774), verzichten und nur auf ein (allerdings nicht publiziertes) Radiofeature verweisen: Fred van der Kooij. *Niccolo Jommelli, oder: Die Kunst der musikalischen Gegenrede*. Eine Koproduktion des Saarländischen Rundfunks mit dem Schweizer Radio DRS 2, 1997.

The image shows a musical score for an aria by Christoph Willibald Gluck. The score is in French and includes the following parts:

- Vocal Line (Oreste):** The top staff shows the vocal line with lyrics in French: "PAPA! MIE - DIE! JE SUIS EN - OISEL...". The lyrics are written in a stylized font.
- Orchestral Accompaniment:** The bottom staves show the orchestral accompaniment, including strings (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses) and woodwinds (Flutes, Oboes, and Bassoons).
- Instrumentation:** The score is for a full orchestra, with the vocal line and piano accompaniment.
- Tempo and Key:** The tempo is marked "Allegretto" and the key signature is one flat (B-flat major or D minor).

Notenbeispiel 1: Christoph Willibald Gluck, Arie des Orest «Le calme rentre dans mon cœur» aus *Iphigénie en Tauride*.

quasi chemische Reaktion von der Bühne weg in unsere Köpfe verlegt wird. Statt die üblichen Nutzniesser jenes Verständigungsvertrags zu sein, den unsere Geheimdiplomatie mit jedem Kunstwerk auszuhandeln bestrebt ist, werden wir hier vorzeitig aus dem Pakt entlassen. Nun müssen wir selbst die Frage beantworten, warum es diese unvereinbaren Ebenen in der vorliegenden Arie gibt. Und die Antwort kann eben nur sein, dass Orest beim Singen lügt. Unsere erkenntnistheoretische Unabhängigkeit ist allerdings nur Schein, denn die Antwort steckt durchaus im Werk selbst, wenn auch versteckt, gleichsam als unhörbare dritte Orchesterstimme, die zu all dem das Lied von der Täuschung singt. Doch ganz passiv waren wir bei dem Prozedere auch nicht, denn um die wahre psychische Verfassung des Protagonisten zu erfahren, mussten wir mit der Tatsache zu Rande kommen, dass zwei sich widersprechende Aussagen vorliegen.

Das schönste Leben

Musik ist eine Kunst, die sich dem rationalen Erfassen fast gänzlich entzieht.

*Schweizerische Erziehungsdirektorenkonferenz, 1978*¹¹

Musique, art d'émouvoir par des combinaisons de sons les hommes intelligents.

*Hector Berlioz*¹²

Was geschieht, wenn dieses am gluckschen Beispiel formulierte Prinzip nun auf den Film übertragen wird? Ich habe zur Beantwortung dieser Frage drei Beispiele ausgewählt. Dass alle der Frühzeit des Tonfilms entnommen sind, deutet weniger auf meine Vorliebe für diese Epoche hin als auf ein tiefes Malaise der Filmmusik seit jener Zeit. Immer noch ist der Tonfilm ein Versprechen, das nur allzu selten eingelöst wird.¹³

Das erste Beispiel ist eine Sequenz aus *Kuhle Wampe* (Slatan Dudow, Deutschland 1932). Charakteristisch für diesen Film, bei dem ja nicht zufällig Bertolt Brecht fürs Drehbuch verantwortlich zeichnete, ist die didaktische Aufarbeitung des gleichen dialektischen Erkenntnisprozesses, den wir gerade bei Gluck auf der Opernbühne kennen gelernt haben, und zwar in drei klar voneinander unterscheidbaren Lernschritten. Dazu werden die textlichen, bildlichen und musikalischen Aussagen in direkte Beziehung zueinander gesetzt, als handle es sich dabei um kompatible Systeme. Dadurch entsteht so etwas wie ein multimediales Kreuzworträtsel, das die RezipientInnen zum Wohle ihrer politischen Aufklärung zu knacken haben: Ein Selbstmord hat sich ereignet, der Sturz eines Arbeitslosen aus dem Fenster einer Mietskaserne. «Der junge Mensch hatte das ganze Leben doch noch vor sich!», seufzt eine ältere Nachbarin, als die Polizei die Leiche abtransportiert. Ein Zwischentitel erscheint und kündigt sarkastisch «Das schönste Leben eines jungen Menschen» an. Die Bilder, die nun folgen, zeigen jedoch keine Spielszenen, die diese verpasste Zukunft gewissermaßen projektiv einlösen, sondern ausschliesslich Naturaufnahmen. Die Autoren bedienen sich damit einer rhetorischen Figur, die vor allem Wsewelod Pudowkin

11 Zit. nach: Haefeli, Anton. *Vom musikpädagogischen Eros: Die Kunst, das Musiklehren lieben zu lernen*. Aarau 1998. S. 72.

12 Berlioz, Hector. *A travers chants*. (1862), hier zitiert nach: Citron, Pierre et al. (Hg.). *Dictionnaire Berlioz*. Paris 2003. S. 40.

13 Siehe dazu auch: Kooij, Fred van der. «Akustische Epiphanien im Kino: Die Aufgabe des Tons im Reich des Sichtbaren, gezeigt am Film *Suna no omna*». In: Danuser, Herman (Hg.). *Musiktheater heute: Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*. Mainz 2003. S. 327–376.

im Filmschaffen jener Zeit populär gemacht hat: der überhöhenden Naturmetapher.

In seinem sechs Jahre zuvor entstandenen Stummfilm *Mat* (*Die Mutter*, Sowjetunion 1926) gibt es denn auch eine der Anlage nach nahezu identische Szene, die eindeutig als Vorbild für *Kuhle Wampe* gedient haben muss.¹⁴ Auch dort schneidet Pudowkin nach dem Tod eines jungen Arbeiters auf blühende Frühlingsnatur um, ein Montage-Eingriff, der in seiner Abruptheit allerdings zunächst wie ein Szenenwechsel wirkt und nicht ohne einen gewissen kognitiven Aufwand als metaphorische Einlage *innerhalb* ein und derselben Szene zu erkennen ist.

Das «Remake» in *Kuhle Wampe* beseitigt diese Unklarheit, indem hier genau an der Bruchstelle des Umschnitts ein Zwischentitel erscheint, der einen die Erzählstruktur klärenden Doppelpunkt setzt. Dadurch werden die Naturbilder mit dem vorangehenden Selbstmord explizit in Beziehung gesetzt. Wie bei Pudowkin gerät auch in der brecht-/dudowschen «Korrekturfassung» die Natur im Verlauf der Montage immer mehr in Bewegung, so als würde sie sich über das sinnlose Sterben erregen (siehe Noten- und Bildbeispiel 2). Die von Hanns Eisler komponierte Musik potenziert nun die Empfindungen, die mittels der Bildmetapher erzeugt werden, um sie aber zugleich aus merklicher Distanz zu kommentieren. Dadurch entstehen zwischen Bild und Musik fein abgestufte Diskrepanzen, die wiederum die so typische Reibungsfläche entstehen lassen, die wir bereits als ein Merkmal bei Gluck beobachten konnten.

Die Differenzen zwischen Bild- und Tonspur reichen von kleinen Asynchronitäten in der Entwicklung – etwa wenn der Wind, der gegen Ende der Sequenz optisch das Wasser aufpeitscht und die Bäume traktiert, erst mit Verspätung den Orchestergraben erreicht, sodass die *Tempesta*-Musik dort seltsam nachhinkt – bis zu klar kontrapunktischen Setzungen, wenn etwa am Anfang idyllische Naturbilder von einer herb gefassten Trauerode begleitet werden. Wie das analoge Beispiel aus *Mat* zeigt, konstituiert sich die Aussage der metaphorischen Bildeinlage durchaus auch ohne Musik. So gesehen doppelt die eislersche Partitur,

Noten- und Bildbeispiel 2 (gegenüber liegende Seite): *Kuhle Wampe*, Anfang der Sequenz, die in Eislers Partitur mit «Natur» überschrieben ist. Partizell nach der sich im Eisler-Archiv der Berliner Akademie der Künste befindenden Handschrift. (Storyboard und Partizell: Fred van der Kooij) →

¹⁴ Im gleichen Jahr arbeiten Eisler und Brecht wohl nicht zufällig an ihrer Bühnen-Fassung von Gorkis *Mutter*-Roman, der auch die Vorlage für Pudowkins Film abgibt.

allen subtilen Verrückungen zum Trotz, schlicht und ergreifend nach. Aber das pudowkinsche Beispiel zeigt zugleich, dass dessen Lösung um einen wesentlichen Faktor zu abstrakt ausgetüfelt wurde. Die dem Umschnitt zu Grunde liegende Idee kann im Nachhinein durchaus begriffen werden, emotional nachvollzogen ist sie damit noch lange nicht. Erst die eislersche Musik schafft in einem präzise austarierten Dialog mit den Bildern einen affektiven Bogen, der von Trauer über Wut bis zur Auflehnung reicht. Beabsichtigt dabei ist nichts weniger als die quasi kathartische Reinigung eines durch die vorangegangene Spielsequenz beim Publikum hervorgerufenen Affektes. Unsere spontane Mitleidsreaktion auf den Selbstmord wird dabei zunächst durch die Aussage der älteren Nachbarin typisierend hervorgehoben, um anschliessend in einer assoziativen Klang-Bild-Montage umgewertet zu werden. Dabei wird der Sentimentalität, die in Filmen so leicht durch den Einsatz von Musik genährt wird – eine Untugend, die Hanns Eisler immer wieder als auskomponierten Verdummungsvorgang gezeisselt hat¹⁵ – durch eben diese Musik der Garaus gemacht. Blinder Affekt soll kritischer Einsicht weichen. Dazu wurde der erwähnte Affektbogen (der sich von Trauer über Wut bis zur Auflehnung spannt) wie eine Argumentationskette angelegt, zu deren adäquater Rezeption die Zuhörerschaft subtil disponiert wird: Gleich zu Beginn erklingt eine Trauermusik, die nicht nur überraschend mit der blühenden Naturidylle kontrastiert, sondern deren starke Gefühlsregung zugleich mit einem strengen kontrapunktischen Satz, einer zweistimmigen Invention für gestopfte Trompete und hohe Klarinette, gebändigt wird (siehe Noten- und Bildbeispiel 2). Zudem wird die deutlich als Einlage konzipierte Musik – erneut wie bei Gluck – nicht mit einer harmonischen Kadenz abgeschlossen. Sie bricht vielmehr offen ab, so als würde ein rhetorischer Doppelpunkt gesetzt und die Schlussfolgerung dem Kinopublikum überlassen.

Die Sequenz weicht allerdings vom hier zu erforschenden Grundmodell in einem signifikanten Punkt ab: Hier gleicht die Entfaltung der emotionalen Vernunft einer fast sprachähnlichen Kausalkette. Dadurch wird die Rezeption einer weitaus stärkeren Steuerung unterworfen, als dies in allen anderen noch zu behandelnden Beispielen der Fall sein

15 Siehe: Eisler, Hanns. «Über die Dummheit in der Musik» (1958). In: ders. *Musik und Politik: Schriften 1948–1962*. Gesammelte Werke, Serie III, Band 2. Leipzig 1982. S. 388–402, sowie generell von Hanns Eisler: *Gespräche mit Hans Bunge: Fragen Sie mehr über Brecht*. Gesammelte Werke, Serie III, Band 7. Leipzig 1975, darin vor allem das zehnte Gespräch vom 14. September 1961. S. 214–217. Und selbstverständlich ist das mit Theodor W. Adorno gemeinsam geschriebene Buch *Komposition für den Film* (Gesammelte Werke, Serie III, Band 4. Leipzig 1977) immer noch das erfrischend polemische Standardwerk für diesen Bereich.

wird. Die Variante, die *Kuhle Wampe* bietet, entpuppt sich als eine stark sprachlichen Wirkungsstrategien nachgebildete Konstruktion. So glänzend dies auch gelingt, so sehr ist es eine Schwäche. Denn keine Kunst entfaltet ihre Möglichkeiten voll, solange sie am Tisch einer anderen sich nährt.

Im Mondschein

«Vous entendez pas?» ... Taa!!!..., too! too!... too!
too... too... Taa!... Taa!... Je lui chante pour qu'il en-
tende mieux.

Louis Ferdinand Céline¹⁶

Ein von solchen linguistischen Anleihen¹⁷ freies Beispiel finden wir ausgerechnet dort, wo wir den Gipfel sprachanalogen Argumentierens erwarten würden, in einem der (gewiss seltenen) Meisterwerke des Sozialistischen Realismus stalinistischer Prägung. In *Tschapajew* (Sowjetunion 1934) von Sergej und Georgy Wassiliev werden die Gefühle, die der gezeigte Vorgang in uns weckt, in ebenso autochthoner wie höchst origineller Weise subtil in Verwirrung versetzt. Bild und Ton treten dabei in ein Wechselspiel, das durch fortwährende Kettenbildung von Doppeldeutigkeiten jede lineare Rhetorik durchkreuzt.

In Rückenansicht erscheint ein hoher Offizier, der am Klavier Ludwig van Beethovens *Mondschein-Sonate* zu spielen beginnt (siehe Noten- und Bildbeispiel 3). Wir stecken mitten im Russischen Bürgerkrieg, und wer da die Kunst pflegt, ist General der Weissen Armee, ein mächtiger Kontrahent der Bolschewiki. Der Gegenschnitt zeigt seine Ordonnanz, eine bauernhafte Gestalt und dem Feldherrn am Flügel seit Jahrzehnten innigst ergeben. Doch dieser Mann hat einen Bruder, der eines Tages desertiert. Wieder gefasst, kann ihn auch der familiäre Draht zur Generalität vor der Strafe nicht retten, im Gegenteil: Als die Ordonnanz für ihren Bruder vorspricht, verschärft sein Brotherr die Strafe kurzerhand, und der Deserteur wird erschossen. Für den treuen Diener geht eine Welt unter.

Diese Salonszene ist die erste nach der Exekution, die Herr und Knecht wieder zusammenführt. Und zu unserem Erstaunen sehen wir, wie der Diener im Rhythmus von Beethovens *Adagio sostenuto* sich selig

16 Céline, Louis Ferdinand. *Les beaux draps*. Paris 1941. S. 208f. Hier zit. nach: Murray, Philippe. *Céline*. Paris 1984. S.188.

17 Auch bei der Technik der Bildmetapher handelt es sich natürlich um eine ähnliche, sprachliche Mittel imitierende Importware.

hin und her wiegt. Der Gipfel absoluter Servilität scheint hier erreicht. Erneut ist eine Friktion zwischen filmischem Geschehen und unserer Reaktion entstanden, und abermals hat sich das Prinzip der emotionalen Vernunft zu bewähren. Dafür lässt sie sich aber genüsslich Zeit. Als erstes zeigt die Regie mit einem sarkastischen Umschnitt den wahren Grund der wiegenden Tanzbewegung des Dieners. An seinen nackten Fuss ist eine Bürste gebunden, womit der Gehilfe im Takt den Holzbohlen bohrt. Auf der Tonspur gibt es fast noch Überraschenderes zu bestaunen. Dort wird Beethovens *C-Moll-Sonate* auf ebenso lapidare wie raffinierte Art zu einer eigentlichen Filmmusik umfunktioniert, indem – was ebenso unsinnig wie das Wiegen der Ordonnanz erscheint – die gebrochenen Akkorde des Klaviers von einem Streichquartett in ausgehaltene transformiert werden. Diese simple Verdoppelung bewirkt innerhalb der szenischen Konstellation, dass die Reaktion des Putzmannes akustisch wie eine Resonanz auf die Musik «ausgelagert» wird.¹⁸ So abwegig die Hinzufügung eines Streichquartetts rein musikalisch gesehen auch ist, so sehr macht sie filmästhetisch Sinn, wird doch eine von der unseren sich unterscheidende Rezeptionsmöglichkeit als symbolisches Artefakt hörbar gemacht. So verdoppelt sich die Wahrnehmung, und zwischen *unser* Ohr und das Klavierspiel schiebt sich ein *fremdes* Lauschen. Es ist eine eigenartige Subjektive, die sich dort akustisch bildet, denn sie transportiert die Gefühle von zwei verschiedenen Personen; eine durchaus ökonomische Massnahme, scheinen doch beide anfänglich in perfektem Einklang miteinander zu stehen.

Technisch kommt diese akustische Doppel-Subjektive wie folgt zustande: Das Streichquartett setzt exakt mit dem Umschnitt auf eine Nahaufnahme vom Gesicht des Generals ein, und zwar so, dass die Anfangsphrase musikalisch wie ein Echo auf das bereits intonierte Klaviermotiv wirkt. Die nächste, ähnlich kadrierte Einstellung auf die Ordonnanz zeigt sowohl, dass der Musizierende nicht – wie die Totale seiner Rückenansicht es suggerierte – allein im Raum ist, als auch, dass ein zweites Subjekt von den Klängen bewegt wird, und dies, wie wir gese-

18 Der Begriff der Auslagerung verdient es, kurz erläutert zu werden. Bekanntlich ist es den Menschen nicht so ohne weiteres anzusehen, was sie gerade fühlen oder denken. Um innere Vorgänge einsichtig zu machen, müssen diese darum ausgelagert werden. Da dies nur selten unmittelbar zu bewerkstelligen ist, braucht es Übersetzungsmechanismen, Transmissionsriemen des Mentalen, wie wir sie bereits in unseren Gesten und unserer Mimik vorfinden. Der Film nun übertrifft die anderen Künste klar im Reichtum seiner Auslagerungsmethoden. (Manchmal bleiben die SchauspielerInnen dabei wie leere Hüllen zurück.) Filmmusik funktioniert fast ausschliesslich als eine solche Auslagerungsinstanz. Wie eine Umzugsfirma stellt sie das Mobiliar der Leute vorübergehend auf die Strasse.

The image displays a musical score for the film 'Tschajapew' (Chapayev), showing the beginning of a scene with the 'Mondscheinsonate' (Moonlight Sonata). The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into four systems, each with a double bar line (||) indicating a measure boundary. Below the musical notation are several film stills (black and white photographs) that correspond to the music. The stills show characters in various scenes, including a close-up of a man's face, a person playing a piano, and a person in a room. The stills are arranged in a way that suggests a sequence of events. The score starts with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The first system of music is marked with a circled '9', indicating the start of the film's music. The second system is marked with a circled '10'. The third system is marked with a circled '11'. The fourth system is marked with a circled '12'. The score ends with a double bar line and a final note. The film stills are arranged in a way that suggests a sequence of events. The stills are arranged in a way that suggests a sequence of events. The stills are arranged in a way that suggests a sequence of events.

Noten- und Bildbeispiel 3: *Tschajapew*, Anfang der Szene mit der «Mondscheinsonate». Die Musik fängt auch im Film erst mit Takt 9 an.

hen haben, in wörtlichem Sinn. Ein leichter Farbwechsel in der Musik beim Umschnitt auf den mitwiegenden Diener deutet nicht nur an, dass wir im Streichquartett auch seine Gefühle ausgelagert vorfinden, sondern auch, dass sie sich vielleicht nicht ganz mit jenen des Generals decken. Aber das ist wirklich nur eine subtile Insinuation. Was wir sehen und hören, ist ein rezeptives Unisono. Nur das, was wir über diese angebliche Seelenharmonie *wissen*, belastet – sozusagen als kognitive Dissonanz – den Erlebnisraum. Dieser Missklang tritt in dem Moment aus seiner Latenz heraus, als der Blick des wiegend Bohnernden auf das «tödlich» abgeänderte Urteil fällt, das achtlos auf einem Nebentisch liegt. Umgehend nimmt die Dramaturgie der verdoppelten Rezeption eine entscheidende Wendung. In den Streichinstrumenten stemmt sich immer lauter eine Sequenzierung hoch. Auf dem Höhepunkt bricht dieses Crescendo, das in Beethovens Klaviersatz so nicht vorhanden ist, den Quartettsatz abrupt ab, worauf ein Schuss ertönt.

Damit schlägt das Spiel mit der subjektiven Wahrnehmung einen doppelten, ja, wie ich gleich zeigen werde, gar dreifachen Salto. Während wir aus leicht erhöhter Perspektive den kahlen Feldherrenschädel sehen, ertönt der Schuss. Sein Klang repräsentiert nicht nur die Erinnerung der Ordonnanz an die Erschiessung seines Bruders, sondern ist zugleich ein Geräusch, das seinem inneren Wunsch Ausdruck verleiht, sich am General, dem Verursacher dieses Todes, zu rächen. Dass die Gewehrsalve, obwohl in taktlicher Präsenz im Raum erklingend, ein imaginerter sein muss, geht schon daraus hervor, dass der Pianist, dem er gelten müsste, ungestört weiterspielt. Der erneute Umschnitt auf den Diener zeigt denn auch – und das ist die angekündigte dritte Volte –, dass zwar kein Schuss gefallen, dafür aber ein Besen mit lautem Knall auf den Holzboden aufgeschlagen ist. Erschrocken hebt die Ordonnanz den Störenfried auf. Dabei ähnelt seine kniende Position derjenigen eines Jägers, der sich an ein Wild heranschleicht, zumal er sich nicht sofort erhebt und zudem den Besenstiel unwillkürlich wie ein Gewehr auf seinen Dienstherrn gerichtet hält. Erst dann kommt er wieder hoch.

Weder das Streichquartett noch das mehrdeutige Wiegen, das zuvor von der Treuherzigkeit des Dieners zeugte, setzt wieder ein. Dafür flüstert er nun den Namen seines Bruders und beginnt zu weinen. Irritiert beendet der General sein Spiel, indem er den Klavierdeckel abrupt zuschlägt. Seine Ordonnanz aber wird zum Feind überlaufen ...

Wiederholt wenden ironische Brechungen hier das Geschehen. Emotionen, die einen unmittelbaren Bezug zur Ratio aufweisen, reihen sich zumeist in die Kategorie des Ironischen ein: Sarkasmus, Spott,

Hohn oder das Gefühl von Überlegenheit. Es sind Geisteshaltungen, die als Bindemittel zwischen Affekt und Einsicht fungieren, oder genauer gesagt: Im Zustand der Ironie benimmt sich die Ratio so, als wäre sie ein Gefühl. Und wer die Ironie mit der Heftigkeit anderer Emotionen vergleicht, merkt sofort, welch seltsam invertierte Leidenschaft sie doch eigentlich ist. Denn hier äussert sich ein Affekt für einmal *dank* der Distanzierung von dem, was ihn bewegt.

Wie die symbolische Abstraktheit der Kommentarszene in *Kuhle Wampe* das Didaktische verschleiert, so kaschiert das Stilmittel der Ironie in *Tschapajew* die Tatsache, dass auch hier die Rezeption immer noch sorgfältig geführt ist. Aber im Gegensatz zur geradlinigen Kausalkette bei Brecht und Dudow krümmen und überlagern sich hier die Wahrnehmungspfade, die die ZuschauerInnen zu durchschreiten haben, um das Sinngebilde in seiner Gesamtheit zu erfassen. Das Abenteuer der Rezeption wird auch im Film erwachsen.

Ein kleiner Schmetterling

They [...] made love, danced, killed: wherever their tracks led they left a trail of music.

*Bruce Chatwin, The Songlines*¹⁹

Obwohl das abschliessende dritte Beispiel seine Wirkung nur in einer einfachen Parallelmontage entfaltet, eröffnet es einen weit verzweigten Parcours an Sinnstiftungen. Und erneut können wir uns darin bewegen wie selbstständig aufgebrochene Entdeckungsreisende. Oder ist das eine Illusion?

In *La bête humaine* (F 1938) lässt uns Jean Renoir Zeugen davon werden, wie ein Rendez-vous in einen Mord umschlägt. Das (un-)glückliche Paar verlässt eine Tanzveranstaltung, um sich in der Wohnung der Frau ungestört treffen zu können. Bereits mehrmals hat sie versucht, ihren Liebhaber dazu zu überreden, den Gatten aus dem Weg zu schaffen. Doch diesmal, inmitten ihrer Umarmung, schweift der Blick des von Jean Gabin gespielten Liebhabers auf seltsame Art und Weise ab. «Was hast du?», fragt die Frau verwundert, und schon hat sie seine würgenden Hände an der Gurgel. Gerade noch kann sie sich losreissen und ins Schlafzimmer fliehen. Umgehend nimmt er die Verfolgung auf, allerdings nicht ohne unterwegs ein Messer vom Tisch zu ergreifen. Dann verschwindet auch er im angrenzenden Gemach. Mit einer der inspiriertesten Fahrbewegungen, die ich kenne, gleitet darauf die auf die offene

19 Chatwin, Bruce. *The Songlines*. London 1998. S. 73.

Schlafzimmertür gerichtete Kamera wie neugierig zur Seite. Aber statt unseren Voyeurismus zu befriedigen und den Blick aufs Töten freizugeben, schiebt sich majestätisch das leere Ehebett ins Bild.²⁰ Dazu erklingen die Todesschreie der Frau.

Als wäre die Sache damit abgehakt, schneidet Renoir seelenruhig zurück ins Café dansant, wo wir auf ein zweites Paar treffen, das mit unserem befreundet ist. Mit der Aufforderung der Frau, doch endlich auch nach Hause zu gehen, wird kurz eine zynische Pointe gesetzt. Der wichtigste Kommentar aber ist bereits im Hintergrund wirksam: Ein wahrlich süßer Sänger säuselt ein Chanson über «le petit cœur de Ninon», und auf ihn fährt die Kamera nun zu. Der Mord scheint vergessen. Bereits so ein *presque rien* wie dieses Liedchen reicht aus, ihn aus dem filmischen Gedächtnis zu tilgen. Eine ganze Strophe, immerhin eine gute Minute lang, verharrt die Kamera auf dem singenden Pâtissier, und erst mit der nächsten Strophe schneidet Renoir zum Ort des Verbrechens zurück (siehe Noten- und Bildbeispiel 4). Liebevoll schwenkt die Kamera über Hand und Gesicht der toten Frau, während der Sänger aus dem Off ebenso zärtlich von einem «petit papillon» schwärmt. Die nun folgende Szene ist mit sardonischer Präzision auf Musik geschnitten. Sogar das Öffnen der Haustür wird mit einem schmachtenden (und von Renoir hörbar künstlich verlängerten) «Aaaaah!» des hohen Tenors synchronisiert.

Dieser zweite Teil der Szene widmet sich nicht länger der Leiche, sondern dem Mörder. Die süsse Melancholie, die das Liedchen verbreitet, strahlt jetzt auch auf ihn ab: «Qui veut aimer Ninette, doit souffrir de l'amour.» Der Umschnitt zurück ins Tanzlokal erhascht den Sänger genau in jenem Moment, wo er kokett blinzelnd das abschliessende Urteil verkündet: «C'est pas sa faute, non.» Als er sich daraufhin vor dem

20 Wie nicht selten bei Renoir scheint dieser Einfall von Erich von Stroheim inspiriert. In der ganz ähnlich angelegten Mordszene in *Greed* (USA 1924) wird die Bluttat in einen Nebenraum verlegt, der mittels Weihnachtsgirlanden sarkastisch zu einer Art Guckkasten umfunktioniert wurde. Und wie bei Renoirs Kamerafahrt bleibt das so auf einen Präsentierteller gehobene Geschehen unseren Blicken entzogen. Zudem wirkt die Weihnachtsdekoration in Stroheims Stummfilm ähnlich unangemessen wie die Vaudeville-Schnulze in Renoirs Tonfilm. Wie bei *Kuhle Wampe* scheint auch hier ironischerweise ein Stummfilm für einen glänzenden Tonfilm-Einfall Pate gestanden zu haben. Renoir hat allerdings eine zweite Schnittfassung hinterlassen, wo an die Stelle der Fahrt eine fixe Einstellung tritt, die den Mord zeigt! Bei der zweiten Fassung handelt es sich offensichtlich um den in der ersten weggeschnittenen Schluss, der den Mord im On zeigt. Der Grund fürs Weglassen dieser Einstellung dürften während der Montage aufgetretene Synchronisationsprobleme zwischen Chanson und Einstellungsdauer gewesen sein. Renoirs grossartiger Einfall war also genau genommen gar keiner. Zumindes konnte er sich zwischen Konvention und Geistesblitz nicht entscheiden und so sind heute noch beide Fassungen im Umlauf.



Au beau coeur au beau coeur de Ninon
 C'est pas sa tante non
 Si je pouvais parfois copier et peu docteur
 Il est mignon mignon
 Ah!
 Le beau coeur de Ninon
 C'est un léger papillon
 Est si beau, est si gentil, est si fragile
 Le pauvre coeur de Ninon

Don sou-tir de l'a-mour

Qui veut d'at-tirer Ni-non de

A lui-tirer la cour —

Tant qu'il n'est pas sûr de

1. — — — — —
 2. Mais

1. Le pauvre coeur de Ni-non —
 2. A tous ve-nons se pre-tre

Tout

Noten- und Bildbeispiel 4: *La bête humaine*, Das Chanson nach dem Mord.

Publikum verbeugt, erlauben sich Renoir und sein Komponist Joseph Kosma²¹ eine abschliessende Volte: Anstelle des aufbrausenden Beifalls tritt stürmisch einer jener Orchestersätze hervor, die man eigentlich unmittelbar nach dem Schock der Ermordung erwartet hätte. Applaus und Entsetzen werden gleichgesetzt, und unser Voyeurismus entlarvt sich ein zweites Mal. Aber vielleicht fällt uns jetzt erst auf, dass das eigentliche Drama in jener Wohnung ganz und gar ohne die sonst übliche musikalische Zusatzerhitzung auskam.

Die Parallelmontage von Mord und Chanson fehlt in Zolas gleichnamigem Roman, der dem Film zugrunde liegt. Aber der Einfall ist diesem Autor zweifelsohne würdig: In seinem früheren Roman *L'assommoir* (1877) finden sich zwei ganz ähnliche musikalische Kontrasteffekte. Einmal begleitet dort eine geträllerte Schnulze die Rückkehr einer verhängnisvollen Person. Ein anderes Mal kontrastiert eine hochdramatische Innenszene mit einem im Hof draussen gesungenen Kinderlied.²² Dennoch erstaunt es nicht, dass der Film dieses wunderbare dramaturgische Prinzip weit besser und reicher realisieren kann als der Roman mit seinen bloss pseudo-polyphonen Mitteln.

Nachträglich gesehen spielt der Text des Chansons im Film eine überraschend untergeordnete Rolle. Im Grunde könnte der Mann in Swahili singen oder die Melodie im Solfègeverfahren zum Besten geben, es würde die aufwühlende Kraft dieses emotionalen Kontrapunktierens kaum vermindern. Obwohl die Liederinlage formal wie ein Kommentar eingeschoben wurde, ist das Argumentative an ihr weitgehendst Täuschung. In Wahrheit fängt, kaum scheint eine Bedeutung gesetzt, ein Oszillieren und unstetes Herumtreiben von Sinnangeboten an. Sind wir etwa wirklich Zeugen einer misogynen Verhöhnung geworden? Oder wird stellvertretend in diesem Lied nur unseren Gefühlen rigoros das Sentiment ausgetrieben, damit die Trauer sich ihrer Zärtlichkeit nicht zu schämen braucht? Spricht, bitte schön, die Melancholie des Arrange-

21 Der gebürtige Ungar Joseph Kosma (1905–1969) begegnete Eisler in Berlin im Jahr 1930 und soll nach Auskunft von *The New Grove of Music* (2001) sogar bei ihm studiert haben. Auf jeden Fall waren beide kompositorisch für die Agitpropgruppe *Das Rote Sprachrohr* tätig, ein Kollektiv, das in *Kuhle Wampe* einen Auftritt hat. Kosma hat Eislers Arbeit an diesem Film darum wohl aus nächster Nähe beobachten können. Vor der nationalsozialistischen Machtergreifung im Jahr 1933 nach Paris geflüchtet (wohin ihm Eisler für die Musik zu Victor Trivas' Film *Dans les Rues* kurz darauf folgte), wurde er zu einer Art Hauskomponist von Jacques Prévert. Da dessen Drehbuch für Renoirs *Le Crime de Monsieur Lange* (F 1936) ein von Kosma vertontes Chanson enthielt, kam es zur Zusammenarbeit mit dem grossen französischen Regisseur, die bis zum Tod des Komponisten andauerte und neben *La Bête humaine* Partituren etwa zu *La Grande Illusion* (F 1937) und *La Marseillaise* (F 1938) entstehen liess.

22 So am Ende von Gervaises Fest im Kapitel VII («trou la la!») und im Kapitel IX («Notre âne...»).

ments eher den Täter als das Opfer – immerhin eine rastlos aktive Femme fatale – frei? Oder gar beide? Ist die ironische Parallelmontage nur Mittel, um die Komplexität unserer Gefühlsreaktionen adäquat einzufangen, oder spielt die Regie mutwillig Katz und Maus mit uns? Die Lösung lautet in sämtlichen Fällen: sowohl als auch. Die vorliegende Konstruktion durchbricht nämlich jede (sprachanaloge) binäre Kette und holt so den sonst ausgeschlossenen Dritten heim ins Reich der Logik. Wenn die Antwort auf die Frage, ob eine bestimmte Rose rot sei, lautet, sie sei weniger rot als vielmehr duftend, zeigt sich, dass – wie etwa der Philosoph Gotthard Günther zu wiederholen nicht müde wurde – «die primordiale Haltung des Bewusstseins zum Sein mehrdeutig ist».²³ Die cineastische Arbeit durchleuchtet zukünftige Gefühlsentladungen des Publikums. Statt Beliebigkeit zu inszenieren, werden dabei Präzision und interpretative Freiheit zu einem perfekten Analogon.

Spannend zu beobachten ist, wie die Rollenbesetzung bei diesem Umherkreisen der Bedeutungen mitspielt. Simone Simon als Femme fatale strahlt eine derart kindliche Unschuld aus, dass ihre Untaten auf ihrem Gesicht wie auf Wasser geschrieben bleiben, während Jean Gabin, einer der wenigen wirklichen Stars des französischen Vorkriegskinos, insofern höchst ungewöhnlich war, als seine Rollenverträge immer eine Klausel beinhalten mussten, dass er wenigstens einmal im Verlauf des Films gründlich auszurasen hätte.²⁴ Eine Bedingung, den die vorliegende Szene juristisch einwandfrei erfüllt.

Damit sind unsere beiden Protagonisten den Klauen der Moral ausreichend entkommen, sodass ein federleichtes Liedchen uns bis in die Tiefen unserer Existenz entführen kann. Wie sonst ist es zu erklären, dass es so etwas Ephemeres wie Kosmas Couplet gelingt, ein wahrlich metaphysisches Netzwerk um dieses Drama herumzuspinnen?

Und jetzt die Rechnung bitte! Zur emotionalen Vernunft findet die Musik im Kino nur, wenn sie hörbar wird. Selbstverständlich ist das beileibe nicht. Dass Filmmusik vielmehr unhörbar sein müsse, ist eine der

23 Günther, Gotthard. *Idee und Grundriss einer nicht-aristotelischen Logik: Die Idee und ihre philosophischen Voraussetzungen*. Bd. 1. Hamburg 1959. S. 25: «Tertium non datur ist ein logischer Grundsatz einer naiven Weltanschauung, die die Realität mit natürlichem Sein identifiziert, d. h. mit Sein, das absolut objektiv ist und in dessen Beschreibung das reflektierende Bewusstsein nicht hineindefiniert zu werden braucht.» (S. 129) Die in diesem Buch daraufhin entwickelte Theorie eines logischen Du erklärt gut die Verdoppelung des logischen Subjekts in der (filmischen) Rezeption zwischen zwei interagierenden Sinnstrategen: dem Autor auf der einen Seite der Leinwand und seiner nicht minder aktiven Zuhörerschaft auf der anderen.

24 Crisp, Colin. *The Classic French Cinema 1930–1960*. London 1997. S. 361.

grössten Dummheiten, die je über das Kino kolportiert wurde und zugleich eine der verbreitetsten. Leider neigt die Musik von sich aus dazu, ehrfürchtig vor den Bildern in die Knie zu gehen (seit Jahren gar mit zunehmender Lautstärke). Es braucht also immer ein bisschen Aufmunterung, damit die Klänge aufrecht durch die Filme schreiten. Nur so kann verhindert werden, dass sich auf Dauer nur Gefühligkeit auf den Tonspuren breit macht.

Thomas Christen

Happy Endings

Griffin: [The story] lacked certain elements that we need to market a film successfully.

June: What elements?

Griffin: Suspense, laughter, violence, hope, heat, nudity, sex, happy endings. Mainly happy endings.

Robert Altman: The Player, USA 1992

Im Eingangszitat gibt der skrupellose Produzent Griffin Mill «sein» Rezept für einen erfolgreichen Film preis, wobei er dabei keine Geschäftsgeheimnisse ausplaudert, sondern lediglich Allgemeinwissen (oder Klischees) reproduziert. Sein Insistieren auf den Happy Endings ist allerdings bemerkenswert. Dieses «Element» erscheint als grundlegend für den Hollywood-Film, für das westliche Mainstream-Kino.

Starke Konvention des Mainstream-Kinos¹

Das Happy End sei eine der wenigen Konventionen, die auch im internationalen Rahmen immer zur Charakterisierung des Hollywood-Kinos verwendet würden, schreibt David Bordwell zu Beginn seines Aufsatzes «Happily Ever After, Part Two», der sich mit diesem Stereotyp der klassischen Narration und seiner konsequentesten Ausprägung im amerikanischen Film zwischen 1920 und 1960 befasst.² Der Umstand, dass ein enger Zusammenhang zwischen Happy End und amerikanischem Kino besteht, lässt sich auf verschiedene Arten zeigen, zum Beispiel darin, dass viele Sprachen den Begriff übernommen haben. Trotz ihrer weiten Verbreitung und ihrer (zumindest längerfristigen) Resistenz gegenüber Modeströmungen erweist sich diese Grundform des Film-Endes als komplexer, als man auf den ersten Blick vermuten würde – komplexer jedenfalls als Coldwells Definitionsversuch, der davon ausgeht, dass «Glück» eine psychische Konstellation darstelle, die intuitiv erkennbar

1 Die folgenden Ausführungen stellen eine Weiterentwicklung eines Kapitels aus meiner Dissertation dar: Christen, Thomas. *Das Ende im Spielfilm: Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. Marburg 2002.

2 Bordwell, David. «Happily Ever After, Part Two». In: *The Velvet Light Trap*, 19, 1982. S. 2–7.

sei. Demzufolge sei ein Happy End ein Ende, das vom Zuschauer mehrheitlich als «glücklich» eingestuft werde. Es scheint allerdings, dass diese Umschreibung den Autor selbst nicht besonders glücklich gemacht hat, denn wenig später folgt eine formelhafte Operationalisierung, die da lautet: Happy End = Endzustand ist glücklicher als Vorhergehendes.³

Coldwells Umschreibung zeigt zumindest auf, dass das Happy End eine starke Komponente besitzt, die auf den Zuschauer abzielt. Denn der Zustand des Glücklichseins soll sich nicht nur auf die Protagonisten des Films beschränken, er soll auch auf das Publikum übergehen. Die Geschlossenheit der klassischen Narration verlangt Eindeutigkeit. Das Happy End vermag diese Eindeutigkeit insofern herzustellen, als es einen Zustand des Glücklichseins und der Zufriedenheit bei den Hauptfiguren suggeriert und damit den Zuschauer mit einem Gefühl der Sicherheit entlässt. Nicht nur werden alle wichtigen Probleme beseitigt, sie werden auch auf eine Art und Weise gelöst, welche die Protagonisten nicht zu Schaden kommen lässt.

Diese letzte Aussage verlangt Präzisierungen. Zunächst einmal scheint es mir wichtig zu betonen, dass das Happy End sich im Einklang mit den herrschenden Moralvorstellungen befinden muss, die sich beispielsweise in so einfachen Aussagen wie «das Gute siegt», «das Böse wird bestraft», «Gerechtigkeit stellt sich ein» oder «Verbrechen lohnt sich nicht» manifestieren. In Konstellationen, die einen klaren Antagonismus betonen, muss sichergestellt sein, dass Gutes und Böses eindeutig unterscheidbar bleibt. Mit anderen Worten: Ein Ende, das den Sieg der Bösen, moralisch Schlechten beinhaltet, stellt in diesem Sinne kein Happy End dar, obwohl es natürlich für diese Protagonisten durchaus «glücklich» ist ...

Kontext der Endsetzung

Was ein Happy End ist, scheint nicht nur allen Zuschauern klar zu sein, sondern auch den Wissenschaftlern. Kaum einer von ihnen unternimmt den Versuch einer vertieften Auseinandersetzung, in den Glossaren und Indices sucht man den Begriff vergeblich. Wenn wir uns vergegenwärtigen, welche grundsätzlichen Möglichkeiten einem Film offen stehen, sein Ende zu setzen, so wird klar, dass das Happy End eine Möglichkeit darstellt – unter anderen. Zugleich möchte ich dafür die Bezeichnung «Formel» verwenden, um damit nicht nur auf eine Schematisierung,

3 Coldwell, C. Carter. «Where Is Happiness? A Study in Film Closure». In: *Journal of the University Film Association*, 33/1, 1981. S. 41.

sondern auch auf eine Realitätsferne hinzuweisen. Welche Grundtypen der Endsetzung gibt es?

Grundsätzlich gilt es, ein geschlossenes von einem offenen Ende zu unterscheiden.⁴ Das geschlossene Ende zeichnet sich dadurch aus, dass ein Problem (wie auch immer) gelöst, zu einem Abschluss gebracht wird. In der konventionellen Dramaturgie, die diese geschlossene Form der Endsetzung weitgehend für sich beansprucht, steht am Ende die Beseitigung der Störung, das Wiederherstellen der Ruhe. Innerhalb dieses geschlossenen Typus können wir grundsätzlich zwei Ausrichtungen unterscheiden: das glückliche Ende und das tragische oder traurige Ende.

Das offene Ende dagegen kennt die Eindeutigkeit nicht, die aufgeworfenen Probleme werden nicht gelöst, wir sind als Zuschauer weder in der Lage, Angaben über eine mögliche Fortsetzung (nach dem Ende des Films) zu erstellen noch eine eindeutige Zuordnung «glücklich» oder «tragisch» vorzunehmen. Das offene Ende weist einen stärkeren Bezug zur Alltagserfahrung auf, die uns oft als wenig strukturierter, «endloser» Strang einzelner Ereignisse ohne klare Endsetzungen erscheint.

Tragisches wie glückliches Ende dagegen stellen Strategien dar, die Geschichte zum Abschluss, zum Stillstand zu bringen. Trotz ihrer gegenteiligen Ausrichtung stehen diese beiden Unterkategorien des geschlossenen Endes einander wesentlich näher als dem offenen Ende. Es sind effiziente Methoden, stereotype Figuren der Endsetzung zu produzieren und damit dem Zuschauer nicht nur den momentanen Zustand am Ende des Films zu signalisieren, sondern auch die endgültige Dimension. Beim tragischen Ende ist der narrative Strang zu Ende (meistens mit dem Tod), beim glücklichen Ende wird suggeriert, dass es immer so bleiben wird, zumindest können wir kein Element erkennen, dass dieses Glück, diese Ruhe wieder stören könnte. Das Happy End ist in letzter Konsequenz als sehr realitätsfern einzustufen und mit der Märchenformel «Und sie lebten glücklich bis ans Ende ihrer Tage» zu vergleichen. Aber es ist eine geschlossene Form (wie die tragische). Es geht nicht mehr weiter.

Ein Happy End muss, um als solches gewertet zu werden, ein «richtiges» sein – richtig in dem Sinne, dass es auf den Zuschauer auch so wirkt und von ihm in dieser Intention verstanden wird – und sich mit einer gewissen Logik und Wahrscheinlichkeit aus dem Rest des Films entwickeln. Lässt das letzte Glied der Kausalkette, wie sie für die klassische Narration typisch ist, Plausibilität vermissen, so wird das Happy End nicht als solches «gelesen», Zweifel stellen sich ein. Auf die-

4 Vgl. dazu: Neupert, Richard. *The End: Narration and Closure in the Cinema*. Detroit 1995.

se «unmotivierten» oder «trügerischen» Happy End-Konstruktionen werde ich gegen Ende meines Beitrages zurückkommen. Dies ist auch deshalb gerechtfertigt, weil sie nicht allein als Fehler betrachtet werden können, sondern einerseits als Möglichkeit, allzu enge Normen einer Massenindustrie zu durchbrechen, andererseits als «Sprengsatz», um die Geschlossenheit wieder aufzubrechen oder als poetische Negation der unsagbaren, undarstellbaren letzten Konsequenz, die oft eine tödliche ist.

Die Forderung nach einem Happy End wird vielfach aus entsprechenden Zuschauerbedürfnissen abgeleitet. Ob ein solcher Wunsch tatsächlich existiert, muss hier nicht untersucht oder bewiesen werden – Tatsache ist, dass Hollywood und auch andere, ähnlich gelagerte Traditionen mit diesem «Rezept» äusserst erfolgreich waren und sind. Doch was bedeutet diese Formel für den Zuschauer? Bezüglich der Narration haben wir bereits erwähnt, dass das Happy End eine Möglichkeit darstellt, Geschlossenheit zu erreichen. Dem Zuschauer verleiht diese Geschlossenheit mit glücklichem Ausgang primär Sicherheit und gute Laune. Zweitens produziert sie – zumindest in ihrer reinen Form – einen wirklichen Abschluss, ein Ende ohne Wenn und Aber. Mit ihrer Aussage «Les gens heureux n'ont plus d'histoire» umschreibt Jacqueline Nacache treffend diese sekundäre Funktion.⁵ Nach dem Happy End geschieht nichts mehr. Diese narrative Figur macht wie keine andere unmissverständlich klar, dass es nichts mehr zu erzählen gibt.

Zwei Dimensionen des Happy Ends

Aus den bisherigen Ausführungen ergibt sich als Konsequenz, dass ein Happy End eine doppelte Struktur aufweisen muss. Nur wenn beide Dimensionen mit dem Attribut «glücklich» (ohne Wenn und Aber) charakterisiert werden können, findet sich ein wahres Happy End. Die erste Dimension ist die *narrative*: Die Geschichte muss glücklich ausgehen – glücklich für die Hauptfiguren. Daneben existiert die *Zuschauerdimension*: Auch der Zuschauer muss den Ausgang der Geschichte als glücklich bewerten, sei dies aus moralischen Gründen oder aus der inneren Logik der Geschichte. Erst die Verschmelzung dieser beiden Dimensionen ergibt ein wirkliches Happy End. Lässt eine Dimension Eindeutigkeit vermissen, so stellen sich interessante Mischformen ein, welche die Zielsetzung der Geschlossenheit und Eindeutigkeit nicht mehr zu erreichen vermögen. Ein Gangsterfilm beispielsweise, in dem am Ende der Gangster triumphiert, weist narrativ auf einen (für ihn) glücklichen

5 Nacache, Jacqueline. *Le film hollywoodien classique*. Paris 1995. S. 104.

Ausgang hin, den allerdings die meisten Zuschauer wohl eher als unerwünscht oder ungerecht bewerten.

Andrerseits existiert das merkwürdige Phänomen, dass auch ein tragischer narrativer Ausgang unter Umständen vom Zuschauer als «glücklich» interpretiert werden kann. Ein gutes Beispiel für eine solche Konstruktion, in der narrative und Zuschauerdimension auseinander laufen, ist etwa der *Romeo und Julia*-Stoff. Der glückliche Ausgang der Geschichte kann nur dann behauptet werden, wenn man als Perspektive das Jenseits nimmt oder die Trennung und die Unmöglichkeit der gemeinsamen Liebe schlimmer als den Tod einstuft. Filme, die mit dem Tod eines Paares enden, verwenden oft sehr komplexe und aufwändige Strategien, um mögliche negative Gefühle der Zuschauer zu mildern, indem sie entweder die drastischen Konsequenzen ausblenden oder auf eine Perspektive des Jenseitigen einschwenken.⁶ Auf den Fall des bewusst vorgetäuschten glücklichen Endes werde ich am Schluss eingehen.

Auf eine zweite Mischform neben dem «wirklichen» Happy End und dem tragischen Ende muss noch hingewiesen werden. Auch das Umgekehrte ist denkbar: Narrativ zeigt der Film einen glücklichen Ausgang, doch der Zuschauer glaubt das glückliche Ende nicht – nicht aus moralischen Gründen (wie im vorher erwähnten Fall eines Gangsterfilms), sondern weil der glückliche Ausgang zu überraschend, zu offensichtlich konstruiert, gleichsam mit der Brechstange herbeigeführt wird, weil die vorangehende Geschichte eigentlich eine andere Richtung erwarten lässt. Deshalb erscheint es sinnvoll, innerhalb der Zuschauerdimension zwei Unterkategorien zu unterscheiden: Wahrscheinlichkeit und Wünschbarkeit/Moral.

Im Zentrum aller drei Fallbeispiele, auf die ich mich im Folgenden konzentriere – *Notting Hill* (Roger Michell, GB/USA 1999), *All That Heaven Allows* (Douglas Sirk, USA 1955) und *Les amants du Pont-Neuf* (Leos Carax, F 1991) – steht ein Paar, das sich liebt und dem es bis zum Ende des Films gelingt, dies zu erkennen und sich gegenseitig zu erklären. Das Paar beschliesst, von nun an gemeinsam durchs Leben zu gehen. In *Notting Hill* wird dies ohne alle Zweifel realisiert, in den beiden anderen Fallbeispielen lässt die Realisation erkennen, dass es sich um keine wirklichen Happy Ends handelt. In allen drei Fällen steht also eine heterosexuelle Liebesgeschichte/Romanze im Zentrum, es liegt die Vermutung

6 Eine Untersuchung solcher Strategien würde den Rahmen unseres Themas sprengen, sich aber bestimmt lohnen. Als Beispiele könnten etwa Ridley Scotts *Thelma & Louise* (USA 1991) oder Ang Lees *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (China/USA 2000) einbezogen werden.

nahe, dass dieser Subtext zumindest im klassischen, im Mainstream-Kino absolut nötig ist, um die Schlussformel Happy End umzusetzen.

Fallbeispiel 1: *Notting Hill* – ein wirkliches Happy End ohne Wenn und Aber

Notting Hill bezieht einen Grossteil seines Spannungspotenzials aus der Verschiedenheit des Paares – der amerikanischen Schauspielerin Anna Scott und des Londoner Buchhändlers William Thacker. Kurz vor Ende des Films scheint diese Verschiedenheit (hier die aufregende Oberflächlichkeit des Stars, dort das «stille Wasser») zur Einsicht zu führen, dass ein gemeinsames Glück eben nicht möglich sei. William erklärt, dass er eine weitere Enttäuschung nicht ertragen könne und deshalb lieber nichts mehr mit Anna zu tun haben möchte, doch kurz darauf revidiert er seine Entscheidung und erreicht mit Hilfe seines Freundeskreises buchstäblich in letzter Minute, Anna an ihrer Rückkehr in die USA zu hindern. Williams Liebeserklärung findet im Rahmen einer Pressekonferenz (also in der Öffentlichkeit) statt, die zum Abschluss der Dreharbeiten von Annas letztem Film gegeben wird. Der Buchhändler hat sich als Journalist ausgegeben und sich so Zutritt zum voll besetzten Saal verschafft.

Die letzten Minuten des Films zeigen nun besonders eindrücklich die zuvor entwickelten Merkmale eines Happy Ends. Der Film verstummt nach Annas Ankündigung, entgegen der kurz zuvor gemachten Aussage nun doch in England zu bleiben – für immer, buchstäblich. Es gibt nun nichts mehr zu sagen, fast nichts mehr zu erzählen. Julia Roberts als Anna strahlt nicht nur für die Kamera, die Narration setzt nach diesem Aussetzer an, gleichsam in die Zukunft zu blicken. Es folgen Bilder der Hochzeit von Anna und William, Aufnahmen der Filmpremiere, und schliesslich kehren wir in den Park von Notting Hill zurück, den wir bereits aus der Mitte des Films kennen. Auf der Holzbank sehen wir William und Anna zusammen, er in einem Buch lesend, sie sich zärtlich an ihn schmiegend und hochschwanger.

Die letzten drei Minuten von *Notting Hill* zeigen modellhaft, wie der Zustand des Glücks scheinbar aus der Geschichte – die glücklichen Menschen haben keine Geschichte, sie unterliegen keinem Wandel – genommen, gleichsam konserviert wird, um auch nicht den kleinsten Zweifel entstehen zu lassen. Einerseits wird kaum noch etwas erzählt, sondern lediglich skizzenhaft das Glücksgefühl multipliziert, andererseits aber verlängert der Schluss seine Geschichte doch in die Zukunft und suggeriert somit ein Fortschreiten, ohne dass damit Nischen entstehen könnten, die

das Glücksgefühl trüben, die Geschlossenheit wieder beschädigen könnten. Die Wiederholung des Titelsongs *She* vollzieht eine starke Klammerfunktion, die signalisiert: Es ist zu Ende, seht, es ist zu Ende, und das Ende ist glücklich! Zudem wird in der Regel alles Personal buchstäblich aus dem Bild geräumt, das diesem Glück irgendwie im Wege stehen könnte. In *Notting Hill* bedarf es dazu keinerlei grosser Anstrengungen, denn Annas Ex-Lover geht bereits früher «verloren»; andere Filme allerdings müssen diese «Störenfriede» manchmal recht unzimperlich beseitigen oder sie zumindest aus dem Blickfeld verbannen.

Das Happy End ohne Wenn und Aber befreit den Zuschauer von Verstörendem und lässt ihn zur Ruhe kommen. Dies erscheint auch aus ökonomischer Sicht interessant, denn die erzählte Geschichte, sofern sie ein richtiges Happy End aufweist, lässt einen zwar in Ruhe – will man allerdings mehr davon haben, kommt man nicht umhin, wieder und wieder ins Kino zu gehen. Anders «funktioniert» das traurige Ende. Es weist ebenfalls Geschlossenheit auf, Lösungen werden vorgenommen, nichts bleibt offen, aber Mitleid und Sorge über das Scheitern einer oder mehrerer – imaginärer – Personen wirken über das Ende des Films nach.

Dass es allerdings nicht nur diese reine und strenge Form des Happy Ends, sondern ein gewisses Spektrum gibt, zeigen verschiedene Beispiele – so etwa das Happy End von *The Graduate* (USA 1967) von Mike Nichols. Hier findet zwar eine Vereinigung des Liebespaares sogar gegen den erbitterten Widerstand der gesellschaftlichen Umgebung statt, zugleich setzt das Ende aber diese Entrückung, dieses Aus-der-Geschichte-Nehmen nicht konsequent durch. Es mischen sich in das Gefühl der geglückten Flucht auch Zeichen von Unsicherheit und eine gewisse Ratlosigkeit, wie es weitergehen soll. Damit nähert sich der Film wiederum der Alltagserfahrung, mit der das reine Happy End als radikale Idealform kaum etwas gemeinsam hat.

Sicherheit

Mit dem Begriff «Sicherheit» ist die wichtigste Funktion des Happy Ends benannt. Ähnlich wie die Genrezugehörigkeit, welche die Anzahl von Möglichkeiten einschränkt und dem Spiel Regeln gibt, wird hier der gute, glückliche Ausgang garantiert. Die Komplexität erfährt eine wesentliche Reduktion, wenn man sich darauf verlassen kann, dass sich alles zum Guten wendet. Diese Sicherheit macht es leichter, uns einer Geschichte auszusetzen – ebenso wie die Genrezugehörigkeit bestimmte Erzählmuster festlegt, andere ausschliesst. Ein Happy End schliesst

sowohl ein trauriges als auch ein ambivalentes, das heisst offenes Ende aus. Die Kürze und Intensität des Filmerlebnisses dürfte zu einem grossen Teil erklären, weshalb das Happy End in der klassischen Narration überaus beliebt ist. Der Zuschauer ist zwar bereit, sich einer Situation auszusetzen, die ihn emotional gefangen zu nehmen weiss, und innert anderthalb oder zwei Stunden Vorgängen beizuwohnen, die Tage, Wochen oder Jahre dauern, doch er holt sich die Versicherung, dass die Gerechtigkeit – zumindest am Ende – zum Zuge kommt.

Poetische Gerechtigkeit und Idealisierung

David Bordwell weist auf die grosse Ähnlichkeit zwischen Happy End und dem von Thomas Rymer im 17. Jahrhundert entwickelten literaturtheoretischen Konzept der «poetischen Gerechtigkeit» («poetic justice») hin, wenn er Frederick Palmer zitiert, der das Happy End folgendermassen beschreibt: «nothing more or less than the balancing of justice, wherein retribution overtakes the guilty, and virtue and innocence are rewarded».⁷ Damit erhält die moralische, die erzieherische Funktion, die im Film wie in allen erzählenden Formen potenziell liegt, eine besondere Bedeutung: Das Kino wird zur moralischen Anstalt, die weniger neue Vorstellungen etabliert als bereits bestehende verstärkt. Vor diesem Hintergrund müssen auch Selbstregulierungsmassnahmen wie diejenige des *Production Code* gesehen werden. Zwar verordnete dieser nicht ein Happy End, suchte aber doch zu verhindern, dass das Prinzip der «poetischen Gerechtigkeit» verletzt wurde, etwa durch die Verherrlichung von Unmoral und Verbrechen.

Das Prinzip der «poetischen Gerechtigkeit» beginnt jedoch nicht erst am Ende einer Erzählung zu spielen, sondern beeinflusst ihr gesamtes Struktur- und Bauprinzip. Offensichtlich ist, dass das wirkliche Leben oft nicht nach dieser Konzeption verläuft. Damit entsteht eine Differenz zwischen Realität und Fiktion, welche die Fiktion als Idealisierung, aber eben auch als Fiktion, als Kunstform ausweist. Christian Metz hat einmal den Unterschied zwischen einer Geschichte (*récit*) und der alltäglichen Realität (*monde réel*) darin ausgemacht, dass Erstere einen Anfang und ein Ende habe, während im wirklichen Leben dies nicht so deutlich erlebt werde. Der Film soll nicht das Leben beschreiben, wie es ist, sondern wie es – innerhalb eines bestimmten Moralkontexts – sein sollte. Das Happy End erweist sich nicht nur als sicherer und sichernder

7 Bordwell (wie Anm. 2), S. 7; Palmer, Frederick. *Palmer Plan Handbook*. Hollywood 1921. S. 71.

«Terminator» der Narration, zugleich markiert es mit seiner idealistischen Ausrichtung recht deutlich die Differenz zwischen Fiktion und Realität.

Spannung

Die beschriebene Geschlossenheit verhindert allerdings weitgehend, dass diese Differenz erkannt und produktiv genutzt wird, was etwa für das offene Ende im Sinne einer Verlängerung der Fiktion in die Realität – oder der Realität in die Fiktion, je nach Blickwinkel – zutreffen könnte. Oscar Wilde bringt in *The Importance of Being Earnest* die Problematik dieses idealistischen Prinzips, das für die meisten Leser oder Zuschauer allerdings nicht unbedingt ein Problem zu sein scheint, auf den Punkt, wenn er seine Figur Cecily sagen lässt: «I don't like novels that end happily. They depress me so much.»

Eine Klippe gilt es allerdings zu umschiffen, wenn man der Formel «Happy End» folgen will und zudem bestrebt ist, dies nicht unmotiviert wirken zu lassen: Langeweile respektive Spannungslosigkeit. Noël Carrolls Theorie der filmischen Spannung basiert nicht auf der Annahme, dass Spannung primär aus einer ungleichen Wissensverteilung zwischen Protagonisten und Zuschauern hervorgeht, sondern beschreibt sie als Resultat des Verhältnisses zwischen Moralität oder vielmehr Wünschbarkeit und Wahrscheinlichkeit bezüglich des Ausgangs.⁸ Spannung entsteht dann, so liesse sich Carrolls Theorie auf einen einfachen Nenner bringen, wenn die beiden Komponenten in entgegengesetzte Richtung zeigen – also in der Kombination «evil/likely outcome» und «moral/unlikely outcome». Für das Ende lässt sich aus dieser Spannungstheorie ableiten, dass zum Erreichen eines Happy Ends beide erwähnten Konstellationen nicht zu früh verlassen werden dürfen, weil ein Film sonst riskiert, die Spannung zu verlieren, jedoch auch nicht zu spät, weil ansonsten die Plausibilität des Endes leidet.

Something is wrong – it just can't end that way!

Stellt das Happy End den Prototyp der Schlussfindung für die klassische Narration dar, so existiert innerhalb dieser Formel – gleichsam als ihre Quintessenz – eine stereotype Konstellation. Die Schlussbilder zeigen das Paar – Mann und Frau –, das sich nach allerlei Irrungen und

8 Carroll, Noël. «Toward a Theory of Film Suspense». In: *Persistence of Vision*, 1, 1984. S. 65–89.

Wirrungen doch noch oder wieder gefunden hat, das sich umarmt, das sich küsst, das glücklich ist. Das Glück erscheint personifiziert in dieser Normkonstellation, in diesem gesellschaftlichen Modell, zu dessen Propagierung und Festigung der Film beiträgt.

Die Genrezugehörigkeit spielt für die Erwartungen, die an das Ende gestellt werden, eine nicht unwesentliche Rolle, denn die Frage, ob Happy End oder nicht, kann bereits durch Konventionen festgelegt sein. So ist das Happy End ein gängiges Muster für die Komödie oder das Musical, während der Gangsterfilm normalerweise mit einer düsteren Note schliesst. Gerade in einer diffusen Genre-Situierung sieht Bordwell einen wichtigen Grund dafür, weshalb ein Happy End unmotiviert und deshalb unglaubwürdig wirken kann.⁹ Als Beispiel nennt er Fritz Langs *The Woman in the Window* (USA 1944).

Der Umstand, dass ein Happy End unglaubwürdig erscheint, darf jedoch nicht nur unter dem Blickwinkel des Konstruktionsfehlers oder der unsauberen Situierung gesehen werden, sondern lässt sich auch als Möglichkeit oder zumindest als Versuch interpretieren, einem allzu rigorosen Normensystem zu entfliehen. Oder gar als subversiver Akt. Denn das unmotivierte Happy End, das Umkippen von einer hoffnungslos erscheinenden Lage zum glücklichen Ausgang in letzter Minute kann einen reflexiven Prozess in Gang setzen, der sowohl Regeln und Konventionen der klassischen Narration wie auch Zuschauererwartungen zu problematisieren weiss. Auf jeden Fall aber wird die Geschlossenheit des narrativen Systems beschädigt, seine scheinbare Unsichtbarkeit tritt plötzlich zutage, die Künstlichkeit von Film und Kino wird erfahrbar.

Oder zumindest fällt auf, dass «irgendetwas» nicht stimmt, nicht stimmen kann. Die Sicherheit, die das Happy End verspricht, vermag sich nicht einzustellen, der Film lässt uns nicht in Ruhe. Bordwell, Staiger und Thompson zitieren in diesem Zusammenhang Rainer Werner Fassbinder mit der Aussage «A good director can contrive a happy ending that leaves you dissatisfied. You know that something is wrong – it just can't end that way.»¹⁰ Sie diagnostizieren ein Auseinanderdriften zwischen eigentlicher Story und Narration, indem das System nicht nur auf sich selbst verweist, sondern auch über das eigentliche Textuelle und die Art und Weise, wie es präsentiert wird, hinausweist auf das sozioökonomische Umfeld, in dem sich Film und Zuschauer befinden.

9 Bordwell (wie Anm. 2), S. 4.

10 Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London 1988. S. 83; Thomsen, Christian Braad. «Five Interviews with Fassbinder». In: Rayns, Tony (Hg.). *Fassbinder*. London²1980. S. 82.

Damit gewinnt ein Happy End dieser Art Wesenszüge, die eigentlich dem offenen Ende eigen sind: Der Film ist nach seinem materiellen Ende nicht zu Ende, er beschäftigt den Zuschauer insofern weiter, als Fragen offen bleiben. Unter Umständen ist eine Revision nötig, ein zweiter Blick, der sich als Lesen gegen den Strich, gegen den ersten Eindruck, entpuppen könnte. Douglas Sirks Melodramen der Fünfzigerjahre bieten gutes Anschauungsmaterial für «gebrochene» Happy Ends.

Fallbeispiel 2: *All That Heaven Allows* – gebrochenes Happy End

«Sie, er und die Umwelt» – mit dieser Formel charakterisierte Rainer Werner Fassbinder Sirks Melodrama. Sie, das ist die Witwe Cary Scott, er ist der Gärtner Ron Kirby, die Umwelt sind vor allem ihre erwachsenen Kinder und die kleinstädtische Gesellschaft der Fünfzigerjahre mit ihrer Doppelmoral. Der Klassen- und Altersunterschied zwischen Cary und Ron könnte tatsächlich der Grund für das Scheitern ihrer Liebe sein, er ist aber auch der Nährboden für die Selbstzweifel, die vor allem Cary plagen und mutlos machen. Gegen Ende des Films gibt sie einem plötzlichen Impuls nach, ausgelöst durch ein Treffen mit ihrer Freundin Alida, und sucht Ron auf. Da sie ihn aber nicht antrifft, kehrt sie wieder um und fährt in ihr Haus zurück. Was sie nicht sieht, wohl aber wir Zuschauer, ist eine fatale Entwicklung, die ihr Erscheinen indirekt auslöst.

Ron, der Naturbursche, kehrt eben von der Jagd zurück und bemerkt von einer Anhöhe Cary. Er ruft ihren Namen, gestikuliert, wird unvorsichtig und tritt auf eine Schneewächte, die unter ihm zusammenbricht und ihn in die Tiefe stürzen lässt. Die nachfolgende Aufnahme eines nächtlichen Kirchturms lässt Schlimmes erahnen. Es ist bekannt, dass Sirk den Film eigentlich mit einem tragischen Ende schliessen wollte, sich aber dem Druck des Studios beugen musste. Das Happy End, das nun folgt, trägt Spuren dieses Widerwillens in sich, es wirkt konstruiert, aufgesetzt. Denn der Film verschweigt uns, wie Ron überhaupt gefunden wurde. Wir sehen Cary in ihrem Haus, wie sie von Alida aufgesucht und informiert wird. Sie begleitet ihre Freundin zurück zu Rons Haus und findet ihn in ärztlicher Obhut ohne Bewusstsein auf dem Sofa vor. Die Aussenaufnahmen sind in einem eisigen Blauton gehalten, einzig die Innenräume von Rons Haus strahlen ein freundliches Rot und Braun aus. Cary beschliesst, an Rons Seite zu bleiben. Am nächsten Morgen scheint die Sonne freundlich, und Ron erwacht. Dem gemeinsamen Glück scheint nun fast nichts im Wege zu stehen. Regisseur Sirk verlängert diese Idylle in reinen Kitsch, indem er einen jungen Hirsch herannahen lässt.

«Too much» – es mag sein, dass die Zuschauer der Fünfzigerjahre den Film in einem weniger kritischen Licht betrachteten als die heutigen. Doch auch ihnen dürfte wohl kaum entgangen sein, wie bewusst konstruiert das Happy End in *All That Heaven Allows* ist – es bringt sich damit um die (gradlinige) Wirkung. Damit kann ein Prozess des Hinterfragens beginnen, der die schöne Fassade des amerikanischen Kleinstadtlebens zerstört und dahinter Kleinmut und Egoismus ortet. Das überstürzte und zu dick aufgetragene Happy End ist somit auch als abschliessende Aufforderung zu verstehen, diese kritische Lesart, die während des gesamten Films, wenn auch verdeckt, in unzähligen Hinweisen vorhanden war, vollends zu aktivieren.

Die Vorhersehbarkeit des glücklichen Ausgangs

Die meisten Filme mit Happy End gehen allerdings weder von einer solchen (doppelbödigen) Konzeption aus, noch sind sie von der Intention geleitet, die Sicherheit, die das Happy End zu leisten vermag, in Frage zu stellen. Das Happy End im populären Kino mit der primären Funktion der Unterhaltung ist Teil eines Spiels, mit dem sich der Zuschauer einerseits den kognitiven Aufwand zu minimieren weiss, andererseits aber eine (Gegen-)Welt zu schaffen vermag, die einfacher strukturiert ist als seine Alltagswelt. Peter Wuss weist auf diese wichtige Funktion der narrativen Schlussformel «Happy End» hin:

Der populäre Film induziert beim Zuschauer das Gefühl, seine Lebenswelt ziemlich mühelos beherrschen zu können, weil die Figuren im Film dies vermögen. Er macht Problemsituationen einsichtig, vereinfacht sie absichtsvoll und zeigt ihre Lösbarkeit, oft in einem voraussehbaren Happy-End.¹¹

Das Ende ist klar – damit ergeben sich eine Reihe von Konsequenzen. Eine Gewichtsverschiebung findet statt. Da der glückliche Ausgang feststeht, erhält der Weg, wie dieser Schluss erreicht wird, grösseres Gewicht. Die sichere Position führt einerseits dazu, dass Handlungen (zum Beispiel in einer Komödie, im Action-Film) äusserst verwickelt, «haarsträubend» sein können, da der Zuschauer ja eigentlich nie Angst um das Wohlbefinden der Sympathieträger haben muss, andererseits aber auch zu einer Verflachung, zu einer Vereinfachung, zu «einer radikalen Reduktion des erlebnisrelevanten Beziehungsreichtums, der angeboten

11 Wuss, Peter. *Filmanalyse und Psychologie: Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. Berlin 1993. S. 418.

wird».¹² Die Konflikte spielen sich in einem überschaubaren Rahmen ab, die Alternativen sind klar erkennbar und die Lösung bereits in der Ausgangssituation angelegt. So ist keine Strategie vonnöten, die sich ständig der sich wandelnden Situation anpasst; der Film bietet ein «Kontrastprogramm zum Lebensalltag, kommt der Rezipient doch in den seltenen Genuss, dass im Kino alle Rechnungen aufgehen und er im Hinblick auf die Problembewältigung in utopischen Kategorien denken und fühlen darf».¹³

Ach wie so trügerisch

Einige Filme neueren Datums machen ihr Ende zu einem Rätselspiel und geben damit all die Dimensionen eines Happy Ends, von denen die Rede war, weitgehend auf: Sicherheit, Geschlossenheit, Eindeutigkeit. Ein stereotypes Muster bildet dabei das Verfahren, einem tragischen Ende ein (trügerisches) Happy End aufzustülpen. Anders als beim gebrochenen Happy End können dabei kaum gesellschaftliche Konventionen oder kommerzielle Zwänge als Motor für solche Konstruktionen geortet werden. Vielmehr scheint in diesen Filmen der tragische Ausgang festzustehen, allerdings soll ein zu hartes und erschreckendes Ende vermieden werden. Ähnlich wie im gebrochenen Happy End erfolgt auch hier eine plötzliche Neuausrichtung entgegen dem erwarteten narrativen Verlauf – allerdings will das «neue» Ende das alte gar nicht verdrängen, sondern ermöglicht durch die Gleichzeitigkeit eine gewisse Varianz in der Lesart.

Vielfach geht es in Filmen dieses Typs um den Tod der Hauptfiguren am Ende des Films – um ein gewaltsames Ableben, oft um Selbsttötung. Das wundersame Umschwenken erscheint weniger als Angst vor der letzten Konsequenz denn vielmehr als eine poetische Verrätselung, die am Ende – ähnlich wie die offene Filmkomposition – den Zuschauer nicht einfach entlässt, sondern auch vom Bestreben geleitet ist, in die Zeit nach dem Filmerlebnis hineinzuragen. Es entsteht eine Endsituation, die nicht recht aufgehen will, die gleichsam zwei sich radikal widersprechende Tendenzen enthält, die in der Regel nur damit aufgelöst werden, dass wir die letzten Einstellungen, die letzten Bilder als Projektion von Sterbenden interpretieren. Das Spektrum reicht dabei vom Innehalten vor der letzten Konsequenz über das Abschweifen oder Ablenken, gleichsam das Wechseln der narrativen «Spur», bis zur völligen Uminterpretation.

12 Ebenda, S. 419.

13 Ebenda, S. 420.

Fallbeispiel 3: *Les amants du Pont-Neuf* – das trügerische Happy End

Alex und Michèle, der Akrobat und die nun vor der Bedrohung des Erblindens geheilte Malerin, treffen sich ein letztes Mal auf der berühmten Brücke über die Seine. Die Intimität gemeinsamer Erlebnisse (und Liebe) ist bald wieder präsent, obwohl die äusseren Umstände eher widrig sind – im winterlichen Paris fällt Schnee. Nach diesem Eintauchen in Vergangenes blickt Michèle auf ihre Uhr und sagt, dass sie nun «zurück» müsse. Alex verhindert dies, indem er sie an sich zieht und mit ihr vom Brückengeländer in den eiskalten Fluss stürzt. Was nun folgt, kann durchaus als verklärter Abschied von dieser Welt gesehen werden, als Projektion von Ertrinkenden, die wieder auftauchen und von einem Transportschiff aufgenommen werden, das von einem älteren Paar gesteuert wird und das sie «jusqu'au bout» bringen soll. Alex und Michèle rennen übermütig über die Kiesberge, die das Schiff transportiert, um an den Bug zu gelangen, wo sie sich an die Spitze des Schiffs klammern. Mit diesen «entrückten» Bildern aus dem nächtlichen Paris mitten auf der Seine, mit dieser Bewegung flussabwärts Richtung Meer als Sinnbild des Übergangs endet der Film.¹⁴

Zu früh

Zum Abschluss noch ein Gedanke, den ich noch nicht zu Ende gedacht habe. Das Happy End vermittelt Sicherheit und Geschlossenheit. Wir können es aber auch als standardisierte Form des Ausstiegs betrachten, der bewusst etwas «zu früh» abbricht, nämlich mit der glücklichen Vereinigung des Pairs – gerade vor dem Punkt, an dem die eigentlichen Probleme beginnen (könnten). Das Happy End findet gleichsam jenen «toten» Punkt der Narration, an dem nichts (Altes) mehr geschieht und noch nichts Neues. Kurt Tucholsky hat dies in einem Gedicht mit dem Titel *Danach* treffend beschrieben. Es beginnt folgendermassen:

14 Als weitere Beispiele, die mit einem «trügerischen» Happy End schliessen, können folgende Filme genannt werden: *The Piano* (Neuseeland 1992) von Jane Campion, *Y-aura-t-il de la neige à Noël* (F 1996) von Sandrine Veysset, *Post coitum animal triste* (F 1997) von Brigitte Roüan, *Lost and Delirious* (Kanada 2001) von Léa Pool, *Lilya 4-Ever* (Schweden 2002) von Lukas Moodysson oder – in exzessiver Art – *Mulholland Dr.* (USA 2002) von David Lynch. Es würde sich bestimmt lohnen, diesem Phänomen vertiefter und in einem grösseren historischen Kontext nachzugehen. Ich danke Klaus Bardenhagen für den Hinweis.

Es wird nach einem happy end
Im Film jewöhnlich abjblendt.
Man sieht bloss noch in ihre Lippen
den Helden seinen Schnurrbart stippen –
da hat sie nun den Schentelmen.
Na, un denn - ?

Am Schluss heisst es:

Denn sind se alt.
Der Sohn haut ab.
Der Olle macht nu ooch bald schlapp.
Vajessen Kuss und Schnurrbartzeit –
Ach, Menschenskind, wie liecht det weit!
Wie der noch scharf uff Muttern war,
det is schon beinah nich mehr wahr!
Der olle Mann denkt so zurück:
wat hat er nu von seinem Jlük?
Die Ehe war zum jrössten Teile
vabrühte Milch und Langeweile.
Und darum wird beim happy end
im Film jewöhnlich abjblendt.

Konflikt und Emotion im Filmerleben

Von Lachsalven bei Chaplin zur empirischen Emotionsforschung

Kurz nach seiner Premiere im Herbst 1925 diente Chaplins *The Gold Rush* als Ausgangspunkt für ein bizarres Rundfunk-Experiment: Radio BBC nahm die Saalgeräusche im Londoner Kino Tivoli auf, die sich als Zuschauerreaktion auf eine zentrale Sequenz des Films ergaben, um dann über alle Sendestationen Englands etwa zehn Minuten wohlartikulierte Lachen übertragen zu können. Ausgewählt wurde dafür jene Passage, in der sich Charlie und sein Partner Big Jim beim morgendlichen Aufstehen in ihrer Goldgräberhütte darüber wundern, wie der Fussboden des kleinen Holzhauses bei jedem ihrer Schritte in Bewegung gerät, bis sie schliesslich gewahr werden, dass der Schneesturm dieses nachts weggeweht und bereits über den Rand eines Abgrunds geschoben hat, auf dessen Kante es nun je nach Belastung hin- und herwippt.

Das Radio-Projekt machte schon damals deutlich, dass emotive Reaktionen des Filmpublikums durchaus fassbar sind, was unsere gegenwärtigen Bestrebungen ermuntern sollte, von Aussagen zu Kino-Emotionen, wie sie der Einzelne durch Introspektion gewinnt, nach und nach zu solchen zu gelangen, die über experimentalpsychologische Methoden auch empirisch belegbar sind. Zudem ergibt sich aus dem gewählten Filmausschnitt auch ein Hinweis darauf, wo die konkrete Wirkungsforschung sinnvollerweise ansetzen könnte: bei den Konflikt-Momenten im Filmgeschehen. Über die von ihnen ausgehenden affektiven Erregungen beim Zuschauer lassen sich vielleicht am ehesten Aufschlüsse über Emotionen im Kino gewinnen. Da der Konflikt-Begriff sowohl in den Überlegungen der Filmwissenschaft als auch der Emotionspsychologie eine wichtige Rolle spielt, macht es Sinn, die verwandten, doch keineswegs identischen Konzepte der beiden Disziplinen in einen engeren Zusammenhang zu rücken und von diesem Zugang her eine interdisziplinäre Erforschung emotiver Filmwirkungen zu beginnen. Meinen Annahmen zufolge lassen sich die Konfliktmomente im filmischen Geschehen als Quelle oder Auslöser der emotiven Publikums-Reaktionen betrachten.

Das Filmbeispiel bestätigt dies auf seine Weise. Was sich in der Chaplin-Szene vor den Augen des Zuschauers abspielt, ist eine Konfliktsituation par excellence, und zwar eine solche, die zugleich im Wi-

derspruch zu den allgemeinen Erwartungen des Publikums steht. Da begreifen die Protagonisten nicht, und zwar auf haarsträubende Weise nicht, in welcher schrecklichen Lage sie geraten sind, und dies versetzt das Auditorium buchstäblich mit jedem Schritt, der auf der Leinwand geschieht, immer stärker in affektive Erregung. Übrigens erweisen sich die damit verbundenen Emotionen keineswegs als so leicht beurteilbar, findet doch die Reaktion der Filmhelden auf ihre Situation in der der Zuschauer nicht ihre lineare Fortsetzung, sondern Angst und Unsicherheit der Figuren werden vom englischen Publikum, dem man freilich einen schwarzen Humor zuspricht, durch anhaltendes Lachen quittiert. Zutreffende Auskünfte über die wirklich vonstatten gehenden emotionalen Prozesse bei der Filmrezeption sind also so einfach nicht zu haben, selbst dort nicht, wo eine signifikante Reaktion des Publikums und eine derart geniale Emotionsquelle wie Chaplin zur Verfügung stehen. Der Weg zu einer empirischen psychologischen Untersuchung scheint also für die Emotionsforschung am Film entsprechend weit.

Wenn die Filmwissenschaft sich trotz der längst erkannten Notwendigkeit einer Untersuchung der Kino-Gefühle erst vor kaum einem Jahrzehnt diesem Thema ernsthaft zu stellen begann, dann liegt dies nicht zuletzt daran, dass die Psychologie selbst erst nach längerer Abstinenz die Emotionen als Arbeitsschwerpunkt wieder für sich entdeckt hat, nachdem sie ihre divergierenden Konzepte über das Informationsverarbeitungs-Modell zu zentrieren vermochte. Gegenwärtig wird die Emotionsforschung zum Film im Rahmen der *Cognitive Film Theory* aus mehreren Perspektiven versucht, vor allem über drei Zugänge: die Narration, die Empathie mit den Figuren und die Genrewirkungen. Der hier vorgeschlagene Konflikt-Ansatz schließt diese Konzepte nicht aus und grenzt sich auch nicht gegen sie ab, sondern sucht sie eher auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, dies zugleich in der Hoffnung, das Nachdenken der Psychologen über Emotionalität und Kino an das der Filmpraktiker anzunähern.

Um eine interdisziplinäre Verständigung zu erleichtern, möchte ich meine Überlegungen auch eng auf ein konkretes Filmbeispiel beziehen, das die Vorzüge einer sehr übersichtlichen Konfliktkonstellation und narrativen Struktur mit denen einer starken emotionalen Ausstrahlung vereint, die freilich in ganz andere Richtung geht als die von *The Gold Rush*. Gemeint ist der achtminütige Animationsfilm des Holländers Michael Dudok de Wit *Father and Daughter* (NL/GB 2000), der 2001 in seiner Kategorie wohl nicht zuletzt darum den Oscar erhielt, weil es ihm gelang, beim Publikum ausserordentlich starke Gefühle zu wecken und es in einen Zustand von trauriger Ergriffenheit zu versetzen.

Emotion und Adaptionsverhalten

Der vorgeschlagene Analyse-Ansatz erlaubt es dabei, für Emotionen, die aus einer realen Lebenssituation erwachsen, und solche, die einer medialen Darstellung entstammen, sowohl eine gemeinsame Basis herzustellen als auch Unterschiede zwischen ihnen zu berücksichtigen. Bevor die Unterschiede zur Sprache kommen sollen, sei aber kurz das zugrunde liegende allgemeine Emotionsverständnis skizziert.

Für das Kino gilt sicher wie für den Normalfall des Lebens, dass wir es bei den dort evozierten Emotionen mit zeitlich begrenzten psychischen Zuständen zu tun haben, die mit erregungsbedingten Veränderungen des Menschen einhergehen.

Es gilt ferner, dass diese psychischen Prozesse im Leben wie im Kino zwar nicht direkt einsehbar sind, sich aber potenziell als Reaktionen auf drei Ebenen feststellen lassen, nämlich (1) auf der neuralen Ebene, über die uns etwa neurophysiologische Daten Auskunft geben können, (2) auf der expressiven Ebene, also der des Ausdrucksverhaltens bzw. (3) auf der erlebnishaften, wo uns spezifische Gefühlsregungen als solche bewusst werden, was dann etwa verbalisierte Aussagen zu emotiven Wirkungen erlaubt.

Schwieriger ist es, die Ursachen der emotiven Prozesse zu analysieren und dabei zwischen unterschiedlichen Auslösern aus Lebens- und Medienrealität zu differenzieren. In jedem Falle macht es Sinn, das Zustandekommen von Emotionen im Rahmen des Funktionszusammenhanges der so genannten *Trilogy of mind* zu sehen.¹ Die Systeme von Emotion und Kognition werden dabei auf das der Motivation bezogen, was es erlaubt, die psychischen Aktivitäten unter dem übergreifenden Gesichtspunkt zielgerichteter menschlicher Tätigkeit zu begreifen und den Emotionen eine wichtige Funktion im menschlichen Adaptionsverhalten zuzusprechen. Emotive Reaktionen sind danach durch Adaption-zwänge bestimmter Art motiviert, was in verschiedenen Konzepten seinen Ausdruck gefunden hat, die sich über Schlüsselbegriffe wie *control*, *coping* und *action readiness* einander annähern lassen. Gegenüber einer sich stets verändernden Umwelt ist der Mensch ja bestrebt, die Kontrolle zu behalten und die Situationen in Gegenwart und Zukunft möglichst beherrschbar zu gestalten. Man spricht darum von einem «Bedürfnis nach Kontrolle» als menschlichem «Primärmotiv»² beziehungsweise

1 Vgl. Lazarus, Richard S. «The Cognition-Emotion Debate: A Bit of History». In: Dalgleish, Tim/Power, Mick J. (Hg.). *Handbook of Cognition and Emotion*. Chichester 1999. S. 10.

2 Vgl. Dörner, Dietrich/Reither, Franz/Stäudel, Thea. «Emotion und problemlösendes Denken». In: Mandl, Heinz/Huber, Günter L. (Hg.). *Emotion und Kognition*. München 1983. S. 63.

von *coping processes*, deren Funktion darin besteht, eine beunruhigende Beziehung zwischen dem Individuum und seiner Umgebung zu verändern oder eine wünschbare aufrecht zu erhalten,³ auch von der Notwendigkeit für *action readiness*, wobei dieser Terminus wohl gleichermaßen Handlungsfähigkeit, -mächtigkeit und -kompetenz einschliesst. Um die Kontrolle und Handlungsmächtigkeit des Menschen gegenüber seiner Umgebung besser zu gewährleisten und für Effizienz des Adaptionsverhaltens zu sorgen, haben die Emotionen gewissermassen für ein angemessenes psychophysiologisches Gesamtklima zu sorgen.

Dabei kommt es notwendigerweise zu (1) *appraisal*, d. h. einer Bewertung der veränderten Situation im Hinblick darauf, welche subjektive Bedeutung sie nun für den Menschen hat, die dann eben zu (2) *action readiness* in Beziehung gesetzt wird, also zu den realen Möglichkeiten des Menschen, auf die veränderten Bedingungen einzugehen. Der holländische Psychologe Nico Frijda erklärt die Existenz von Emotionen generell über *action readiness change*,⁴ und sein Schüler Ed Tan hat daraus eine praktikable Arbeitsdefinition des Emotionsbegriffs entwickelt: «An emotion may be defined as a change in action readiness as a result of the subject's appraisal of the situation or event.»⁵ Aus dem Spannungsverhältnis von getroffener Bewertung der Situation und der vorhandenen Handlungsmächtigkeit, mit ihr fertig zu werden, entsteht offenbar generell eine affektive Erregung, eine komplexe psychische Aktivierung, die sich aus der infrage gestellten Handlungsfähigkeit ergibt – eine Erklärung, die für den Normalfall, den adaptiven Umgang mit lebensweltlichen Situationen, recht einleuchtend ist.

In Beantwortung der Frage, wie man sich die konkrete Ursache bzw. den unmittelbaren Anlass für das Zustandekommen der affektiven Erregung plausibel machen kann, hat Frijda eine Heuristik angeboten: Emotion könne definiert werden als Veränderung von *action readiness* im Hinblick auf Krisen und Störungen, und diese Veränderung von Handlungsmächtigkeit selbst liesse sich beziehen auf Aktivierungen und Deaktivierungen der eigentlichen, offenkundigen Reaktion: aktiviertes Verhalten und physiologische Erregung oder Unruhe.⁶ Damit gerät ein Konzept in Sicht, das man als Konflikt-Ansatz der Emotions-Psychologie bezeichnen kann.

3 Vgl. Lazarus, Richard S. *Emotion and Adaptation*. New York 1991. S. 112.

4 Vgl. Frijda, Nico. *The Emotions*. Cambridge 1986. S. 474.

5 Tan, Ed S. *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Mahwah (N.J.) 1996. S. 46.

6 Vgl. Frijda (wie Anm. 4), S. 476.

Zum Konflikt-Ansatz der psychologischen Emotionstheorie

Daniel Berlyne hat schon 1960 in seinem Buch *Conflict, Arousal and Curiosity* notiert, dass man in der Geschichte der Psychologie häufig «im Konflikt die Hauptquelle für Emotionen» gesehen habe,⁷ was durch eine Liste bekannter Namen wie Dewey, Lurija, Darrow, Hebb, Brown/ Farber u. a. belegt wird. Heute lässt sich diese Erfahrung auch im Rahmen der kognitiven Schema-Theorie darstellen. Kognitive Schemabildung in unserem Bewusstsein hat ja immer mit dem Aufbau von Erwartungsmustern und Erwartungshaltungen zu tun. Erwartungshaltungen aber können nicht nur geschaffen und befriedigt werden, man kann sie auch stören oder provozieren, und zwar durch Unerwartetes, durch Diskrepanzen im Reizangebot, wodurch unser Adaptionsverhalten gleichsam in eine Krise gebracht wird.

George Mandler zufolge entsteht ein Stimulus generell dadurch, dass der Mensch Diskrepanzen in seinem Umweltbereich registriert. Das Erleben einer Emotion ergäbe sich aus der gestaltähnlichen Verknüpfung der beiden Hauptkomponenten: viszerale Erregung und kognitive Bewertung. Die Verknüpfung von Erregung und kognitiver Bewertung schaffe im Bewusstsein jeweils einen neuartigen Zustand, das phänomenale Erleben einer Emotion.⁸ Nach Mandlers Diskrepanz-Bewertungs-Theorie ergeben sich die meisten Anlässe für die nervale Erregung aufgrund von Diskrepanzen in Wahrnehmung, Handeln und Denken. Und dies gelte sowohl für positive wie negative Situationen.⁹ Frijda zufolge schaffen schon geringe Abweichungen vom Erwartungsschema Erregung.¹⁰ Sie provozieren Bewertungen und stellen die Frage nach einer angemessenen psychischen Haltung im Sinne von Beherrschbarkeit der Lebensprozesse.

Ähnliche Überlegungen finden sich schon bei Berlyne im Hinblick auf Kunsterleben, das er auf die Existenz von *collative variables* zurückführte, «Variablen des Vergleichs», deren Rekurs auf Konflikt-Momente oder Diskrepanzen im Reizangebot unübersehbar ist. Neben solchen Charakteristika wie «Inkompatibilität», «Neuartigkeit» oder «Überraschungswert» findet sich dort auch expressis verbis «Konflikt».¹¹ Dies

7 Berlyne, Daniel. *Konflikt, Erregung, Neugier: Zur Psychologie der kognitiven Motivation*. Stuttgart 1974. S. 53.

8 Vgl. Mandler, George. *Mind and Body: Psychology of Emotion and Stress*. New York 1984. S. 129.

9 Vgl. Mandler, George. «Emotions, Evolution and Aggression: Myths and Conjectures». In: Strongman, K.T. (Hg.). *International Review of Studies on Emotion*, 2, 1992. S. 106.

10 Frijda, Nico. «The Place of Appraisal in Emotion». In: *Cognition and Emotion*, 7, 3/4, 1993. S. 381.

11 Vgl. Berlyne (wie Anm. 7), S. 68.

führt zur Frage hin, in welchem Masse die Diskrepanzen und Konfliktmomente, wie sie seit jeher im Reizangebot der dramatischen Künste der Bühne und Leinwand angelegt wurden, ihrerseits genuine Emotionen erzeugen bzw. emotiv wirksam sind. Eine automatische Ausdehnung des hier skizzierten emotionspsychologischen Konflikt-Ansatzes auf den Film verbietet sich insofern, als sich die dort getroffene Annahme, Diskrepanzen und Konflikte im Reizangebot als Auslöser für affektive Erregungen anzusehen, auf unmittelbare Konfrontation des Individuums mit einer authentischen Lebenssituation, nicht aber mit einem fiktiven Geschehen auf der Leinwand bezog. Unser adaptives Verhalten im Hinblick auf eigene aktive Handlungsfähigkeit wird ja beim Filmleben nicht direkt gefordert, denn im Kinossessel können wir durch das Geschehen auf der Leinwand weder unmittelbar behelligt werden noch auf seinen Verlauf verändernd einwirken. Es gehört jedoch zu den Vorzügen des hier skizzierten Erklärungsmodells, dass es sich in modifizierter Form auch für die Analyse filmischer Emotionen anwenden lässt.

Konfliktmomente des Films und Narration

Um dies zu belegen, möchte ich den Blickpunkt aber zunächst wechseln und zum Konflikt-Verständnis der Film-Dramaturgie übergehen, wobei mir der Animationsfilm *Father and Daughter* als anschauliches Beispiel dienen soll. Dass sich normalerweise gegenüber einem Werk wie diesem, das die emotionalen Qualitäten eines Melodrams hat, die Frage nach dem Wie und Warum der evozierten Gefühle für das Publikum sicher am wenigsten stellt und darum von einem grossen Zuschauerkreis wegen ihres Rationalismus als völlig fehl am Platze angesehen werden dürfte, muss dabei freilich in Kauf genommen werden.

Unübersehbar an dieser Filmgeschichte ist, dass sie einem zentralen Vorgang folgt, der eine menschliche Konfliktsituation aufbaut: Ein kleines Mädchen, das in Harmonie mit seinem Vater gelebt hat, wird eines Tages von diesem verlassen, aus Gründen, die man nicht erfährt. Das Kind kehrt immer wieder an die Stelle am Ufer jenes grossen Wassers zurück, von der das Boot des Vaters ablegte, offenbar in der Hoffnung, dass er einmal zurückkommen werde. Aber dies geschieht nicht, auch dann nicht, als aus dem Mädchen eine erwachsene Frau geworden ist. Doch die Sehnsucht nach dem Vater bleibt, und an einem Wintertag, als die Tochter, inzwischen im Greisenalter, sich an einem im Eis festgefrorenen Boot niederlegt, welches jenem ähnelt, in dem der Vater einst weggerudert ist, erlebt sie auf einmal, wie er doch zurückkehrt und sie,

die sich unversehens in ein Kind zurückverwandelt, zärtlich umarmt – dies aber geschieht offenbar nur in ihrem Traum.

Die Konfliktsituation der Hauptfigur wird ebenso konsequent wie lapidar erzählt, und die Geschehnisse ziehen den Zuschauer so in ihren Bann, dass er ihnen emotional folgt. Dabei wird auch ersichtlich, wie eng die dramaturgische Kategorie des Konfliktes, die Hegel in seiner *Ästhetik* bei der Analyse der dramatischen Kunst im Zusammenhang mit dem Begriff der «Kollision» und des «kollidierenden Handelns» verwendet,¹² mit dem dialektischen Prinzip des Widerspruchs und der durch ihn erzeugten Bewegung verbunden ist.

Schon bei Heraklit findet sich die Formel, dass alles Geschehen auf Grund eines Gegensatzes erfolge.¹³ Nach Hegel ist der Widerspruch «das Prinzip aller Selbstbewegung», «die Wurzel aller Bewegung und Lebendigkeit»,¹⁴ und nicht ohne Grund hat die europäische Dramaturgie des Theaters und des Films diese Überlegung für die Erklärung von Ereignisfolgen in Anspruch genommen: Danach treiben Widersprüche im dargestellten Lebensausschnitt, dem sich ein Theaterstück oder Film zuwendet, über kollidierendes Handeln das Geschehen voran. Sie führen zu einem dynamischen Vorgang, einer Handlung mit sich verändernden Situationen, die wir als mimetische Erzählung begreifen.

In *Father and Daughter* werden zwei widersprüchliche Momente unterschiedlicher Art miteinander verbunden: Der äussere, interpersonale Konflikt, der sich aus dem Weggang des Vaters ergibt, und der innere, intrapersonale, der sich in dem Masse verstärkt, als sich herausstellt, dass die Tochter sich mit dieser Situation innerlich nicht abzufinden vermag. Generell schaffen Widersprüche, auch solche sehr unterschiedlicher Art, ein kausales Feld für die Entwicklung des Geschehens, das im Film als hierarchisch organisiertes *Konflikt-Feld* wirksam wird. Im Falle von *Father and Daughter* ist dieses Konflikt-Feld indes auf ungewöhnliche Weise homogen gehalten und zentriert, so dass sich die Ereignisse zu einer kausalen Kette formieren, wie sie seit je die klassische Narration bestimmt.

Im Rahmen der narrativen Makrostruktur wird ein überschaubares kausales Geschehen gezeigt, das sich über zwei Plot Points definiert, die auf den oben genannten Konflikt-Momenten basieren: (1) den Weggang des Vaters, der in einem fundamentalen Gegensatz zu den Wünschen des Kindes steht, und (2) die traurige Einsicht der Tochter, dass dieser

12 Hegel, Georg Friedrich Wilhelm. *Ästhetik*. Bd. 2. Berlin 1965. S. 521.

13 Vgl. Capelle, Wilhelm. *Die Vorsokratiker*. Berlin 1958. S. 133.

14 Hegel, Georg Friedrich Wilhelm. *Wissenschaft der Logik*. Bd. 2. Leipzig 1951. S. 58–59.

Verlust endgültig ist und nur in der Vorstellungswelt aufgehoben werden kann.

Diese beiden Plot Points erster Ordnung, die die entscheidenden Drehpunkte der Handlung bilden, begrenzen eine Reihe von kleineren Vorgängen, die die narrative Mikrostruktur der Geschichte bilden. Obwohl äusserlich recht verschiedenartig gestaltet, erweisen sie sich strukturell und inhaltlich als sehr ähnlich. Man wird als Zuschauer gewahr, dass es sich in allen Episoden um die gleiche Protagonistin handelt, nur in verschiedenem Erscheinungsbild und Lebensalter, auch dass es immer um das gleiche Handlungsziel geht und dass sich leider stets das nämliche negative Resultat einstellt. Auf Grund dieser leitmotivischen Wiederholungen der gleichen Grundsituation, die Plot Points zweiter Ordnung bezeichnen, bekommt der Weggang des Vaters eine neue Dimension. Er wird zu einem permanenten Lebensproblem und damit zu einem essenziellen Verlust.

Die beiden benannten Schichten der filmischen Erzählung sind noch durch eine dritte überformt, ein Handlungs-Stereotyp, das durch eine Genre-Erwartung in den Rezeptionsprozess eingebracht wird. In seiner Gestaltungsweise folgt das Geschehen ja dem Kanon des Melodrams, auch was die Konfliktlösung betrifft. Die Katastrophe der Protagonistin erscheint zunächst unaufhaltsam, aber plötzlich wird sie dann doch in ein Happy End überführt, in die wünschbare Lösung des Konflikts, die freilich nur in der Vorstellungswelt der Heldin stattfindet. Die Utopie bietet dabei einerseits die Auflösung der unglücklichen Situation, schafft aber andererseits, indem sie die Lösung aus der realen in eine nur erträumte Welt verlegt, auch die Bekräftigung des in Wirklichkeit schlimmen Ausgangs. (Wie aus analogen Beispielen des *Longmetrage*-Kinos, etwa Jane Campions *The Piano* oder Lars von Triers *Breaking the Waves*, hervorgeht, handelt es sich dabei um eine heute gängige Variante des Finales in diesem Genre.)

Auf allen drei kognitiven Ebenen der Erzählstruktur des Films wirken hier verwandte Konfliktmomente, die sich gegenseitig verstärken und das Geschehen zielstrebig vorantreiben.¹⁵ Die Phasen des Filmgeschehens, in denen die Konfliktmomente durch kollidierendes Handeln besonders stark zutage treten, dürften damit nicht nur narrativ wirksam sein, indem sie die Handlung vorantreiben, sondern sie bilden offenbar zugleich auch die Quelle oder den Auslöser für Emotionen.

15 Meine Differenzierung der narrativen Basis-Strukturen folgt dem so genannten PKS-Modell, ausführlich entwickelt in: Wuss, Peter. *Filmanalyse und Psychologie: Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. Berlin 1993. S. 97–216.

Von Ed Tan wird die Kontinuität narrativer Prozesse im Film als gebunden an ein durchgehendes Interesse erklärt, wobei *interest* zugleich zu einer Art Basis-Emotion erhoben wird. Die Erzählstruktur sei in der Lage, für eine ständige Neubestimmung der situationalen Bedeutung der Ereignisse zu sorgen, und die jeweiligen Veränderungen führen dann jeweils zu neuen *emotion episodes*,¹⁶ wobei die Grenzen narrativer Segmente mit Plot-Point-Charakter eine wichtige Rolle spielen. Diese Erklärung ist plausibel. Mir kam es aber hier darauf an, die Bedeutung des Konflikt-Moments, das Tan ausnahmsweise von Frijda nicht übernimmt, stärker zu akzentuieren, weil es den Zusammenhang zwischen der Dynamik der filmischen Erzählung und der affektiven Erregung des Zuschauers verdeutlichen hilft und auch dazu beiträgt, den Modellansatz für emotive Filmwirkungen weiter zu elaborieren, etwa im Hinblick auf den Zusammenhang mit Kontrolle oder Handlungsmächtigkeit.

Moderne Narrationstheorien wie die von Todorov oder Greimas, welche auf den Konflikt-Begriff verzichten, erklären die Dynamik des Erzählprozesses als Folge von Störungen eines Gleichgewichtszustandes bzw. von Spannungen zwischen Gleichgewichts- und Ungleichgewichtszuständen.¹⁷ Indem sie das Geschehen auf ein Äquilibriations-Modell beziehen, sprechen sie dem Gleichgewichts- oder Harmoniezustand eine Rolle zu, die die kybernetische Regelungstheorie als Führungsgröße bezeichnet. Die Ästhetik kennt vergleichbare Richtwerte schon seit langem. Nach Hegel hat die dramatische Kollision «ihren Grund in einer *Verletzung*, welche nicht als Verletzung bleiben kann, sondern aufgehoben werden muss; sie ist eine Veränderung des ohne sie harmonischen Zustandes, welche selbst wieder zu verändern ist».¹⁸ Was in *Father and Daughter* geschieht, ist die Verletzung eines harmonischen Zustandes par excellence, basiert die Filmgeschichte doch auf dem Erleiden eines menschlichen Verlustes essenzieller Art. Der Rekurs Hegels auf die Verletzung des Harmonie-Zustandes, auf das Ungleichgewicht, verweist zugleich darauf, dass es bei den Verletzungen bzw. Konfliktmomenten nicht allein um jähe oder schroffe Veränderungen im Geschehen schlechthin geht, sondern dass diese Diskrepanzen, sollen sie emotional von Belang sein, mit einer Anfechtung der menschlichen

16 Vgl. Tan (wie Anm. 5), S. 62.

17 Vgl. Todorov, Tzvetan. «Die Grammatik der Erzählung». In: Gallas, Helga (Hg.). *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*. Darmstadt 1972. S. 57–71; Greimas, Algirdas. *Structural Semantics: An Attempt at a Method*. Lincoln 1983.

18 Hegel, Georg Friedrich Wilhelm. *Ästhetik*. Bd. 1. Berlin 1965. S. 203. Hervorhebung im Original.

Handlungskompetenz verbunden sein müssen. Und zwar nicht nur in Bezug auf die Situation der Filmfiguren, sondern auch auf die der Zuschauer. Das Spannungsverhältnis von Konfliktsituation und Handlungsmächtigkeit des Menschen erweist sich damit als eine entscheidende Schnittstelle zwischen Figuren- und Zuschauerverhalten. Um nun zu genaueren Annahmen über das Auftreten bzw. die Scheitelpunkte affektiver Erregungen zu kommen, ist es sinnvoll, die Erkenntnisse über Kollisionsmomente nicht nur auf das filmische Geschehen zu beziehen, sondern auch im Hinblick darauf, dass diese Diskrepanzen als Wirkmomente gegenüber dem Zuschauer in Erscheinung treten. Bei der Herausarbeitung dieser Funktion ist eine Modellbildung hilfreich, die sich an Problemlösungsprozessen orientiert.

Konflikterleben und Problemlösung

Eine Modellierung des Filmerlebens im Rahmen der kognitiven Problemlösungstheorie scheint darum möglich und sinnvoll, weil sich sowohl das kollidierende Handeln der Figuren im Geschehen auf der Leinwand als auch der Rezeptionsprozess des Zuschauers davor als Problemlösungsprozesse beschreiben lassen. Aus der Dialektik beider Vorgänge ergibt sich dann eine deutlichere Sicht auf die emotiven Prozesse.

Nach psychologischem Verständnis ist Problemlösung dann erforderlich, wenn (1) eine unbefriedigende Ausgangssituation in (2) eine befriedigende Zielsituation überführt werden soll, dies aber (3) durch Barrieren erschwert wird.¹⁹ Auch die dramatischen Konflikte des Films schaffen für ihre Hauptfiguren häufig derartige Grundsituationen, in denen es darum geht, eine für sie unbefriedigende Ausgangssituation, etwa im Hinblick auf die Entscheidung eines Interessenkonflikts, zu verändern, was nicht gelingen muss oder schon auf Grund von Barrieren mitunter nicht sogleich gelingen kann.

Father and Daughter zeigt die Heldin in einer solchen Problemsituation, in der eine befriedigende Zielvorstellung, nämlich ein harmonisches Leben nach der Rückkehr des Vaters, auch über Jahrzehnte nicht erreicht wird. Auch wenn die sachlichen Gründe, die das verhindern, dem Assoziationsvermögen des Zuschauers überlassen bleiben, führt das Geschehen in eine Auseinandersetzung gegensätzlicher Kräfte: Die unveränderliche Gesamt-Situation steht gegen den Glücksanspruch der Protagonistin.

Betrachtet man die Handlung eines Films als einen Problemlösungsvorgang, der zu einer bestimmten Entscheidung führt, wird man

¹⁹ Vgl. Hussy, Walter. *Denken und Problemlösen*. Stuttgart 1993.

nicht nur Anfang und Ende entsprechend als Phasen eines zielorientierten Prozesses interpretieren können, sondern den gesamten Weg, der zur Entscheidung führt, als permanente Auseinandersetzung begreifen, innerhalb derer bestimmte *subgoals*, Teil- oder Zwischenziele des Problemlösungsprozesses, realisiert werden. In jenen Phasen des Geschehens, wo sich die Ereignisse zuspitzen, fallen ja Vorentscheidungen über den Ausgang der Handlung. Sie erscheinen darum als «Drehpunkte der Handlung» oder Plot Points unterschiedlicher Ordnung. In *Father and Daughter* etwa überall dort, wo die Versuche der Protagonistin misslingen. An diesen Plot Points kommt es nicht nur zu einer Intensivierung des Geschehens auf der Leinwand, sondern auch zu einer psychischen Aktivierung des Zuschauers im Kinoraum.

Diese psychische Aktivierung ist insofern kognitiver Art, als sie die Situation rational klärt, etwa bestimmte Entscheidungen wahrscheinlicher werden lässt. Aus Erfahrung wissen wir aber, dass wir als Zuschauer in jenen Phasen des Handlungsgeschehens auch emotional stärker einbezogen werden. Wo sich Handlungsentscheidungen und Problemlösungen anbahnen, sich das Geschehen dramatisch zuspitzt, da steigt auch die affektive Erregung beim Rezipienten an. Die Aktivierung auf beiden Ebenen geschieht offenbar in Tateinheit, und der Zuschauer wird sowohl kognitiv wie emotiv in das Geschehen involviert.

Das Auftreten von Emotionen lässt sich dabei nicht einfach damit erklären, dass der Zuschauer die konkrete Problemsituation der Figuren teilt. Die Konflikte und Probleme der Zuschauer können denen der Protagonisten ähnlich sein, identisch sind sie jedoch nie. Wenn der dargestellte Konfliktstoff dennoch in der Lage ist, den Zuschauer in die Problemlösungsprozesse einzubeziehen, dann hängt dies wohl eher damit zusammen, dass dieser als menschliches Wesen permanent jenem Primärmotiv gehorcht, das als Bedürfnis nach Kontrolle der Umweltereignisse bezeichnet wurde.

Im Normalfall der Lebenssituationen geht es dem Menschen um *aktive* Kontrolle, um eine praktische Veränderung des Umweltgeschehens in seinem Sinne. Im Kunsterleben ist dergleichen nicht möglich, denn der Zuschauer kann ein Filmgeschehen nicht ändern – aber er kann sich wenigstens um *passive* Kontrolle im Sinne von besserer Voraussicht und Antizipation der Ereignisse bemühen. Diese terminologische Unterscheidung, die von der kognitiven Psychologie ursprünglich nicht in Bezug auf Kunstprozesse getroffen wurde,²⁰ hat beträchtliche Vorteile für das Verständnis von deren kognitiver und emotiver Dimen-

20 Vgl. Dörner/Reither/Stäudel (wie Anm. 2), S. 62.

sion. So hilft sie einerseits dabei, die deutliche Verschiedenartigkeit von Erlebensprozessen zu markieren, wie sie im Rahmen realer Lebenssituationen und fiktiver Situationen des Films entstehen, indem sie Letztere allein an die passive Kontrolle bindet, andererseits verknüpft sie diese «passive Kontrolle» kognitiver Art über die bewertende Appraisal-Funktion auch eng mit dem System der Emotionen. Die so genannte passive Kontrolle, die der Zuschauer gegenüber der Filmsituation sucht, ist nur so passiv nicht. Der Zuschauer wird, auch wenn er am Resultat der Handlung realiter nichts ändern kann, sehr wohl psychisch aktiviert, denn er sucht intuitiv zumindest nach den richtigen Voraussagen über die Geschehensverläufe, möchte er doch die Unsicherheit darüber loswerden, wie ein Konflikt auf der Leinwand entschieden wird, was dann eine zugleich kognitive wie emotive Angelegenheit ist.

Eine Approximation des Filmerlebens über Problemlösungs-Modelle lässt sich noch in einer anderen Richtung weiterführen. Sowohl im Leben wie im Film zeigen sich Problemsituationen selten in einem Reifegrad, der sie sogleich in der Art einer Rechenaufgabe oder eines Planspiels rational lösbar machen würde. Bevor man ein Problem lösen kann, muss es oft erst identifiziert und als solches definiert werden. Die kognitive Psychologie hat deswegen versucht, entsprechende Stadien von Problemlösungsverhalten zu beschreiben. Bekannt ist das IDEAL-Schema von Bransford/Stein, das 5 Stufen unterscheidet:

I = Identify the problem.

D = Define and represent the problem.

E = Explore possible strategies.

A = Act on the strategies.

L = Look back and evaluate the effects of your activities.²¹

Die hier bezeichneten Reifegrade einer Problemsituation stellen sich dabei sowohl für die Figuren auf der Leinwand als auch für den Rezipienten her, der mitunter im Konflikt-Feld des Films eine solche erst identifizieren und definieren muss, bevor sie für ihn in eine bewusste Strategie umsetzbar wird oder gar in einer wertenden Rückschau nach bekannten Mustern routinemässig exekutiert werden kann – etwa genrebedingten Handlungsstereotypen folgend.

Selbst in der knappen und stark stilisierten Handlung von *Father and Daughter* gibt es in dieser Hinsicht ein gewisses Gefälle zu beobachten, insofern die essenzielle Problemlage der Heldin nicht sogleich offensicht-

21 Bransford, J.D./Stein, B.S. *The Ideal Problem Solver: A Guide for Improving Thinking, Learning, and Creativity*. New York 1984. S. 12.

lich wird, sondern vom Zuschauer in einem aufmerksamen Wahrnehmungsprozess, der sich über mehrere Episoden hinzieht, erst herausgefiltert werden muss. (Das Äussere der Situationen erschwert die Wahrnehmung dabei oft beträchtlich, und an einer Stelle gibt es sogar Irritationen, weil es so scheint, als habe die Heldin den Verlust des Vaters überwunden, nämlich, wenn sie mit dem Liebsten ans Ufer kommt und im Dämmerlicht einfach verborgen bleibt, ob sie in gewohnter Weise Ausschau gehalten hat oder nicht.) Die Problemsituation definiert sich dann jedoch umso deutlicher, und das Filmgeschehen macht dem Zuschauer auch die Unmöglichkeit der Problemlösung bewusst, sodass dieser auf die für solche Fälle geschaffene Standard-Lösung des Genres zurückgreift und das erträumte Happy End annimmt.

Normalerweise wird mit jedem Schritt der Handlung für eine ständige Neubestimmung der situationalen Bedeutung der Ereignisse und damit für einen spezifischen emotionalen Impuls gesorgt. Im Falle von *Father and Daughter* besteht dieser indes meist in der Fortschreibung der vorangegangenen traurigen *emotion episodes*. Nur am Schluss erfolgt per Traum-Fiktion der Umgriff zu einer gegenläufigen Emotion. Der Hinweis auf die unterschiedlichen Stufen im Problembewusstsein beim Rezipienten ist jedoch insofern wichtig, als er auf unterschiedliche kognitive und emotive Aktivitäten beim Erleben der Vorgänge deutet, die entsprechend variable Strategien der empirischen Forschung fordern. Dass die Erarbeitung der situationalen Bedeutung von Ereignissen dabei stets auf menschliche Handlungen bezogen wird, welche sich an die Figuren eines Films binden, sorgt dafür, dass der Rezipient zu diesen ein Empathie-Verhältnis herstellt, in dem die Wechselbeziehungen von Kognition und Emotion auf spezifische Weise ausgetragen werden.

Empathie

Welche Rolle Empathie im Filmerleben spielt, wird gegenwärtig verstärkt untersucht. Im weitesten Sinne geht es dabei immer um die Reaktion eines Menschen auf Erlebnisse eines anderen. Sein Empathievermögen zeigt, dass er verstandesmässig bzw. gefühlsmässig entsprechend beeinflussbar ist. Gängige Konzepte zur Empathie lassen erkennen, dass ein sehr breites Spektrum von Bestimmungen existiert, welches von Empathie als «Fremdverstehen» (gegenüber Perspektiven, Motiven fremder Personen) bis «Teilhabe an den Emotionen anderer» reicht. Diese Variationsbreite im Empathie-Verständnis hängt damit zusammen, dass Empathie offenbar sowohl kognitive wie emotive Komponenten einschliesst oder zumindest potenziell zulässt. Eine Reihe von Autoren definieren

Empathie darum überhaupt als «einführendes Verstehen», indem sie die kognitiven und emotiven Tendenzen zusammenzuführen oder zu integrieren trachten.²² Im Hinblick auf Filmerleben scheint diese Auffassung von «Empathie als einführendem Verstehen» am produktivsten zu sein, und sie spielt darum für die neueren filmpsychologischen Ansätze in den verschiedensten Schattierungen eine Rolle. Die Emotionen des Zuschauers werden dabei als an die Filmfiguren gebunden betrachtet, wobei allerdings über Ursachen, Charakter und Differenzierungen der Emotionen unterschiedlichste Interpretationen kursieren.

Ausgehend von meinem Analysemodell, das die Figuren in einem funktionalen Zusammenhang mit dem Konfliktfeld und der Narration sieht, der sich aus kognitiver Perspektive näherungsweise als Problemlösungsprozess darstellen lässt, ergibt sich Empathie im Sinne von einführendem Verstehen vornehmlich aus dem imaginativen Mitvollzug von Problemlösung, und zwar in der von mir benannten Zweigleisigkeit von aktiver und passiver Kontrolle der Situation. Der imaginative Mitvollzug der Konfliktsituation der Figur, die ihr Problem lösen will, setzt uns als Zuschauer einer doppelten Unsicherheit aus. Zum einen nehmen wir imaginativ die Position bzw. Rolle der Figur ein und suchen mit ihr nach dem Lösungsweg im Sinne einer aktiven Kontrolle, denn sie ist generell ein Mensch, der sich um die Beherrschung der Lage bemüht – und womöglich einer, mit dem wir sympathisieren bzw. dessen Handeln wir akzeptieren. Zum anderen suchen wir unsererseits nach passiver Kontrolle der Situation, und wir sind verunsichert, wenn wir die Entscheidungsverläufe nicht voraussehen können. Im Empathie-Prozess durchdringen sich diese Tendenzen, weil der Zuschauer sich sukzessive die subjektrelevanten Bewertungen der Problemsituationen für die Figuren selbst erarbeiten muss – parallel zu seiner eigenen Antizipation des weiteren Handlungsverlaufs. (Hinzu kommen die bisher kaum modellhaft erfassbaren Einflüsse im Rahmen des übrigen empathischen Feldes,²³ die etwa durch «Mit-Emotionen» [Kommotionen] herbeigeführt werden oder den über *motor mimicry* induzierten Affektlagen zwischen Darsteller und Zuschauer entstammen.)²⁴

In Abhängigkeit von den Diskrepanzen im Handlungsgeschehen können sich die Empathiebeziehungen des Zuschauers gegenüber einer Figur ändern, stärker oder schwächer werden. In jedem Falle spielt der

22 Vgl. Omdahl, Becky L. *Cognitive Appraisal, Emotion and Empathy*. Mahwah (N.J.) 1995.

23 Vgl. 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.

24 Vgl. Scherer, Klaus R. «Emotionsprozesse im Medienkontext: Forschungssituationen und Zukunftsperspektiven». In: *Medienpsychologie*, 4, 1998. S. 280.

für Emotionen so wichtige Zusammenhang von Konflikt und Handlungsmächtigkeit eine zentrale Rolle. Nach meinem Verständnis ist Empathie darum mit allen Figuren möglich, die (nach einer grosszügigen Auslegung des bekannten Faust-Wortes) in irgendeiner Weise «strebend sich bemühen». Das gilt sowohl für lebensnahe, blutvolle Charaktere, deren Handlungsziele wir mühelos teilen können und deren affektive Haltungen wir über so genannte Mit-Emotionen induziert bekommen, als auch für stark stilisierte Figuren oder gar Strichmännchen. Man muss sich ja vor Augen führen, dass in *Father and Daughter* Menschen als Akteure nicht einmal unmittelbar vorkommen, sondern nur mittelbar, als animierte Kreide- und Bleistiftzeichnungen, die elektronisch koloriert wurden. Kurioserweise ist es uns im Prinzip ohne Mühe möglich, mit solchen Strichmännchen mitzufühlen. Als Zuschauer zeigen wir uns damit schlicht den Empathen verwandt, jenen reizenden Fabeltieren, über die wir in einem Artikel von Christine Noll Brinckmann erfahren, dass sie «mit einem Übermass an Einfühlung begabt sind» und unter der Devise leben: «Touch, taste, feel.»²⁵ Daher wird vermutlich auch die im gleichen Artikel beschriebene Empathie mit dem Tier möglich und am Ende auch die mit Figuren, deren Charakter und Handlung wir als Zuschauer überhaupt nicht akzeptieren oder gar verabscheuen. Ein Elementarverhalten in Konfliktsituationen, die im Leben permanent von uns beherrscht werden wollen, nähert uns offenbar per se all diesen Aktanten an – wobei freilich klarzustellen ist, dass Empathie noch längst keine Sympathie bedeuten muss.

Appraisal und Genre

Bei der Erforschung von emotiven Filmwirkungen hat sich in letzter Zeit auch vielfach der Zugang über das Genre empfohlen, wissen wir doch aus Erfahrung, dass Filmgenres häufig mit starken Emotionen verbunden sind, und zwar mit bestimmten, die sich von Genre zu Genre unterscheiden. Für *Father and Daughter* gelten etwa die Gesetze des Melodrams. Auch diese Wirkungskomponente lässt sich meines Erachtens über den Konflikt-Ansatz erschliessen.

An anderer Stelle habe ich die Modellvorstellung entwickelt, wonach Genres generell als Stereotypenstrukturen höherer Ordnung anzusehen sind, welche beim Zuschauer spezifische Unterprogramme psychischen Verhaltens in Gang setzen, darunter auch Emotionalstrategien, und zwar durchaus normierte.²⁶ Jedes Genre baut ja bestimmte Grund-

25 Brinckmann, Christine N. «Empathie mit dem Tier». In: *Cinema (CineZoo)*, 42, 1997. S. 60.

26 Vgl. Wuss (wie Anm. 15), S. 313–317.

erwartungen hinsichtlich der emotionalen Muster auf, mit denen es dann dominant umgeht. Es schafft entsprechende Erwartungen und befriedigt sie, hält sich damit innerhalb der Vielfalt von möglichen Affekten und Emotionen an eine enger gefasste Tendenz. Dies legt die Annahme nahe, dass hinter der Normierung emotiver Wirkungen auch die Stabilisierung eines entscheidenden Funktionszusammenhanges im Bereich der Emotionserzeugung selbst liegt, die dann gleichsam eine Standardisierung der Gefühle bewirkt. Vermutlich stellt sich dergleichen im Rahmen der Appraisal-Funktion her, die für eine intuitive Bewertung des Reizmaterials im Hinblick auf seine subjektive Bedeutung für den Menschen und entsprechender Konfliktbewältigung sorgt. *Appraisal* steht dabei eigentlich für einen Prozess, aber nach Lazarus existieren auch gefestigte Funktionsweisen, die sich zum *appraisal style* formieren.²⁷ Im Filmbereich scheinen Genreformen dazu geeignet, *appraisal style* zu schaffen, indem sie die Muster und Standards für zentrale Bewertungsvorgänge vorprägen. Offenbar sorgt das Genre über ein bekanntes Formenangebot dafür, dass mit seiner Erkennung durch den Rezipienten eine angemessene emotionale Zuschauerreaktion bereits mit Beginn eines aktuellen Filmerlebens unverzüglich wirksam werden kann und insgesamt jene relativ stabile Gemütslage herbeiführt, für die Charakteristika wie *tonic emotions*²⁸ in Anwendung zu bringen wären. Insofern Genres sich jeweils an einem bestimmten *appraisal style* orientieren, der mit einer spezifischen Konfliktbewältigung im Filmgeschehen zu tun hat, wird die Genreform damit zum Instrument für Emotionslenkung. Sie sorgt gewissermassen für eine Operationalisierung der Appraisal-Funktion im Sinne eines effizienten *emotion management* beim Zuschauer.

Die emotionalen Grundhaltungen und Grundmuster, die durch Genres realisiert, d. h. aufgebaut und konstant gehalten werden, haben ihren entscheidenden Ausgangspunkt indes beim Konfliktmoment des Reizmaterials, das zu Veränderungen im Hinblick auf Handlungsmächtigkeit zwingt. Die Komödie bewältigt ihre Konflikte anders als die Tragödie, das Lustspiel anders als das Melodram, was bedeutet, dass nicht nur die Lösungswege in *The Gold Rush* und *Father and Daughter* jeweils andere sind, sondern auch die emotionalen Haltungen bei der Rezeption, die diesen Konfliktsituationen angemessen scheinen. «Die Tragödie überwindet die Distanz ... Die Komödie schafft Distanz», hat der Dramatiker Friedrich Dürrenmatt einmal über solche Grundhaltungen geschrieben,²⁹ und Ästhetik und Kunstwissenschaften haben aus ihrer Per-

27 Vgl. Lazarus (wie Anm. 3), S. 138.

28 Vgl. Tan (wie Anm. 5), S. 83.

spektive über die Bauformen der klassischen Genres und der durch sie bewirkten Emotionen vielfältige Erfahrungen zusammengetragen. Es gilt heute, diese Erkenntnisse ebenso wie die zu den Populär-Genres psychologisch aufzuarbeiten. Wie ich an anderer Stelle ausgeführt habe,³⁰ macht es Sinn, die Erfahrungswerte über den Umgang unterschiedlicher Genres mit emotiven Wirkungstendenzen in kognitionspsychologische Modellvorstellungen zu transponieren, die sich explizit auf Diskrepanzen und Konfliktsituationen im Filmgeschehen beziehen. Ausgehend von Werkmodellen wären die dabei gewonnenen Hypothesen über konfliktbezogene Wirkmomente auf den verschiedenen Ebenen emotiver Reaktion experimentell zu überprüfen, selbstredend unter Einbeziehung spezifischer Rezipientenmodelle, um die unterschiedlichen Zuschauer-Populationen zu berücksichtigen.

Der Rekurs auf das Konflikt-Moment im filmischen Geschehen hat dabei insofern eine zentrale Bedeutung, als sich dieses gleichermassen im Bereich der Narration an den Plot Points unterschiedlicher Ordnung, in den wechselnden Empathiebeziehungen zu den Figuren sowie in den Wirkungsstrategien der genutzten Genrestereotypen als dynamisierende Kraft wiederfindet. Überall dort, wo sich konfliktbedingte Diskrepanzen im Filmgeschehen zeigen, dürfte dies zu nachweisbaren Aktivierungsveränderungen bei der Rezeption führen und damit den analytischen Zugriff gegenüber emotiven Reaktionen erleichtern: (1) Auf der erlebnishaften Ebene, wo emotive Wirkungen als spezifische Gefühlsregungen bewusst und damit verbalisierbar werden; (2) auf der expressiven Ebene, also am Ausdrucksverhalten mit solchen Extremwerten wie Lachen oder Weinen; (3) vor allem aber auf der neuralen Ebene, wo uns psychophysiologische Messungen der elektrodermalen Aktivität, der Herzschlag- und Atemfrequenz, des Alpha- und Beta-Rhythmus im EEG u. a. m. Auskunft über psychische Aktivierungen geben. Dabei dürften sich auch Chancen für eine Untersuchung des spezifischen Wirkungspotenzials ergeben, das durch den Soundtrack eines Films eingebracht wird. Für die intensiven *tonic emotions* von *Father and Daughter* sorgt ja nicht zuletzt ein vielfach wiederkehrendes musikalisches Motiv.

Entsprechende empirische Untersuchungen durchzuführen, ist freilich Sache der experimentellen Psychologie. Was man aus filmwissenschaftlicher Perspektive dazu beisteuern müsste, wären möglichst präzise Hypothesen über den Zusammenhang zwischen dem werkspe-

29 Dürrenmatt, Friedrich. *Theaterprobleme*. Zürich 1955. S. 45.

30 Vgl. Wuss (wie Anm. 15), S. 318–387; Wuss, Peter. «DAS LEBEN IST SCHÖN – aber wie lassen sich die Emotionen des Films objektivieren?». In: Sellmer/Wulff (wie Anm. 25), S. 123–142.

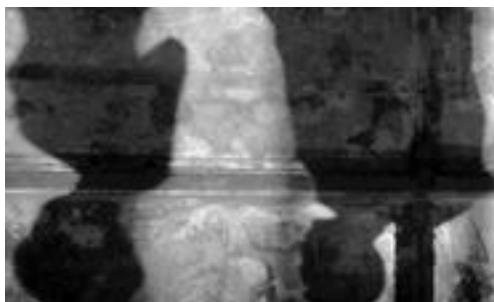
zifischen Formenangebot und dessen emotiven Konsequenzen bei der Rezeption, etwa in Weiterführung zentraler Forschungsdesigns von Ed Tan, Peter Ohler/Gerhild Nieding oder Monika Suckfüll.³¹ Letztere hat z. B. aus kognitiver Perspektive zu Wirkungen von Plot Points und Topiks, d. h. relativ unbewusst rezipierten Motivreihen im Rahmen einzelner Filmwerke, den Nachweis erbracht, dass ein Filmgeschehen bereits dort Herzfrequenz und Hautwiderstand verändert, wo dem Zuschauer diese Wirkmomente nicht einmal bewusst werden und er sich an die Motive kaum erinnern kann. Die dabei gemachten Erfahrungen berechtigen zu der Hoffnung, dass sich ähnliche Experimente erfolgreich auf Emotionen ausdehnen lassen. Um zu entsprechend differenzierten Modellen zu kommen, müssen freilich sehr unterschiedliche Wissensbestände genutzt und zusammengeführt werden, was gleichsam einen geistigen Spagat zwischen den Ideen der Vorsokratiker und den Daten des Lügendetektors nötig macht.

31 Vgl. Tan (wie Anm. 5); Ohler, Peter/Nieding, Gerhild. «Cognitive Modeling of Suspense-Inducing Structures in Narrative Films». In: Vorderer, Peter/Wulff, Hans J./Friedrichsen, Mike (Hg.). *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah (N.J.) 1996. S. 129–148; Suckfüll, Monika. *Film erleben: Narrative Strukturen und physiologische Prozesse – Das Piano von Jane Campion*. Berlin 1997.

Figur

Gesicht

Verführung



Jens Eder

Die Wege der Gefühle

Ein integratives Modell der Anteilnahme an Filmfiguren

Jeder hat seine eigene Geschichte der Gefühle zu Filmfiguren, eine Geschichte von Weinen und Lachen, Bewunderung und Verachtung, Furcht und Anziehung. Fragen entstehen daraus: Warum reagiere ich gerade auf *diese* Figuren so? Wie ist zu erklären, dass ich manche Figuren kalt und distanziert betrachte, andere voll Mitgefühl? Dass manche faszinieren, andere langweilen? Dass Figuren sympathisch wirken, denen ich in der Realität lieber nicht begegnen würde? Warum werden sie von vielen Zuschauern ähnlich empfunden – oder ganz anders?

Auf solche Fragen gibt es sehr unterschiedliche Antworten, psychologische, philosophische, psychoanalytische. Der Versuch, die konkurrierenden Erklärungsangebote miteinander zu verbinden, ist riskant, denn ihre theoretischen Grundlagen gehen weit auseinander. Trotzdem ist ein Integrationsversuch notwendig, weil bisher kein Ansatz für sich allein genommen ausreicht. Die folgenden Überlegungen führen deshalb verschiedene Sichtweisen zusammen, um den Umriss eines integrativen Modells der Anteilnahme an Filmfiguren zu skizzieren.

Die Vielfalt der Gefühle

Ein Modell der affektiven Anteilnahme kartografiert die Wege der Gefühle im Film: Es zeigt regelhafte Verbindungen zwischen Filmstrukturen und Zuschauergefühlen auf. Eine Voraussetzung dafür besteht darin, sowohl den Bereich der filmischen Mittel als auch den Bereich der Affekte begrifflich angemessen zu erfassen.

Filme können als Stimulussysteme betrachtet werden, die Gefühle auslösen und steuern. Figurenbezogene Gefühle entstehen, indem Zuschauer auf der Basis des Films Vorstellungen über die Figuren, ihre Eigenschaften und Erlebnisse bilden und auf diese Figurenmodelle affektiv reagieren.¹ Dabei ist konsequent zu unterscheiden zwischen

1 Zum Film als Stimulussystem vgl. Tan, Ed S. *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Mahwah (New Jersey) 1996. Zu Figuren und Figurenmodellen siehe Eder, Jens. *Die Figur im Spielfilm: Grundzüge einer Theorie*. Dissertation Universität Hamburg 2001 (erscheint voraussichtlich 2005).

dem *ausgedrückten* Gefühl der Filmemacher, dem *dargestellten* Gefühl der Figuren und dem *erzeugten* oder *intendierten* Gefühl bei den Zuschauern. Die Affekte, die Zuschauer empfinden (sollen), stehen zwar in engem Zusammenhang mit den Gefühlen, die Figuren im Film zugeschrieben werden. In der Regel differieren Zuschauerempfindungen und Figurengefühle jedoch. Ein bekanntes Beispiel ist der Anfang von *Jaws* (*Der weisse Hai*, Steven Spielberg, USA 1974): Eine junge Frau schwimmt ahnungslos und ausgelassen im Meer – die Zuschauer dagegen wissen, dass der Mörderhai sie gleich attackieren wird, und fürchten um sie.

Die folgenden Überlegungen konzentrieren sich auf die Erzeugung und Lenkung figurenbezogener Zuschauerempfindungen. Die ganze Bandbreite von Filmstrategien auf den Ebenen des Dargestellten, der formalen Strukturen und der filmtechnischen Mittel kommt zum Einsatz, um diese Gefühlsentwicklung zu steuern. Das Äussere der Figuren, ihre Charakterisierung durch Handlungen und Dialoge, ihr Gefühlsausdruck durch Sprache, Mimik, Gestik und Proxemik, die Dramaturgie der Informationen, der Gebrauch der audiovisuellen Mittel und vieles andere trägt zur Affektlenkung bei. Filme präsentieren attraktive, moralische Heldinnen und hässliche, verworfene Schurken; sie zielen auf Ähnlichkeiten zu den Zuschauern, zeigen Situationen, die direkt in den Bauch gehen, und gewähren oder verweigern die Zeit, sich in eine bestimmte Figur einzufühlen. Sie rücken eine Figur und ihren Ausdruck in den Vordergrund der Aufmerksamkeit, platzieren sie gezielt im Zusammenspiel mit anderen Gefühlsauslösern und stellen verschiedene Grade imaginativer Nähe zu ihr her, machen sie zum Partner oder Gegner der Zuschauer.

Während für die filmischen Mittel relativ differenzierte Beschreibungsmöglichkeiten zur Verfügung stehen, wird der Bereich der Zuschauerempfindungen bisher kaum in angemessener Präzision erfasst. Nicht einmal über die Verwendung der Ausdrücke «Gefühl», «Affekt» und «Emotion» gibt es einen Konsens. Die ersten beiden Termini verwende ich hier austauschbar als Oberbegriff für alle affektiven Phänomene. Damit sollen mentale Episoden gemeint sein, die sich durch ihre Erlebnisqualität von Kognitionen (etwa Wahrnehmungen oder Urteilen) unterscheiden. Affekte «fühlen sich auf eine bestimmte Weise an». Sie sind angenehm oder unangenehm, ordnen auslösenden Reizen eine positive oder negative Valenz zu und gehen mit mess- und spürbaren Körpervorgängen einher, mit Hormonausschüttungen, neuronalem Feuern, Muskelspannungen. Affekte besitzen eine motivationale Komponente. Sie hängen eng mit Wünschen und Zielen zusammen und können ko-

gnitive Prozesse, Ausdrucksverhalten oder Handlungen auslösen.² Auf einer sehr allgemeinen Ebene lassen sich mindestens drei Gruppen affektiver Phänomene unterscheiden:

1. *Empfindungen* wie Schwindel, Übelkeit, Hunger,
2. *Stimmungen* wie unbestimmte Traurigkeit oder Euphorie und
3. *Emotionen* wie Furcht vor etwas oder Liebe zu jemand.

Unterschiede zwischen den Affektgruppen seien hier nur angedeutet: Emotionen zeichnen sich dadurch aus, dass sie auf einen bestimmten Sachverhalt oder Gegenstand, zum Beispiel eine Figur, gerichtet sind und eine kognitive Komponente haben:³ Ich fürchte mich vor Freddy Krueger, weil ich mir vorstelle, dass er gefährlich ist. Stimmungen oder Empfindungen fehlt dagegen ein solcher Objektbezug. Emotionen entwickeln sich in der Regel phasisch, auf eine kurze Zeitspanne beschränkt, Stimmungen dagegen tonisch; Empfindungen wiederum sind basaler und unwillkürlicher als Stimmungen und Emotionen.

Dieses Spektrum affektiver Phänomene legt bereits nahe, dass die Anteilnahme an Figuren komplexer ist als von vielen angenommen. Die filmische Affektlenkung ist bestimmt durch eine *Vielfalt der Ebenen und Aspekte*, die wechselseitig aufeinander Einfluss nehmen. Anteilnahme findet nicht nur in Form von Emotionen statt, die durch ihre kognitive Komponente direkt auf eine Figur als Objekt bezogen sind. Figurenmodelle können vielmehr auch Empfindungen und Stimmungen bei den Zuschauern auslösen. Diese sind in der Analyse oft schwerer zu ermitteln, weil sie unterschwellig als Hintergrundphänomene oder automatisch als Instinktreaktionen ablaufen, sie können jedoch sehr wirksam sein. Durch Stimmungen etwa wird die Wahrnehmung der erzählten Welt für den Zuschauer affektiv eingefärbt.⁴ Sie ebnen Emotionen den Weg: Wenn ich bereits in einer traurigen Stimmung bin, werde ich eher Trauer über ein fatales Ereignis empfinden. Wird eine Figur von einer spezifischen Stimmung begleitet, so fallen bestimmte Emotionen ihr gegenüber leichter. Stimmungen und Empfindungen können einer Figur assoziativ «angeheftet» werden; eine Figur kann schon deshalb als

2 Zum Affektbegriff vgl. Kaczmarek, Ludger. «Affektuelle Steuerung der Rezeption von TV-Spielfilmen: Begriffsklärungen und theoretische Grundlagen». <http://www.uni-kiel.de/medien/kacz.html>. Internet 28.8.2000 (Medienwissenschaft/Kiel: Berichte und Papiere 5/1999).

3 Zur Unterscheidung von «affect» und «emotion» vgl. Carroll, Noël. «Film, Emotion, and Genre». In: Plantinga, Carl / Smith, Greg (Hg.). *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore 1999. S. 21–23.

4 Vgl. Smith, Greg M. 1999. «Local Emotions, Global Moods, and Film Structure». In: Plantinga/Smith (wie Anm. 3), S. 103–126.

unangenehm empfunden werden, weil ihr Erscheinen immer von unangenehmen Geräuschen begleitet ist.

Dies weist darauf hin, dass eine Figur niemals losgelöst von ihren Kontexten betrachtet werden sollte. Sie bleibt immer eingebettet in das *affektive Feld* des Films insgesamt. Damit meine ich den Bereich aller affektiven Phänomene beim Zuschauer, die ein Film überhaupt aktiviert (oder aktivieren soll). Gefühle im Film können direkt durch Figuren wachgerufen werden und auf sie bezogen sein, sie können aber auch durch anderes ausgelöst werden, durch Situationen, Handlungen, Ereignisse, den Gebrauch der filmischen Mittel, Räume und Rhythmen, Vorstellungen über Erzählinstanzen oder Filmemacher. Unterschiedliche Gefühlsreaktionen der Zuschauer können wie verschieden gerichtete Feldstärken in physikalischen Kraftfeldern zusammenwirken oder gegeneinander stehen. Alle Kombinationen von gegenseitiger Verstärkung über neutrale Mischung bis zu Widerstreit und Kontrast sind hier möglich. Oft werden die filmischen Mittel zwar auf redundante Weise eingesetzt, lenken den Zuschauer in dieselbe affektive Richtung: Eine bedrohliche Situation im Thriller wird verstärkt durch Spannungsmusik und eine düstere Bildgestaltung. Prinzipiell können sie aber auch kontrastiv gegeneinander gesetzt werden: Die Figur ist bedroht, die Musik heiter. Von Bedeutung sind zudem die Kontexte der Handlung, der Diegese und der Figurenkonstellation: Was eine Figur tut, in was für einer Welt sie lebt und in welchen Verhältnissen sie zu anderen Figuren steht, beeinflusst die Reaktion der Zuschauer.

Die Gefühle, die eine Figur auslöst, können dabei nicht nur *Fiktionsaffekte* sein, die sich aus den Eigenschaften der Figur und ihrer Position in der erzählten Welt herleiten, etwa daraus, dass sie attraktiv aussieht oder sich in einem Konflikt befindet. Figuren können vielmehr auch als Kunstprodukte betrachtet werden und Gefühle der ästhetischen Wertschätzung oder Kritik hervorrufen: *Artefaktaffekte*, die sich darauf beziehen, wie die Figur konzipiert und gestaltet ist.⁵ Dabei können sich Artefaktaffekte auf Fiktionsaffekte auswirken: Ich mag eine Figur vielleicht schon deshalb nicht, weil sie so plump gezeichnet ist.

Die immer noch verbreitete Ansicht, Gefühle im Spielfilm beschränkten sich auf handlungsbezogene, bewusste Emotionen, ist also reduktiv, um nicht zu sagen: grundfalsch. Ein Zusammenspiel verschiedener Gefühle findet auf mehreren Ebenen statt: zwischen Emotionen und anderen Affekten, zwischen figurenbezogenen Affekten und solchen, die nicht auf Figuren, sondern auf anderes bezogen oder gänzlich

5 Vgl. Tan (wie Anm. 1), S. 81–84.

objektlos sind sowie zwischen unterschiedlichen figurenbezogenen Emotionen wie Mitleid mit der Figur und Belustigung über sie. Nur wenn man dies berücksichtigt, lassen sich die Gefühle zu Figuren wirklich verstehen. An einem Beispiel, dem Kurzfilm *Todesboten* (D 1994) der Hamburger Künstlergruppe Reproducts, lassen sich einige der genannten Unterscheidungen klarer machen. Das Beispiel verdeutlicht zudem, dass es neben prototypischen Formen der Anteilnahme – etwa im Genrefilm – auch stark abweichende Formen gibt.

Todesboten

Der Experimentalfilm *Todesboten* besteht vollständig aus einer Montage von Ausschnitten aus der deutschen Krimiserie *Der Kommissar*, die zwischen 1969 und 1976 überaus erfolgreich war und unter anderem *Derrick* den Weg bereite. Die Folgen der Vorlage zeichnen sich durch ein gleich bleibendes Handlungsschema aus: Kommissar Keller (Erik Ode) löst bedächtig einen Mordfall. Dem väterlichen, immer ruhigen und verständnisvollen Kriminalisten stehen drei beflissene Assistenten zur Seite. Dieser feste Kern der Figurenkonstellation ist umgeben von wechselnden Tätern, Opfern, Hinterbliebenen, Zeugen und Verdächtigen. Die Charakterisierung der Hauptfiguren ist sparsam und statisch, sie beschränkt sich bei den Polizisten weitgehend auf die berufliche Rolle. Die Verwendung der filmischen Mittel orientiert sich am Film Noir, erzeugt jedoch eher den trüben Stimmungseindruck eines «Film Gris».

Todesboten montiert nun fast ausschliesslich Sequenzen, in denen Kommissar Keller und seine Assistenten diverse Hinterbliebene oder Verdächtige mit der Nachricht konfrontieren, dass jemand ermordet worden ist. Auch Zuschauer, die die Serie nicht kennen, können aus den Ausschnitten genug über sie erschliessen. Es ist klar, dass hier altes Fernsehmaterial gesampelt wird, das bekannten Krimi-Konventionen folgt. Dabei fliessen durch das Äussere der Figuren, ihre Dialoge und Handlungen Charakterisierungselemente aus der Originalvorlage in die Parodie mit ein. Durch die Montage werden sie aber verändert und kommentiert.

Es darf vermutet werden, dass zu den intendierten Affekten der Serie vor allem Spannung auf die Auflösung des Falls gehört; hinzu kommen Sympathie für die Polizisten, Empathie mit den Hinterbliebenen und Antipathie gegenüber den Tätern. Die Gefühlsintensität soll die des Kreuzworträtsellösens offensichtlich nicht überschreiten; zentral ist die Bestätigung des Erwarteten und die beruhigende Lösung des Falls am Schluss. Den Zuschauern soll das angenehme Gefühl vermittelt werden, dass die Welt in Ordnung gehalten wird und dass sie selbst kognitive Kontrolle über die dargestellten Ereignisse haben.

Aus heutiger Sicht dürften die Werte, Normen und Erzählformen, die *Der Kommissar* exemplarisch vorführt, vielen fremd und veraltet erscheinen. Die Figuren und Geschichten strahlen etwas Genussfernes, Dumpfes und Patriarchalisches aus. Die Erzählweise ist durch eine schlichte Dramaturgie, klischeehafte Figurengestaltung, bescheidene filmische Mittel, ein langsames Erzähltempo und viele Wiederholungen gekennzeichnet. Gerade aus diesen Gründen findet die Serie bei Liebhabern von Camp und Trash grossen Anklang, wie ihre Wiederholungen auf dem Sender 3sat zeigen.

Schon bei der Vorlage von *Todesboten*, der Serie selbst, ist also ein Auseinandertreten der ursprünglich von den Filmemachern *intendierten* und der tatsächlich von bestimmten Zuschauergruppen *empfundenen* Affekte festzustellen. Der ursprünglichen Intention nach sollen die Zuschauer die Polizisten sympathisch finden und mit den Hinterbliebenen der Mordopfer trauern oder Mitleid für sie empfinden. Die meisten heutigen Zuschauer dürften sich stattdessen über sie amüsieren. Damit treten die *dargestellten* Gefühle der Figuren – der Ernst der Ermittler, das Entsetzen der Hinterbliebenen – und die Gefühle der lachenden Zuschauer weit auseinander.

Auf dieser Grundlage entsteht nun die spezifische Art der Komik und der besondere Reiz der Parodie *Todesboten*. Der Kurzfilm zielt darauf ab, die Brechung, Überlagerung und Verkehrung der ursprünglich intendierten Gefühle, das Auseinandertreten von intendierten und tatsächlichen, von dargestellten und erzeugten Affekten bewusst zu forcieren, um den komischen Effekt zu verstärken.

Der dramaturgische Auftakt etabliert die Protagonisten und das Thema der Todesbotschaft. Das Stichwort zur beliebtesten Todesart des Krimis wird dann in einer Montagesequenz von höchst unterschiedlichen Figurentypen – einer Tänzerin, einem Pfarrer, Arbeitern und anderen – unaufhörlich wiederholt: «Erschossen?» Die Reaktion der Chargen auf die Botschaft vom tödlichen Schuss ist immer die gleiche: ungläubiges Entsetzen, ausgedrückt durch phrasenhafte Dialoge sowie ein schauspielerisches Standardrepertoire des Grimassierens und Augen-Aufreissens. Dieses Reaktionsstereotyp wird dann überraschend gebrochen durch Figuren, die von der Todesbotschaft unbeeindruckt sind oder sie zurückweisen: «Unmöglich. Dieser Mann ist unsterblich.» Stereotyp und überraschende Variation wechseln sich im Folgenden ab, durchbrochen von Dialogen, die das parodierte Original offen zu kommentieren scheinen: «Aber das ist doch alles Unsinn!» Es folgt ein Wortwechsel zwischen den Polizisten und zwei Frauen, eine Kadenz der Dialogmontage, die vor allem die Absurdität und psychologische Unplausi-

bilität des Handelns der Figuren betont: «Er wurde erschossen.» – «Erschossen, sagten Sie?» – «Nein.» Schliesslich reagieren Figuren selbst überrascht auf Abweichungen von der stereotypen «Erschossen»-Botschaft der Kommissare: «Messer? Moment mal, Messer?», als hätten sie eigentlich die Nachricht vom Tod durch die Kugel erwartet. *Ex negativo* wird auf den stereotypen Charakter des Krimis im Epilog hingewiesen, in dem sich ein Kriminaler mit seiner Mutter unterhält – gezeigt wurde angeblich «nichts als die Wirklichkeit».

Die Komik des Films ist auf eine Fülle von Effekten im Detail zurückzuführen, vor allem aber auf zwei Ursachen, die in der Montage der stereotypen Todesbotschaften begründet sind: Auf der Plot-Ebene löst die Montage die Ausschnitte aus ihrem ursprünglichen Kontext und fügt sie zu einer neuen, elliptisch-brüchigen Geschichte eines Polizeialltags voller Todesbotschaften zusammen. Bemüht, Kohärenz herzustellen, entdeckt der Zuschauer in der erzählten Welt eine wahnwitzige Häufung gewaltsamer Todesfälle und rekonstruiert absurde, frappierende Charakterzüge, Handlungen und Dialoge der Figuren. Der Effekt ist komisch, und zwar fiktional-komisch.

Auf der Ebene der ästhetischen Reflexion zwingt die Montage zum Erkennen des stereotypen Musters, der Handlungsschemata, der begrenzten Ausdrucksvarianten der Darsteller sowie der unbeholfenen Figurengestaltung. Die Figuren werden durch die statistische Häufung von Ähnlichkeiten jeden Anscheins von Originalität entkleidet, sichtbar darunter wird der Typus. Der Schematismus der Figuren legt zudem einen boshaft-pragmatischen Rückschluss von ihren Eigenschaften auf die der Filmemacher nahe. Durch die Montage wird unübersehbar, wie die Polizisten den stereotyp verstörten Hinterbliebenen stets empathiefrei mit unbeirrtem Pragmatismus und routinierter Funktionslust begegnen. Trotz ihrer Gefühlsarmut sollte man ursprünglich aber mit den Gesetzeshütern sympathisieren, in Kommissar Keller eine souveräne Vaterfigur sehen. Die Parodie strebt ein Erkennen und Verwerfen dieser Autor-Intention an. Nach Tucholsky speist sich Grausamkeit aus Fantasielosigkeit, Brutalität aus Ignoranz. *Todesboten* zeigt, dass solche Fantasielosigkeit und Ignoranz die Vorstellungen von Normalität prägen, die in der Serie durch die Polizisten verkörpert werden.

Es stellen sich ironische Distanz und der *Artefaktaffekt* des überlegenen Spottes über die ästhetische Dürftigkeit des Ausgangsmaterials ein, über die Plumpeheit der Figuren und die vermutete Geisteswelt ihrer Schöpfer. Dazu kommt ein komplizenhaftes Vergnügen über die Eleganz, mit der *Todesboten* das affektive Feld des Originals durch Artefaktaffekte der Komik aufbricht. Auf der Fiktionsebene begegnet der Zu-

schauder also Figuren, deren absurdes Handeln zum Lachen reizt. Auf der Artefaktebene sieht er sich mit Figuren konfrontiert, die so offensichtlich stereotyp und mit so viel unfreiwilliger Komik entwickelt sind, dass er über sie lachen kann. Fiktionsaffekte und Artefaktaffekte fließen ineinander und verstärken sich gegenseitig.

Figurenbezogene Fiktionsaffekte

Das Beispiel *Todesboten* macht die Notwendigkeit deutlich, bei der Analyse der Affektlenkung die Wechselwirkung verschiedener Ebenen zu berücksichtigen. Es zeigt, dass Gefühle zu Figuren wesentlich durch deren ästhetische Gestaltung bestimmt sein können. Bei den meisten Filmen stehen allerdings Fiktionsaffekte im Mittelpunkt, Gefühle wie Mitleid, Angst oder Bewunderung. Diese Gefühle und ihr Bezug zu Werten und Erwartungen der Zuschauer wurden in der *Todesboten*-Analyse vorausgesetzt, aber noch nicht explizit thematisiert. Wie entstehen sie, wie lassen sie sich beschreiben und erklären?

Hilfreich ist dafür zunächst ein Verständnis ihrer begrifflichen Strukturen. Im 18. Jahrhundert waren Landkarten der Gefühle sehr beliebt, in denen Städte, Gewässer und Gebirge den Zusammenhang der Affekte symbolisierten (in der berühmten Karte der Madame de Scudéry liegt etwa die Stadt «Liebe» am «Zuneigungsfluss»). Heutige Philosophen und Psychologen führen diese Tradition wissenschaftlich reflektiert fort. Sie klassifizieren Emotionen nach der Art ihrer Gegenstände – richten sie sich auf Ereignisse, belebte Wesen, den Fühlenden selbst? – und nach ihrer logischen Struktur.⁶ So setzt Angst zum Beispiel voraus, dass die betreffende Figur als gefährlich angesehen wird; Mitleid, dass ihr ein Unglück geschehen ist. Hier kann die Filmanalyse anknüpfen und fragen, auf welche Weise der Film die Figur als gefährlich erscheinen lässt oder das Unglück hervorhebt.

Die Gefühle der Zuschauer werden dabei durch das Wissen um fiktionale Rahmung und narrative Konventionen, durch Star-Images, Genre und Darstellungsweise des Films tiefgreifend beeinflusst, sie unterscheiden sich von alltäglichen Gefühlen. Dennoch bleiben sie in der Lebenswelt der Zuschauer fundiert. Der Reaktion auf Figuren liegen mentale Schemata, affektive Einstellungen und Eigendynamiken der sozialen Wahrnehmung zu Grunde, die zum Teil angeboren sind oder sich in der Alltagssozialisation herausgebildet haben. Man reagiert auf Figuren deshalb in vieler Hinsicht ähnlich wie auf reale Wesen. Das Wissen,

6 Z. B. Mees, Ulrich. *Die Struktur der Emotionen*. Göttingen 1991.

dass es sich bei ihnen um künstliche Konstrukte handelt, kann bei der Filmwahrnehmung in den Bewusstseins hintergrund treten, wenn es nicht durch eine auffällige Darstellungsweise aktiviert wird.⁷ Welche Faktoren für die Anteilnahme wesentlich sind, ist allerdings strittig. Drei Grundmodelle konkurrieren:

- *Psychoanalytische Positionen* führen die affektive Anteilnahme der Zuschauer im Wesentlichen auf Begehren zurück, die ihren Ursprung im Triebleben haben und durch frühkindliche Mangelserfahrungen oder Phasen der sexuellen Entwicklung geprägt sind. Sie erklären die Anteilnahme unter anderem durch Prozesse der Affektübertragung, Objektbindung oder der «Identifikation», das heisst hier: der imaginativen Übernahme von Eigenschaften der Figuren.⁸
- *Analytisch-philosophische Positionen* führen die Anteilnahme vorwiegend darauf zurück, dass Zuschauer wie distanzierte Beobachter die Figuren moralisch beurteilen und dann ihrem Urteil entsprechend affektiv reagieren.⁹ Man nennt solche Theorien auch *Thought Theories of Emotion*, weil sie das Denken, die kognitiven Grundlagen der Imagination als notwendige Grundlage für das Fühlen ansehen.
- *Empirisch-psychologische Positionen* erklären die Anteilnahme dagegen teils über vorbewusste und bewusste Bewertungsprozesse (*appraisal*), teils über autonome körperliche Reaktionen, wobei oft davon ausgegangen wird, dass die Zuschauer das Erleben der Figuren simulativ nachvollziehen. Häufig werden basale Affekte untersucht und als evolutionär vorgebahnt, als in der Natur des Menschen verankert angesehen.¹⁰

Jede dieser Theoriegruppen betont einen anderen Aspekt der Anteilnahme und hat dazu differenzierte Überlegungen angestellt. Trotz ihrer unterschiedlichen Grundlagen lassen sich viele der Ergebnisse in einem integrativen Ansatz kombinieren, wenn man Gefühle als mehrdimensionale Phänomene versteht, in denen biologische und physiologische

7 Vgl. ausführlicher Eder (wie Anm. 1).

8 Für einen Überblick vgl. Allen, Richard. «Psychoanalytic Film Theory». In: Miller, Toby/Stam, Robert (Hg.). *The Blackwell Companion to Film Theory*. Malden 1999. S. 123–145; oder Aumont, Jacques et al. *Aesthetics of Film*. Austin 1992. Aus dem Französischen von Richard Neupert. (Original: *Esthétique du film*. Paris 1983). Ein differenziertes Beispiel für psychoanalytische Theorien ist Cowie, Elizabeth. *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*. Minneapolis 1997.

9 Z. B. Carroll, Noël. *A Philosophy of Mass Art*. Oxford 1998. S. 245–290; Yanal, Robert J. *Paradoxes of Emotion and Fiction*. University Park (Pennsylvania) 1999.

10 Z. B. die meisten Beiträge in Frijda, Nico/Schram, Dick (Hg.). *Emotions and Cultural Products: Poetics*, Sonderheft 23, 1994; sowie Grodal, Torben. *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford ²1999; oder Schwender, Clemens. *Medien und Emotionen: Evolutionspsychologische Bausteine einer Medientheorie*. Wiesbaden 2001; und Tan (wie Anm. 1).

Komponenten mit sozialen Prägungen und individuellem Erleben verbunden sind.¹¹ Dabei bildet die kognitionswissenschaftlich orientierte Psychologie das mittlere Feld, auf dem sich die gegensätzlichen philosophischen und psychoanalytischen Positionen treffen können.

In einem ersten Schritt lassen sich mindestens zwei grundsätzlich verschiedene Weisen unterscheiden, wie figurenbezogene Fiktionsaffekte entstehen können:¹² 1) durch die Bewertung der *Eigenschaften von Figuren* (z. B. moralische Verworfenheit) und 2) durch den Nachvollzug ihrer *Affekte in einer bestimmten Situation* (z. B. dem verzweifelten Sich-Festklammern über einem Abgrund). Die affektiven Reaktionen auf Handlungen, in die Figuren involviert sind, klammere ich hier als primär Plot-bezogene Fiktionsemotionen ebenso aus wie die weiteren Rahmungen der erzählten Welt und konzentriere mich auf die Figur als Epizentrum der Gefühle, das auf Handlung und Thematik ausstrahlt.

Die Bewertung von Figuren-Eigenschaften

Im Filmverlauf entwickeln die Zuschauer ein Bild der Figur, ein mentales Figurenmodell, das ein System von Eigenschaften umfasst, darunter ein Bild des Körpers und der Persönlichkeit der Figur. Auf diese äusseren und charakterlichen Merkmale reagieren die Zuschauer wertend-affektiv. «Bewertung» ist hier nicht im engen Sinn eines bewussten, deliberativen Vorgangs zu verstehen, sondern soll auch unbewusste, automatische Reaktionen des *appraisal* umfassen. Die affektgeladenen Bewertungsreaktionen erfolgen auf der Basis mentaler Schemata mit unterschiedlichen Graden von Klarheit, Intensität und Bewusstheit. Dabei spielen mindestens drei Faktoren eine Rolle, die sich aus einer Zusammenführung der drei genannten Positionen ergeben.

Erstens *angeborene Auslöser* wie Gefahren- und Krankheitssignale, Feind-, Kindchen- oder Partnerschemata (drohende Augen und Zähne; ein rundlicher Kopf auf einem kleinen Körper; breite Schultern bei Männern, ein bestimmtes Verhältnis von Taille und Hüfte bei Frauen). Von der empirischen Psychologie werden solche Faktoren oft auf die Evolution des Menschen zurückgeführt. Sie sind interkulturell verbreitet und

11 Psychologische Netzwerkmodelle der Gefühle ermöglichen es, diese spezifische Verbindung zu erfassen. Vgl. Lang, Peter J. «The Network Model of Emotion: Motivational Connections». In: Wyer, Robert S./Srull, Thomas K. (Hg.). *Perspectives on Anger and Emotion*. Hillsdale (N.J.) 1993. S. 109–133. Andreas Keil und Jens Eder arbeiten zurzeit an einer Anwendung solcher Modelle auf den Bereich der Filmanalyse.

12 Grundgerüst des Modells bildet das Konzept von Smith, das durch andere Positionen und eigene Überlegungen ergänzt wird. Smith, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford 1995.

vom Einzelnen wenig beeinflussbar, bilden unter den Faktoren der Bewertung einen Bereich des *Universellen*. Pornofilme oder Werbeclips setzen diese Mittel besonders häufig ein.

Kognitiv höherstufige *Urteile, die auf gesellschaftlichen Normen und Werten beruhen*, bilden unter den Faktoren einen zweiten Bereich, den des *Soziokulturellen*. Die meisten Theoretiker betonen den Aspekt der moralischen Bewertung der Figurenpersönlichkeit. Es gibt aber zahlreiche andere Wertsysteme, die mit der Moral interagieren und konkurrieren, z. B. ästhetische oder intellektuelle Werte. Diese Werte können gegeneinander ausgespielt werden: Die *Femme fatale* ist moralisch gesehen böse, dabei aber schön, begehrenswert und clever. Die gesellschaftlich verbreiteten Werte sind zum Teil an historisch spezifische Bedürfnissituationen geknüpft. So kann etwa die Darstellung idealisierter Lebensweisen oder Fähigkeiten Zuschauern als imaginärer Ersatz für die eigene materielle, affektive oder ideelle Mangelsituation dienen. Ein konsistentes Wertgefüge ist bei den Zuschauern nicht vorauszusetzen, mit Wertkonflikten ist zu rechnen.

Einen dritten Bereich von Faktoren bilden Wünsche, Ängste und Begehren, die aus der *individuellen Sozialisation* entstanden sind. Sie können auch überindividuell verbreitet sein, müssen jedoch gesellschaftlichen Normen nicht entsprechen, sondern können sich gerade gegen diese richten. Oft werden sie auf dem Umweg über Assoziationen und Erinnerungen aktiviert, die Eigenschaften der Figur mit dem Zuschauer selbst, seinen Verwandten, Freunden oder Feinden verbinden. Hier bieten die Sozialpsychologie und vor allem die Psychoanalyse verschiedene Erklärungsmöglichkeiten an: Man reagiert z. B. mit Sympathie oder imaginativer Identifikation auf eine Figur, weil sie dem eigenen Ich-Ideal entspricht und das Gefühl von Machtfülle vermittelt; weil sie so ist, wie man gerne sein würde, um von anderen geliebt zu werden; weil sie das imaginative Ausleben verdrängter Wünsche ermöglicht; weil man eine libidinöse Beziehung zu ihr entwickelt oder weil sie das strukturelle Aufmerksamkeitszentrum des Films bildet. Ein Grund für bestimmte Gefühle einer Figur gegenüber können Wünsche und Ängste sein, die im Prozess der Übernahme einer Geschlechterrolle entstanden sind. Manche psychoanalytischen Theoretiker beziehen die Rolle persönlicher Erfahrungen stärker mit ein: Ein Film interagiert demnach mit dem individuellen «Identitätsthema» seiner Zuschauer.¹³

13 Vgl. zum «Identitätsthema» Holland, Norman N. *The Critical I*. New York 1992. Cowie unterscheidet zahlreiche Spielarten identifikatorischer Anteilnahme an der Figur (Cowie, wie Anm. 8, S. 78–79, 103–105).

Viele Erklärungsangebote der psychoanalytischen Filmtheorie sind bedenkenswert, andere sind problematisch. So werden Positionen, die die affektive Anteilnahme einseitig auf Voyeurismus, Fetischismus oder Kastrationsangst zurückführen, zu Recht kritisiert, weil sie weder empirischen noch logischen Standards genügen. Aktuellere psychoanalytische Ansätze berücksichtigen jedoch sowohl die Ergebnisse der empirischen Psychologie als auch die philosophische Begriffskritik und lassen sich daher gut in das Modell integrieren.¹⁴

Die Bewertung der Figuren und ihrer konstanten Eigenschaften auf der Grundlage der drei genannten Bereiche – angeborene, universelle Auslöser, kulturelle Normen und Werte, aus der individuellen Entwicklung stammende Wünsche und Begehren sowie wahrscheinlich weiterer Faktoren – hat zweierlei Folgen. Sie ruft zum einen ein spontanes Gefühl der Zu- oder Abneigung der Figur gegenüber hervor, zum anderen aber auch *situationsübergreifende Sympathie oder Antipathie*. Das heisst, die Zuschauer bilden die Disposition aus, in einer bestimmten Situation der Handlung diejenigen Gefühle für oder gegen eine Figur zu entwickeln, die der Bewertung entsprechen: Wenn die sympathische Figur bedroht ist, fürchtet man um sie und hofft, dass sie entkommt. Wenn sie gerettet wird, freut man sich. Die Disposition äussert sich situativ in spezifischen Affekten wie Freude, Trauer, Ärger. Die ereigniszentrierten Affekte, die durch das Handeln einer Figur ausgelöst werden, sind also abhängig von der allgemeinen, situationsübergreifenden Affekthaltung zur Figur. Andererseits baut die affektauslösende Bewertung der konstanten Figureneigenschaften auch wesentlich auf ihrer Charakterisierung durch Handlungen auf. So greifen Disposition und Situation, Sein und Tun, figuren- und handlungsbezogene Affekte ineinander.

Empathische Reaktionen

Zu den drei Faktoren der Bewertung von Figuren – Biologie, Kultur, individuelle Sozialisation – kommen mindestens zwei weitere Arten der Anteilnahme hinzu, die situationsbezogen und von einer Bewertung der Figur prinzipiell unabhängig sind. Es geht hier vielmehr darum, dass sich vorübergehende Gefühle der Figur auf den Zuschauer übertragen. Das Ausdrucksverhalten einer Figur in einer Situation kann zum

14 Ein Beispiel für die Kritik an psychoanalytischen Positionen: Gaut, Berys. «On Cinema and Perversion». Zuerst in: *Film and Philosophy*, 1, 1994. S. 3–17. Hier zitiert nach: http://www.hanover.edu/philos/film/vol_01/gaut.htm. Internet, 12.12.2000. Eine sehr reflektierte psychoanalytische Affekttheorie entwickelt Krause, Rainer. *Allgemeine psychoanalytische Krankheitslehre. Bd. 2: Modelle*. Stuttgart 1998.

einen *autonome Körperreaktionen* hervorrufen, etwa ein Zusammenzucken im Schreck, eine Ansteckung durch Gähnen oder Lachen, ein unbewusstes Anspannen der Muskeln. Christine Noll Brinckmann hat solche Phänomene unter dem Begriff der «somatischen Empathie» beschrieben;¹⁵ Psychologen sprechen von emotionaler Ansteckung (*emotional contagion*), von motorischer Mimikry (*motor mimicry*) und von einer Rückwirkung des nachahmenden Gesichtsausdrucks auf das empfundene Gefühl (*facial feedback*). Filme können das Ausdrucksverhalten der Darsteller, die Auslöser somatischer Empathie, auf zwingende Weise präsentieren: Im Actionfilm sieht man die Anspannung der Muskeln, die verzerrten Gesichter im Close-up, bei Sitcoms wird nach jedem Gag ansteckendes Gelächter eingespielt.

Zuschauer können schliesslich dazu gebracht werden, in einer bestimmten Situation die affektive Perspektive der Figur auf einen Gegenstand oder ein Ereignis zu übernehmen und Gefühle in sich selbst wachzurufen, die jenen der Figur entsprechen. Hier handelt es sich also um eine andere Art des Mit-Fühlens, nicht um rein somatische, sondern *identifikatorische, affektsimulative Empathie*.¹⁶ Diese beruht nicht auf automatischer Ansteckung, sondern setzt voraus, dass der Zuschauer sich in die Situation der Figur imaginativ hineinversetzt, sich «von innen» vorstellt, wie sich die Lage für die Figur in einer bestimmten Hinsicht anfühlt.¹⁷ Während somatische Empathie vorrangig Empfindungen und Stimmungen hervorruft, umfasst identifikatorische Empathie kognitive Komponenten, Vorstellungen über die Bedeutung der Situation für die Figur, und äussert sich also vorrangig als Emotion. Sie ist aber von einer Bewertung der Figur selbst prinzipiell unabhängig: Empathie mit sympathischen Figuren fällt leichter, doch auch die mit unsympathischen ist möglich. Viele Filme legen den Zuschauern die Einfühlung in eine Figur durch langsames Tempo, unterstützende Musik und ein Heranfahren der Kamera nahe und erzeugen so «Szenen der Empathie».¹⁸

15 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. 111–120.

16 Smith spricht in diesem Zusammenhang von «emotional simulation» (Smith, wie Anm. 12, S. 95–102).

17 Vgl. Grodal, Torben. «Film, Character Simulation, and Emotion». In: Frieß, Jörg/Hartmann, Britta/Müller, Eggo (Hg.). *Nicht allein das Laufbild auf der Leinwand: Strukturen des Films als Erlebnispotentiale*. Berlin 2001 (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Bd. 60). S. 115–128; Smith, Murray. «Imagining from the Inside». In: Allen, Richard/Smith, Murray (Hg.). *Film Theory and Philosophy*. Oxford 1997. S. 412–430.

18 Vgl. Plantinga, Carl. «The Scene of Empathy and the Human Face on Film». In: Plantinga/Smith (wie Anm. 3), S. 239–255

Eine Heuristik der Anteilnahme

Die skizzierten fünf Formen der affektiven Anteilnahme sind Idealtypen, die bei der Filmanalyse nicht immer klar auseinander zu halten sind. Zudem decken sie nicht alle denkbaren Möglichkeiten ab: Zuschauer reagieren affektiv auf Kontextelemente, die mit der Figur verknüpft sind (musikalische Leitmotive), auf symbolische Gehalte der Figur (wie den personifizierten «müden Tod») oder auf die Funktion, die die Figur für sie hat (die Zuschauer wollen etwas durch sie erfahren). Bewertung und Empathie, flankiert von Artefaktaffekten, bilden jedoch den Kernbereich der Anteilnahme.

Dessen Binnendifferenzierung macht es möglich, bei der Analyse die wichtigsten Facetten figurenbezogener Affektlenkung zu erkennen. Die Auslöser der Anteilnahme liegen auf verschiedenen Achsen, die vom Universellen zum Individuellen, vom Angeborenen zum Kulturellen, vom Bewussten zum Unbewussten, vom Rationalen zum Irrationalen, vom Normkonformen zum Nonkonformen reichen. Dabei sind die Verwendung angeborener Auslöser und der Ausdruck kultureller Werte relativ leicht am Film nachvollziehbar. Dagegen wird die Analyse der filmischen Affektlenkung zunehmend komplizierter, je höher man das Gewicht individueller Prägungen für die affektive Anteilnahme einschätzt.

Zwischen allen fünf Faktoren bestehen Wechselwirkungen. Der Serienmörder Hannibal Lecter löst durch seinen starren, durchdringenden Blick automatische Abwehr aus, vermittelt aber gleichzeitig affektsimulative Gefühle von Macht und Destruktionslust. Moralisch gesehen ist er ein Monster, aber Intelligenz und Humor sichern ihm eine teilweise positive Bewertung. So entstehen affektive Ambivalenzen, gemischte Gefühle, deren Anteile der Film je nach dramaturgischem Bedarf gegeneinander ausspielen kann. Im Prozess der Rezeption eines Films bilden sich zentrale Leit-Affekte und ein bestimmter Affektverlauf heraus, die sich analytisch beschreiben lassen. Je nach Genre dominieren unterschiedliche Mittel und Faktoren: Porno und Horrorfilm setzen vor allem auf angeborene Auslöser, Satire auf moralische Bewertung, das Melodram auf Wunschkonstellationen. Auch die Figurenkonstellation kann genauer beschrieben werden: Welche Figur erhält Szenen der Empathie, welche nicht? Stehen Figuren, die vorwiegend auf Grund angeborener Auslöser bewertet werden, vorwiegend moralisch bewerteten Figuren gegenüber?

An David Cronenbergs Horror-Melodram *The Fly* (*Die Fliege*, USA 1986) lässt sich der Prozess der Affektlenkung und das Zusammenwirken der Faktoren gut demonstrieren, weil seine Mittel so drastisch und ihre Verwendungsweisen so ungewöhnlich sind.

The Fly

Cronenbergs Film erzählt die Geschichte eines *mad scientist*, der so verrückt eigentlich gar nicht ist: Der Erfinder Seth Brundle (Jeff Goldblum) spricht auf einem Symposium die Journalistin Veronica Quaife (Geena Davis) an. In seinem Wohnlabor zeigt er ihr seine Forschung; er hat ein Teleportationsgerät entwickelt, das Gegenstände auflöst und an anderer Stelle per Computerberechnung wieder zusammensetzt. Seth und Veronica werden ein Liebespaar. Vom Glück beflügelt, wagt Seth den Selbstversuch; bei seiner Teleportation gerät jedoch eine Fliege mit in den Apparat.

Dieser Fehler setzt eine genetische Verschmelzung und einen extremen Verwandlungsprozess in Gang. Seth Brundle entwickelt sich vom Menschlichen zum Monströsen, die intendierten Affekte der Zuschauer von Sympathie zu Antipathie. Noël Carroll zufolge ist das Monster im Horrorfilm durch eine Verbindung des Bedrohlichen mit dem Unreinen charakterisiert; in ihm verbinden sich Elemente, die Menschen evolutionsbedingt meiden. Anders als in der Fünfzigerjahre-Version von *The Fly* (Kurt Neumann, USA 1958) oder in den *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*-Verfilmungen durchläuft Brundle bei der Verwandlung zum Fliegenmonster mehrere längere Phasen, sodass man den Widerstreit wechselnder Faktoren, den kaleidoskopartigen Wechsel ihrer Konstellation in seiner Wirkung beobachten kann.

Zu Beginn der Geschichte wird Seth als gut aussehend und gefühlvoll, kreativ und intelligent dargestellt. Ein linkischer junger Mann mit grossen Augen, suchendem Blick und vollen Lippen, der an Reisekrankheit leidet und durch Humor und Selbstironie gewinnend wirkt, nicht nur ein brillanter Forscher, sondern auch ein zärtlicher Liebhaber und sensibler Klavierspieler, dabei einsam, ehrgeizig, auf der Suche nach Liebe und Anerkennung. Er soll auf vielen Ebenen sympathisch sein, kleine menschliche Schwächen inklusive.

Unmittelbar nach dem Selbstversuch findet eine erste körperliche Veränderung statt:

Seth entwickelt übermenschliche Energie, Körperkraft und Potenz, er fühlt sich grossartig. Das könnte (vor allem bei männlichen Zuschauern) unbewusste Wünsche ansprechen und eine positive Bewertung und identifikatorische Annäherung zur Folge haben. Die positive körperliche Entwicklung hat aber nicht nur etwas Unheimliches, das misstrauisch macht. Sie ist vor allem gepaart mit einer negativen charakterlichen Entwicklung, einer Entwicklung zu Gefühllosigkeit, Unsauberkeit, Brutalität und Egoismus. In einer Kneipe bricht Seth einem Rivalen splitternd den Arm, nimmt dessen vulgäre Freundin mit nach Hause

und wirft Veronica hinaus. Dadurch setzt eine affektive Abgrenzungsbewegung ein, die Figur zieht Antipathien auf sich. Die ursprünglich etablierte Sympathie bleibt aber eine starke affektive Kraft. Das Ergebnis sind Verwunderung, Bestürzung und Befürchtungen.

Kurz darauf findet denn auch eine zweite Verwandlung statt, die sich zur ersten komplementär verhält. Seth verfällt körperlich und wird auf Ekel erregende Weise entstellt (für die Spezialeffekte gab es einen Oscar, was auf positive Artefaktaffekte hindeutet). Seine Pusteln, Hautfetzen und Eiterbeulen könnten aus einem Lehrbuch der Dermatologie stammen. Das Sprechen wird zum Schlürfen, Sabbern und Schmatzen. Der Ekel der Zuschauer darüber basiert auf evolutionären Auslösern, die Krankheit und Deformation signalisieren. Seth selbst vermutet eine ansteckende Krankheit. Die gesunde Frische Veronicas wird ihm kontrastiv gegenübergestellt.

Gleichzeitig führt die *charakterliche* Entwicklung aber wieder zum Positiven zurück: Seth erkennt die Ursache der Metamorphose, sieht seine Fehler ein und gewinnt seine ursprüngliche Lebenswürdigkeit zurück, gepaart mit hilfloser Verzweiflung. Der Ekel vor ihm mischt sich mit Entsetzen und Mitleid. Dies wird durch Szenen somatischer und identifikatorischer Empathie unterstützt: Als Seth sich einen Fingernagel herauszieht und den geschwollenen Finger wie eine eitrige Pustel ausdrückt, teilen wir sein Grauen. Der körperliche Verfall wirkt wie eine übermässige Bestrafung für die Hybris, die Brundle im ersten Stadium gezeigt hatte. Zielte das erste Stadium der Verwandlung auf unterschwellige Wünsche nach Macht und Destruktion, so zielt nun das zweite Stadium auf Urängste vor Tod, Entstellung und Liebesverlust. Cronenberg hat in Interviews gesagt, dass es ihm um den Prozess des Alterns und der Krankheit ginge und um die Möglichkeit von Liebe angesichts dieses Prozesses. In Filmkritiken wurde die Verwandlung als Metapher für Aids, Krebs oder Drogenabhängigkeit interpretiert – zeit-spezifische Auslöser der Urängste.

Schliesslich tritt Seth in ein drittes Stadium ein, in dem alle Faktoren zugleich darauf hinwirken, die ursprüngliche Sympathie der Zuschauer in Antipathie umzuwandeln. Sowohl sein Charakter als auch sein Äusseres sind nun negativ zu bewerten. Sein Aussehen bleibt widerwärtig, er verliert jedoch seine Hilfslosigkeit und seine menschlichen Gefühle wieder, wird zum gefährlichen Insekten-Monster mit zuckenden Kopfbewegungen, unstemem und starrendem Blick, gefletschten, spitzen Zähnen. Seth entführt Veronica und will sie in der Teleportation mit sich selbst verschmelzen, um wieder menschenähnlicher zu werden. Spätestens hier findet auch eine Schwerpunktverlagerung innerhalb der

parallelen Protagonistenkonstellation statt: War zuvor Seth die Haupt- und Identifikationsfigur, wird es zunehmend die von ihm bedrohte Veronica. Während des Kampfes, der am Schluss entbrennt, verliert Seth schliesslich sogar buchstäblich sein menschliches Gesicht, es fällt ihm in Stücken von einem darunter erscheinenden Insektenkopf. Von Brundles ursprünglicher Persönlichkeit bleiben bis zu diesem grauenvollen Finale immerhin noch Forschergeist, Intelligenz und Humor, mit denen er sich selbst betrachtet. Auch wenn er selbst Veronica davor warnt, dass er gefühllos und gefährlich wird, schimmern immer wieder menschliche Gefühle durch, sodass auch die Zuschaueraffekte ihm gegenüber ambivalent bleiben. Schliesslich, als die monströse, aber durch eine missglückte Teleportation verstümmelte und wieder hilflose «Brundlefliege» Veronica auffordert, sie zu erschiessen, ist ihr Tod tragisch.

Die Entwicklung der Brundle-Figur verläuft also vom sympathischen Forscher über den aggressiven Sexualathleten, den Kranken und Entstellten sowie diverse Stufen des Monströsen bis zum grauenvollen Monster. Die intendierte Affektentwicklung verläuft parallel über Leitaffekte der Sympathie – z. B. Freude über die Liebe des Paares – über wechselnde Stadien von moralischer Missbilligung, Ekel, Mitleid und Angst bis zu Entsetzen, Grauen und Traurigkeit am Ende des Films. Unterbrochen wird diese Affektentwicklung immer wieder von Momenten des *comic relief*. Auf der Ebene der angeborenen Auslöser zielt der Film zuerst auf die Herstellung von Attraktivität und Sympathie, dann von Ekel und Mitleid, schliesslich von Ekel und Angst, der Wirkung des gefährlichen und unreinen Monsters. Auf der Ebene individualgenetischer Wünsche und Ängste zielt der Film zunächst auf Wünsche nach Machtfülle und Tabubruch, dann auf Ängste vor Macht- und Liebesverlust. Die moralische Bewertung Brundles entwickelt sich von Zustimmung zu Missbilligung, Verurteilung und schliesslich Feststellung der Aussermoralität, der Non-Humanität. Unheimlich ist schliesslich schon das blosses Faktum der Veränderung. Die Bewertung von Intelligenz und Humor bleibt aber bis in späte Stadien positiv, auch die Erinnerung an das frühere Ich der Figur wirkt sich hier aus.

Somatische Empathie kann in Form von Grauen erregendem «Mit-Fühlen» der körperlichen Deformationen auftreten, identifikatorische Empathie kann durch Szenen evoziert werden, in denen Brundle sich selbst mit ähnlichen Gefühlen wie der Zuschauer betrachtet, zum Beispiel nach dem Verlust des Fingernagels. Die mehrfach an Veronica gerichtete Bitte «Hilf mir» ist zugleich als direkter Appell zur Empathie von der Leinwand an die Zuschauer adressiert. Dargestellte und intendierte Affekte liegen in *The Fly* oft eng beieinander. Vor allem besteht

eine Nähe der affektiven Perspektive zu Veronica, die die Verwandlung ihres Geliebten wie die Zuschauer mit Grauen, Entsetzen, Ekel und Mitleid wahrnimmt.

Die Analyse von *The Fly* muss skizzenhaft bleiben, sie erfasst die Ebenen der Handlung und der filmischen Mittel nur peripher und fokussiert auf die einzelnen Figuren. Dennoch sollte deutlich werden, dass diese einen wesentlichen Anteil an der Wirkung des Filmes haben. Das Beispiel zeigt ein besonders vielfältiges Zusammenwirken der Faktoren figurenbezogener Affektlenkung, unter anderem deshalb, weil viele der üblicherweise relativ konstanten Körper- und Charaktereigenschaften des Protagonisten sich radikal verändern. Das Ergebnis ist eine schwankende Ambivalenz der Affekte, gemischte Gefühle, teils dissonante Affekt-Akkorde und überraschende Affektwechsel.

Warum Zuschauer Fliegenmonster mögen und über Todesboten lachen, vermögen die knappen Analysen nur anzudeuten. Der Modellentwurf, den sie illustrieren, zeigt aber, dass es sinnvoll ist, die Erklärungsangebote verschiedener Ansätze miteinander zu verbinden. Ein Austausch ist notwendig, Übersetzungsarbeit erforderlich. Nur dann wird man die affektiven Wirkungspotenziale von Filmen klarer erfassen und die eigene Geschichte der Gefühle zu Figuren besser verstehen können.

Philipp Brunner

Unsägliche Gefühle

Die Liebeserklärung im Spielfilm

Vorbemerkung

«Liebeserklärung an einen Grossvater», so eröffnet Hildegard Knef ihren *Geschenkten Gaul* und fährt fort: «Meiner hiess Karl, er war mittelgross und genauso kräftig, wie er aussah.»¹ Das Unvermutete ihres Einstiegs ist Programm: Von einem Lebensbericht erwartet man Deftiges (allenfalls Beichtendes), aber nicht Sprödes. Und von einer Liebeserklärung erwartet man, dass sie dem Geliebten gemacht wird (allenfalls der Geliebten), aber nicht dem Grossvater und schon gar nicht zu Beginn eines autobiografischen Textes, der, so will es die Konvention, mit der Geburt der Autorin anfangen soll. Ferner hat eine Liebeserklärung so zu lauten: «Ich liebe dich» (allenfalls «wahnsinnig» oder «in alle Ewigkeit»).

Was in Knefs Einstieg mit literarischen Mitteln durchgespielt wird, begegnet auch im Spielfilm und besonders in der romantischen Komödie (obschon selten so kondensiert wie bei Knef und nur gelegentlich so intelligent): der unerwartete Umgang mit der Liebeserklärung, einem zutiefst bekannten und scheinbar mühelos verfügbaren Sprachmuster, mit dem es in Wahrheit aber so eine Sache ist, im Film und anderswo.

Die folgenden Überlegungen kreisen um die filmische Liebeserklärung und sind auf dem Schnittpunkt von Film, Sprache und Emotion zu verorten. Zunächst aber ist eine Liebeserklärung nicht mit dem Affekt der Liebe gleichzusetzen; tatsächlich ist sie eine besondere Art des sprachlichen Umgangs mit ihm. Entsprechend wird es hier nicht darum gehen, was es mit der Liebe auf sich haben könnte, sei es auf der Leinwand oder im Alltag. In diesem Punkt halte ich es sicherheitshalber mit Mark (Dean O’Gorman), der in Garth Maxwells *When Love Comes* (NZ 1998) feststellt: «The love thing ... you know, it’s weirder than you think.» Es wird hier allein darum gehen, wie der sprachliche Umgang mit der Liebe im Spielfilm, besonders in der romantischen Komödie, inszeniert

1 Knef, Hildegard. *Der geschenkte Gaul: Bericht aus einem Leben*. München³2002. S. 5.

wird und welche Funktion man dieser Inszenierung zuschreiben könnte. Und weil Liebeserklärungen im ausserfilmischen Alltag eine zwar bekannte, aber heikle Angelegenheit sind, wird es auch darum gehen, dieses sprachliche Unbehagen genauer zu bestimmen, um zu klären, inwieweit es die filmischen Spielarten der Liebeserklärung prägt.

Befund: Unbehagen

Dass man Liebeserklärungen macht, wissen wir. Unsere Liebsten erwarten das von uns, und wir erwarten es von ihnen. Bei genauerem Hinsehen erweist sich freilich, dass wir nicht einmal wissen, was wir eigentlich tun, wenn wir eine Liebeserklärung machen: Nutzen wir die Sprache, um mit ihr Gefühle zu signalisieren, sie *auszudrücken*, oder verfahren wir ganz anders und brauchen dasselbe Medium, um unsere Gefühle zu benennen, beschreibend *über sie zu reden*? Zunächst bietet die Sprache ja beide Möglichkeiten, doch gerade ein «Ich liebe dich» macht es schwer zu unterscheiden, ob es sich um den Ausdruck von oder das Reden über Gefühle handelt.² In dieser Unsicherheit liegt nur ein erster Grund dafür, dass niemand so recht zu wissen scheint, wie man eine Liebeserklärung macht; weitere Gründe kommen hinzu.

Ausserfilmisches: Der Mangel an Vorbildern

Im Alltag verfügen wir kaum über konkrete Vorbilder, an denen wir uns orientieren könnten, wenn wir unsere Liebe erklären wollen. Das schliesst nicht aus, dass wir dennoch recht präzise (und durchaus normative) Vorstellungen darüber haben, wie eine mustergültige Liebeserklärung aussehen soll. Aber die Liebeserklärung gehört zu jenen sprachlichen Handlungsmustern, «die in den «Köpfen der Teilnehmer» wesentlich präsenter sind als in den Konversationen selbst»,³ und so ist es eine ganz andere Frage, wie wir diese Äusserung tatsächlich realisieren. Der Mangel an alltäglichen Vorbildern hat damit zu tun, dass Liebeserklärungen als etwas entschieden Privates gelten und fernab jeder Öffentlichkeit stattzufinden haben. Darüber sind wir in der Regel ganz froh, denn einer im öffentlichen Raum und von Anderen gemachten Liebes-

2 Linke, Angelika. «Sprache, Gefühl und Bürgertum im 19. Jahrhundert: Zur Rolle der Sprache im Spannungsfeld von individuellem Erleben und überindividueller Gefühlsprogrammatisierung einer Sozialformation». In: Hertel, Volker et al. (Hg.). *Sprache und Kommunikation im Kulturkontakt*. Frankfurt a. M. 1996. S. 87 (Leipziger Arbeiten zur Sprach- und Kommunikationsgeschichte, 4).

3 Auer, Peter. «Liebeserklärungen. Oder: Über die Möglichkeiten, einen unmöglichen sprachlichen Handlungstyp zu realisieren». In: *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, 61, 1988. S. 17.

erklärung haftet etwas eigentümlich Peinliches an. Wir fühlen uns unwohl oder gar belästigt, wenn wir in der Strassenbahn oder auf einer Bank im Park ungefragt zu Zeugen einer solchen Äusserung werden. Möglicherweise reagieren wir ungehalten und denken: Muss das in aller Öffentlichkeit sein? Können die das nicht zu Hause machen? Dass wir im Alltag keine Liebeserklärungen zu hören bekommen, ist uns also ganz recht. Die Kehrseite der Medaille beinhaltet aber, dass uns der Zugriff auf Vorbilder fehlt.

Natürlich gibt es eine Ausnahme: Die Fiktion, gleichgültig ob literarisch oder filmisch, liefert uns die im Alltag vermissten Vorbilder zuhauf. Besonders im Spielfilm kommen Liebeserklärungen einigermaßen realistisch daher. Sie werden in Umgebungen gemacht, die uns als wirklicher erscheinen als etwa die Szenen auf der Bühne oder die Schilderungen im Roman. Und sie werden in einer Sprache gemacht, deren Gebrauch weit eher den Eindruck von Natürlichkeit erweckt als die Sprache auf der Bühne oder im Roman, die wir zwar als wohl geformt empfinden, aber gleichzeitig oft als zu gedrechselt, zu schön – zu «unnatürlich» eben.

Diese scheinbare Wirklichkeitsnähe hat nur zum Teil mit der je verwendeten Sprache zu tun. Sie ist ebenso auf die verschiedenen Dispositive der Medien Film und Theater zurückzuführen, auf ihre ungleich gelagerten Arten der Illusionserzeugung. So ist auf der Bühne die Tatsache der Inszeniertheit – und damit immer auch der sprachlichen Inszeniertheit – augenfällig und griffig: durch die Sichtbarkeit von Bühnenrand und Kulissen; durch die simultane Präsenz von Publikum und Schauspielern; aber auch durch die immer drohende Möglichkeit von Versprechen oder anderen Fehlleistungen, die die Aufführung als solche spürbar machen.

Dagegen kaschiert der Spielfilm die Indizien seiner Inszeniertheit, scheint sich als vorgefertigtes und «fehlerloses» Werk selbst zu erzählen. Er suggeriert eine Welt, in der wir dank der Kamera den Eindruck erhalten, uns ungehindert bewegen und jede Perspektive einnehmen zu können, wenngleich sich diese Welt unserer Einflussnahme entzieht. Natürlich stehen auch dem Film Effekte zur Verfügung, mit deren Hilfe er seine Konstruiertheit in den Vordergrund rücken kann. Doch selbst dies muss im Vorfeld gefertigt sein, noch bevor ein Film ins Kino gelangt, denn auch in diesem Punkt ist kein Raum für die Interaktion zwischen Leinwand und Publikum vorgesehen. Der klassische Spielfilm unterlässt derartige Effekte jedoch weitestgehend, baut (um der Illusion willen) auf das dokumentarische Potenzial fotografischer Bilder und behauptet das Verhältnis zwischen dem vorfilmisch Existierenden und

dessen filmischem Bild als exaktes: Das Gezeigte, und damit immer auch das Gesagte, gilt als verbindlich. So lautet der «unausgesprochene Vertrag mit dem Publikum».⁴

Unter diesen Rahmenbedingungen und in der Intimität des abgedunkelten Kinosaals werden wir zu Zeugen von Liebeserklärungen (und anderen Dingen). Und wir werden es doppelt gerne, da sie nicht in der Öffentlichkeit stattfinden, sondern in der Zweisamkeit eines Paares auf der Leinwand. Zugleich empfinden wir diese Zweisamkeit, anders als in der Wirklichkeit, nicht als aufdringlich oder lästig. Würde man psychoanalytisch argumentieren, müsste man uns in Anlehnung an Susanna Kumschick möglicherweise als Voyeure und Ecouteure gleichermaßen bezeichnen.⁵

Filmischen Vorbildern dieser Art eignet eine Orientierungsfunktion. Ich spreche hier ein konstruktivistisches Verständnis von Film an und gehe mit Knut Hickethier davon aus, dass der Film, und besonders der Spielfilm, nicht nur als Produkt gesellschaftlicher Realität verstanden werden kann, sondern auch als deren Faktor.⁶ Diese Annahme gilt in der Linguistik auch für die Sprache, die bei Angelika Linke nicht nur Symptom, sondern immer auch Motor sozialer (und kultureller) Verhältnisse ist – die gesellschaftliche Realität also nicht nur reproduziert, sondern immer auch neu erschafft.⁷ Im sprachlichen Anteil von Filmen münden beide Orientierungsfunktionen ineinander: Wenn wir eine filmische Liebeserklärung hören, dann erfahren wir nicht nur, *was* man in

4 Brinckmann, Christine N. «Der Voice-Over als subjektivierende Erzählstruktur des Film Noir». In: dies. *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Hg. v. Mariann Lewinsky u. Alexandra Schneider. Zürich 1997. S. 116 (Zürcher Filmstudien, 3).

5 Kumschick, Susanna. «Das unerhörte Ohr: Lustvoll dem Privaten lauschen in Victor Kossakovskys Dokumentarfilm *Belovy*». In: *Cinema (Das Private)*, 44, 1998. S. 67.

6 Hickethier, Knut. «Film und Fernsehen als Mediendispositive in der Geschichte». In: Hickethier, Knut/Müller, Eggo/Rother, Rainer (Hg.). *Der Film in der Geschichte: Dokumentation der GFF-Tagung*. Berlin 1997. S. 64 (Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft, 6).

7 Auf dieser Denkfigur der jüngeren Sprachwissenschaft baut vor allem die Historische Soziolinguistik auf. Ausgehend von einem soziopragmatischen Sprachbegriff ist ihr Gegenstand nicht so sehr eine Sprachgeschichte als vielmehr eine Geschichte des Sprachgebrauchs. Im Mittelpunkt steht die Frage, ob und wie die Sprachgebräuche gesellschaftlicher Gruppen einer symbolischen Konstruktion sozialer Ordnungen dienen. Gerade musterhaften Sprachgebräuchen (also klar konturierten Kommunikationsmustern wie Gruss, Abschied, Kompliment oder Liebeserklärung) kommt, und darauf läuft die Überlegung hinaus, ein besonders manifester sozialsemiotischer Wert zu. Vgl. Linke, Angelika. «Wer sprach warum wie zu einer bestimmten Zeit?» Überlegungen zur Gretchenfrage der Historischen Soziolinguistik am Beispiel des Kommunikationsmusters ‚Scherzen‘ im 18. Jahrhundert». In: *Sociolinguistica*, 13, 1999. S. 179–208, insbes. S. 181–183.

solchen Situationen sagen könnte (oder sollte), sondern auch, *wie* man es sagen könnte und vor allem, *wann*, das heisst in welchem Kontext. Und weil wir filmische Liebeserklärungen nicht nur hören, sondern auch sehen (noch dazu eingebettet in den Verlauf einer Erzählung), erfahren wir einiges über die verbalen und nonverbalen Handlungselemente, die einer Liebeserklärung typischerweise vorausgehen (Plaudern, Trinken, Flirten) sowie über die Schritte, die ihr folgen können (die Antwort des Gegenübers, der Kuss, die Liebesnacht).⁸

Filmisches: Unerwartete Vorbilder

Macht man sich nun auf die Suche nach filmischen Liebeserklärungen, dann erweist sich ein erster Befund als irritierend, denn die Bandbreite an möglichen Formulierungen ist unerwartet gross: Man begnügt sich zum Beispiel mit einem knappen «Jawohl!» (*Die Nacht mit dem Kaiser*, Erich Engel, D 1936) oder verheddert sich in wortreicher Umständlichkeit (*Four Weddings and a Funeral*, Mike Newell, GB 1994):

Umm, look. Sorry. Sorry. Uh, I just um. Um, well. This is a really stupid question, and uh, particularly in view of our recent shopping excursion, but, uh, I just wondered, if by any chance – umm, uh, I mean obviously not because I am just some kid who's only slept with nine people – but, I – I just wondered. Uh, I really feel – umm uh, in short. Uh, to recap in a slightly clearer version: uh in the words of David Cassidy, in fact, umm while he was still with the Partridge Family, uh – I think I love you. And uh I – I – I just wondered whether by any chance you wouldn't like to ... umm ... uh ... uh ... No. No. No. Of course not. Umm, I'm an idiot. He's not. Excellent. Excellent. Fantastic. I'm so sorry. Lovely to see you. Sorry to disturb. Better get on ... Fuck.⁹

Abgedroschenes steht neben Originellem, Zurechtweisendes neben Schüchternem, wie in *Ulli der Knecht* (Franz Schnyder, CH 1954):

- 8 In Friedrich Glausers 1937/38 veröffentlichtem Kriminalroman *Die Speiche* wird diese Orientierungsfunktion zum Indiz in der Aufklärung eines Falls. Es ist gerade das Gekünstelte, Überzogene in Marthas Verhalten, mit dem sie Wachtmeister Studers Misstrauen weckt: «Und wie ein Automat, der selbsttätig die vorgeschriebenen Bewegungen ausführt, wirft sie sich über den Toten (genau wie sie es so und so oft im Kino gesehen hat): «Mein Geliebter!»» – In: Glauser, Friedrich. *Die Speiche*. Zürich 1999. S. 60 (Unter dem Titel *Krock & Co.* erstmals als erheblich gekürzter Fortsetzungsroman in der Zeitschrift *Der Schweizerische Beobachter* erschienen, 15.09.1937–15.01.1938).
- 9 Für Sarah Kozloff, deren Transkription ich hier übernehme, ist gerade die Umständlichkeit dieser Liebeserklärung ein Beweis ihrer Aufrichtigkeit. Vgl. Kozloff, Sarah. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley 2000. S. 79.

Es geyt mer ned reng ... ds Härz ... däwä of e Tesch use zpacke ... Aber e weyss nome, e ha di gäng gärn gseh ... Ney, das esch zweni gseyt ... e ha die gärn gha, besch mer lieb gsy ... E weyss, es scheckt sy ned grad, das eyfach eso zsäge.¹⁰

Gesungenes ist ebenso anzutreffen wie Geschrienes und Fragen ebenso wie Antworten, wie in François Ozons Kurzfilm *Une robe d'été* (F 1996), in dem ein junger Franzose (Frédéric Mangenot) in spielerischem Englisch seinen Liebhaber (Sébastien Charles) fragt: «Do you love me?», um sich ein lustloses «Ferme ta gueule!» einzuhandeln.

Die Liste liesse sich verlängern. Auffällig sind vor allem zwei Aspekte: Einerseits kann vieles (wenn auch nicht alles) als Liebeserklärung verstanden werden; andererseits ist die Variante «Ich liebe dich» erstaunlich selten.

Der Befund wirft Fragen auf. Warum kommen filmische Liebeserklärungen so unterschiedlich daher, noch dazu oft in Äusserungen, die man auf den ersten Blick und erst recht ausserhalb ihres Kontexts kaum als Liebeserklärung bezeichnen würde? Häufig ist ja nicht einmal von «Liebe» die Rede. Und warum ist die Äusserung «Ich liebe dich» so selten? Immerhin ist diese typischste aller Liebeserklärungen ein probates Mittel, mit dem Liebende kurz und bündig – und für das Kinopublikum ohne weiteres verständlich – vermitteln können, wie es um ihre Gefühle steht. Aus sprachökonomischer Sicht gibt es jedenfalls keinen Grund dafür, dass filmische Liebeserklärungen auf so aussergewöhnliche und tendenziell aufwändige Arten daherkommen.

Bürgerliches: «Ich liebe dich»

Tatsächlich zeichnet sich in den skizzierten Beispielen eine Sprachpraxis ab, die möglicherweise auf ein ausserfilmisches Dilemma zurückzuführen ist: Liebeserklärungen, allen voran das «Ich liebe dich», sind im Grunde eine sprachliche Unmöglichkeit, von der jedoch verlangt wird, dass wir sie trotz allem bewerkstelligen.

10 Übersetzung (Ph. B.): «Es fällt mir nicht leicht ... mein Herz ... derart auszubreiten. ... Aber ich weiss nur, dass ich dich immer gern gesehen habe. ... Nein, das ist zu wenig gesagt ... ich habe dich immer gern gehabt, du bist mir immer lieb gewesen. ... Ich weiss, es schickt sich nicht, das einfach so zu sagen.»

Die Unmöglichkeit von Liebeserklärungen

Die Alltagsvorstellung verlangt hierzulande, dass eine Liebeserklärung aufrichtig und ehrlich ist. Ist sie es nicht, so ist der Schmerz des Adressaten so gross wie die moralische Schuld des Sprechers, der das Vertrauen des Adressaten missbraucht und mit dessen Gefühlen auf unerlaubte Art gespielt hat. Folgt man Peter Auers linguistischer und kulturhistorischer Skizze, dann ist das Kriterium der Aufrichtigkeit ein bürgerlicher Topos, der sich nahezu ungebrochen aus dem 19. Jahrhundert in den nachbürgerlichen Liebesdiskurs des 20. Jahrhunderts herübergerettet hat.¹¹ Zurückzuführen ist er auf das bürgerliche Misstrauen gegenüber adliger Galanterie, wie wir sie vor allem aus dem 18. Jahrhundert kennen. Dieses Misstrauen wiederum ist als Teil einer umfassenden Kritik an adligen Lebenslogiken zu verstehen, sei es auf politischer, ökonomischer, sozialer oder kultureller Ebene. Was die kulturelle Ebene angeht, so gehört es zu den wesentlichen Merkmalen eines bürgerlichen Selbstverständnisses, aristokratisch-galantes Verhalten als unaufrichtig zu verurteilen.¹² Dies betrifft in besonderem Mass das galante Sprachverhalten, das sich durch die Wertschätzung üppiger verbaler Ausstattung, ein spezifisches Mehr an reichem sprachlichem Dekor um auszeichnet. Diese Eigenschaft wird in bürgerlichen Denkszusammenhängen einer latenten Verlogenheit verdächtigt: Eine als übersteigert empfundene Schmuckhaftigkeit der Rede diene, so die Überlegung, alleine der Ästhetik und täusche über das eigentlich Gemeinte hinweg. Dass die Art galanter Schmuckhaftigkeit keineswegs beliebig ist, sondern sich nach komplexen Regularitäten zu richten hat, denen eine manifest sozialpolitische Dimension zukommt, ist wesentlicher Bestandteil dieser Argumentation.¹³

11 Auer (wie Anm. 3), S. 22.

12 Trotz der Rede vom «bürgerlichen Selbstverständnis» ist das Bürgertum nicht als homogene «Schicht» zu denken: Die sozialhistorische Bürgertumsforschung (und in ihrer Folge die Historische Soziolinguistik) geht von einer als konstitutiv begriffenen Heterogenität dieser Grossformation aus, als deren einziger, allerdings genauso konstitutiver gemeinsamer Nenner ein spezifisch bürgerliches Kulturverhalten gilt (das immer auch ein spezifisches Sprachverhalten miteinschliesst). Vgl. Linke, Angelika. *Sprachkultur und Bürgertum: Zur Mentalitätsgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart 1996. S. 19–31.

13 Diese Sprachkritik ist Dreh- und Angelpunkt in Patrice Lecontes *Ridicule* (F 1996). Erzählt wird die Geschichte des südfranzösischen Aristokraten Penciludon (Charles Berling), der mit landwirtschaftspolitischen Reformplänen an den Hof Ludwigs XVI. reist, um dort mit einem System konfrontiert zu werden, in dem allein der verbale Esprit darüber entscheidet, ob der Zugang zu den königlichen Vorzimmern gewährt oder verwehrt wird. Lecontes Satire ist ein griffiges Beispiel für das eingangs erwähnte Potenzial der Sprache, gesellschaftliche Realität nicht nur wiederzugeben, sondern immer wieder neu zu schaffen.

Für den sich konstituierenden Liebesdiskurs des 19. Jahrhunderts erwächst daraus folgende Konsequenz: Die «bürgerliche» Liebeserklärung soll nicht mehr in erster Linie schön sein, wie es von der «galanten» Variante erwartet und geschätzt wurde, sondern vor allem ehrlich. Nun bevorzugt man sprachliche Formen der Knappheit und Direktheit, die beide als gleichermaßen geradlinig und aufrecht empfunden werden. Mit anderen Worten: Die «bürgerliche» Liebeserklärung soll nicht nur aufrichtig, sondern auch einfach sein. Damit hat sich zum Topos der Aufrichtigkeit jener der Einfachheit hinzugesellt – dies erklärt die Konjunktur des Sprachmusters «Ich liebe dich», das vergleichsweise unspektakulär ist und keinen Wert auf sprachliche Extravaganzen legt.

Die Folge des Aufrichtigkeitstopos ist freilich eine stete Beweisspflicht für die Liebenden. Denn in dem Moment, in dem die Aufrichtigkeit Priorität hat, muss sie auch bewiesen werden. Im Vergleich zum galanten Liebesdiskurs verlagert sich der Schwerpunkt erheblich: Die «bürgerliche» Liebeserklärung hat nicht mehr die Funktion, durch ihre Schönheit zu gefallen – und dadurch einen entsprechenden Affekt in der umworbenen Person zu erzeugen. Ihre Funktion besteht nun vor allem darin, ehrlich zu sein – und dadurch die Aufrichtigkeit der eigenen Affektlage zu beweisen. Damit entsteht eine Pattsituation: Es ist jetzt das Los des aufrichtigen Sprechers, seine Gefühle möglichst glaubhaft in sprachliche Form zu bringen – im Wissen um die zeitgenössische Vorstellung, dass Aufrichtigkeit letztlich als inkommunikabel gilt.¹⁴ Gleichzeitig wird für den Adressaten der tatsächliche Affektzustand des Sprechers zum unlösbaren Interpretationsproblem.

Damit nicht genug: Liebeserklärungen sollen nicht nur aufrichtig und einfach, sondern gleichzeitig originell sein. Diese dritte Anforderung ist Ausdruck eines sorgenvollen Befunds: Ein «Ich liebe dich» genügt zwar dem Kriterium der Einfachheit; in dem Mass aber, in dem seine Handhabung quasi normativ geregelt ist, wird es zu einer musterhaften, prototypischen Äusserung. Und gerade deshalb haftet ihm der Beigeschmack der sinnentleerten, nun plötzlich stereotypen Worthülse an. Entsprechende Zweifel melden sich: Ist es wünschenswert oder überhaupt möglich, die ureigensten Gefühle durch allgemein verfügbare Floskeln zu beweisen? Wäre es nicht aufrichtiger, die Liebe auf

14 Luhmann, Niklas. *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a. M. ²1995. S. 133. – Wir kennen diese Zwickmühle aus eigener Erfahrung: Bezweifelt jemand die Seriosität unserer Liebeserklärung, sind wir rasch überfordert, und es bleibt uns nichts übrig, als die Erklärung zu wiederholen oder darauf hinzuweisen, dass wir sie ernst meinen. An der Frage, ob das auch wirklich stimmt, ändern diese Strategien freilich nichts.

sprachlich originelle und das heisst: individuelle Weise zu erklären? Wo aber wären die Grenzen dieser verbalen Individualität? In der radikalen Vorstellung einer Sprache, die «die Liebenden mit niemandem teilen – schliesslich nicht einmal mehr untereinander».¹⁵ Und selbst wenn diese Sprache noch denkbar wäre, so könnte mit ihr das Versatzstück «Ich liebe dich» zwar umgangen werden – aber nur um den Preis einer wortreicheren, vielleicht sogar poetischeren Schöpfung. Und gerade dieser ausgeschmückte Sprachgebrauch war es ja, gegen den sich das bürgerliche Misstrauen richtete. Letzten Endes sind wir also in einem Teufelskreis verfangen, und spätestens an diesem Punkt ist die Liebeserklärung, besonders das «Ich liebe dich», zu dem geworden, was Peter Auer einen «unmöglichen sprachlichen Handlungstyp»¹⁶ nennt.

Das Dilemma, sie dennoch äussern zu müssen

Unter solchen Voraussetzungen scheint man besser beraten, sich auf das Wagnis einer Liebeserklärung gar nicht erst einzulassen. Doch auch diese Alternative hilft nichts, da wir die Äusserung partout machen sollen. Das liegt daran, dass Liebeserklärungen hochgradig ritualisiert sind und konventionalisierte Handlungsabläufe umfassen, die wir im Rahmen unserer Sozialisation erlernen. Das gilt gerade auch für den sprachlichen Anteil von Ritualen.¹⁷ Wir lernen zum Beispiel, dass bei der Taufe das «Ich taufe dich» oder dass vor Traualtar und Standesamt das «Ja» zwingend erfolgen muss. Werden diese Sprachhandlungen nicht vollzogen, bleiben die Rituale fehlerhaft und gegebenenfalls juristisch anfechtbar. Ihr eigentlicher Zweck – den Übergang eines Individuums in einen neuen sozialen Status durch eine konventionalisierte Prozedur zu sichern – kann nicht gewährleistet werden. Analog funktioniert das «Ich liebe dich»: Wir wissen, dass die junge Liebe eines Paares auf merkwürdige Art «ungültig» bleibt, wenn diese Äusserung – der sprachliche Anteil des Rituals eben – nicht ausgesprochen wird. Dieses Wissen wirkt so stark, dass wir bereit sind, unser Gegenüber zu einer Liebeserklärung zu provozieren, um die Unversehrtheit des Rituals zu garantieren und uns der Gültigkeit der Liebe (scheinbar) zu versichern. In solchen Fällen delegieren wir die Liebeserklärung kurzerhand an das Gegenüber: «Liebst du mich?» (Wir delegieren damit natürlich auch den verbalen Hochseilakt, die Liebeserklärung aufrichtig, einfach und originell zu

15 Auer (wie Anm. 3), S. 28.

16 Ebenda, S. 11.

17 Werlen, Iwar. *Ritual und Sprache: Zum Verhältnis von Sprechen und Handeln in Ritualen*. Tübingen 1984.

formulieren, denn ein dürftiges «Ja» ist zwar eine mögliche Antwort, verstösst aber gegen die Erfordernisse des Rituals.)

Die romantische Komödie

Im Folgenden sollen vier Beispiele illustrieren, ob und wie der Spielfilm die skizzierten ausserfilmischen Schwierigkeiten mit der Liebeserklärung inszeniert. Als Massstab dient mir die prototypische Vorstellung dieses Sprachmusters, zu dem ja nicht nur der Wortlaut «Ich liebe dich» gehört. Prosodisches, etwa eine angemessene Lautstärke, kommt ebenso hinzu wie Kontextuelles: die gleichzeitige Anwesenheit eines Paares als Voraussetzung für eine *Face-to-face*-Kommunikation; die Heterosexualität der ProtagonistInnen;¹⁸ die Tatsache, dass sie sich nicht zum ersten Mal begegnen (um den anders gelagerten Kontext der *Amour fou* auszuschliessen); eine Örtlichkeit, die eine Atmosphäre des Privaten begünstigt; die damit verbundene Abwesenheit Dritter.

Die Filmbeispiele stammen aus deutschsprachigen romantischen Komödien der Dreissiger- und Vierzigerjahre.¹⁹ Typischerweise erzählen sie die Geschichte zweier Hauptfiguren, die am Ende zum Liebespaar werden. Wiederkehrende Hindernisse wie zeitraubende Verwechslungen oder störende Nebenbuhlerinnen und Nebenbuhler machen die Spielarten des Genres aus, aber auch das Nebenfigurenpaar, das sich ebenso ineinander verliebt, wenn auch meist unverblümt und handfester.²⁰ Ausserdem bringt es das Erzählmuster mit sich, dass die darin

18 Natürlich erklären sich auch Schwule und Lesben die Liebe. Nur geht es hier nicht um alltagsweltliche Realitäten, sondern um prototypische (und das heisst mehrheitsfähige) Vorstellungen, wie sie gerade das Mainstreamkino entwirft. Dass «homosexuelle» Liebeserklärungen nicht zu diesem Kanon gehören, ist ablesbar an der beschämenden Seltenheit, mit der sich schwule und lesbische Figuren – wenn überhaupt – die Liebe erklären, ohne dabei lächerlich oder grotesk zu wirken.

19 Über den deutschen Film dieser Jahre ist vieles geschrieben worden. Ich erlaube mir einen anderen Zugang und Fragen, die nicht den herkömmlichen entsprechen – nicht aus einer Geringschätzung der Filmgeschichtsschreibung heraus, sondern aus der Überlegung, dass dieses Filmkorpus grundsätzlich *auch* andere Fragen zulässt (ohne darüber die Notwendigkeit der bereits gestellten zu vergessen). Nach einer faschistischen Liebeserklärung zu suchen, erschiene mir jedenfalls fragwürdig; angemessener wäre allenfalls, mit Karsten Witte danach zu fragen, wie filmische Liebeserklärungen «im Kontext von Faschismus funktionieren» und warum sie so und nicht anders daher kommen. Vgl. Witte, Karsten. «Film im Nationalsozialismus: Blendung und Überblendung». In: Jacobsen, Wolfgang / Kaes, Anton / Prinzler, Hans Helmut (Hg.). *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart 1993. S. 119. – Zur deutschen Filmkomödie vgl. ausserdem Witte, Karsten. *Lachende Erben, toller Tag: Filmkomödie im Dritten Reich*. Berlin 1995.

20 Die dramaturgische Formel der sich (ver-)liebenden Haupt- und Nebenfigurenpaare ist bereits fester Bestandteil des bürgerlichen Lustspiels (z. B. in Lessings *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*, 1763) und der Opera buffa (z. B. in da Pontes/*Mo-*

formulierten Liebeserklärungen als Liebesgeständnisse daherkommen, als Äusserungen, die sich ein Paar zum ersten Mal macht (im Unterschied zu den Liebesbestätigungen eines Paares, das sich längst gefunden hat und die vorzugsweise in der Ehekomödie zum Zug kommen).²¹

Als erstes Beispiel dient *Abenteuer im Grand Hotel* (Ernst Marischka, D 1943). Hier stossen die bürgerliche, aber reiche Erbtöchter Alice (Carola Höhn) und der verarmte Graf Lerchenau (Wolf Albach-Retty) in einem Hotel buchstäblich aufeinander: Alices Perlenkette reisst, man zählt wiederholt die verstreuten Kügelchen und liebäugelt damit, den Rest des Abends gemeinsam zu verbringen. Doch Lerchenaus Vorstellungen über den weiteren Verlauf des Abends («zusammen Abend essen, dann nett plaudern, ein bisschen tanzen – ich mache Ihnen eine heisse Liebeserklärung») entsprechen nicht den ihren: Sie verknotet seinen bereits geöffneten Schlips wieder, lässt ihn im Wintergarten des Hotels stehen und bricht einen voraussichtlich ermüdenden Abend («das übliche Programm») rechtzeitig ab. Ohne etwas über die gegenseitige Identität erfahren zu haben, begegnet man sich auf einer Italienreise wieder, während der sich der Graf (in der Tradition der Verwechslungskomödie) als soeben eingestellter Chauffeur von Alices Vater ausgibt. Man macht Station auf einem edlen Landgut, und in einer lauen Sommernacht gesteht Lerchenau, allen Erwartungen entsprechend, seine Liebe: «Ich liebe Sie ... Ich liebe Sie ... Ich liebe Sie.»

Was hier geschieht, ist gewissermassen die idealtypische Ausgestaltung einer Liebeserklärung, deren Elemente mustergültig ineinander gefügt sind: Der junge Graf und die schöne Erbin bilden das Paar, das sich nicht zum ersten Mal begegnet, sondern sich bereits im Grand Hotel kennen (und lieben) gelernt hat. Nun treffen sich die beiden in linder Dämmerung an einem See – ein Idyll schlechthin, das dank der Abwesenheit von Drittpersonen höchste Intimität garantiert. Schliesslich stehen sich Graf und Erbin derart nah gegenüber, dass der Graf in gehöri-

zarts *Le nozze di Figaro*, 1786). Wie dort wird auch im Film die Parallelität der Handlung oft durch die gegenläufige Schichtzugehörigkeit der Paare durchkreuzt (Landadel vs. Dienstleute, Gross- vs. Kleinbürgertum), sodass die Eintönigkeit des Handlungsziels des Sich-(Ver-)Liebens durch unterschiedliche Herangehensweisen gewürzt werden kann.

21 In seinen berühmt gewordenen *Fragments d'un discours amoureux* entfaltet Roland Barthes beschreibend die Unterscheidung zwischen erstmaliger und wiederholter Liebeserklärung. Die terminologische Differenzierung in «Liebesgeständnis» und «Liebesbestätigung» übernehme ich von Peter Auer. Vgl. Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris 1977. S. 175; Auer (wie Anm. 3), S. 24.

gem Mezzoforte sein dreifaches «Ich liebe Sie» formulieren und im leidenschaftlichen Kuss enden lassen kann.

An dieser Liebeserklärung erstaunt uns nichts. Wir erwarten sowohl Zeitpunkt als auch Art und Weise, und unsere Erwartungen werden prompt erfüllt. Das ist nicht selbstverständlich. Der Graf könnte sich ungeachtet der offenbar eindeutigen Situation ganz anders äussern, zum Beispiel nach der Uhrzeit fragen. Zweifellos würden wir das in diesem Kontext als unpassend empfinden und hätten den berechtigten Eindruck, dass unsere so lückenlos aufgebauten Erwartungen hintergangen werden.

Das zweite Beispiel stammt aus Gustaf Gründgens' Regiearbeit *Kapriolen* (D 1937), bei der Willi Forst als Produzent und Koautor fungierte. Der Film entfaltet sich entlang der Konstellation «Was sich neckt, das liebt sich», ausserdem macht er im Wortwitz Anleihen bei der Screwballkomödie, obschon er sich in der Gleichberechtigung der Geschlechter konservativer gibt als die zeitgleichen amerikanischen Parallelen. Da ist einerseits der scharfzüngige und unverhohlenen misogynen Kolumnist Jack Warren (Gustaf Gründgens), der Vorträge über «Die interessante Frau» hält. Da ist andererseits die moderne Berufsfliegerin Mabel Atkinson (Marianne Hoppe), die soeben als erste Frau von einer Atlantiküberquerung zurückkommt und mit Journalisten nichts am Hut hat. Ausgerechnet mit ihr soll Warren ein Interview führen, der doch «Fliegerinnen auf den Tod nicht ausstehen» kann. Die Pilotin wiederum, die seine Flugangst wohl ahnt, ist zu diesem Interview nur unter der Bedingung bereit, dass es in ihrem Flugzeug stattfindet, einer offenen Maschine mit zwei hintereinander positionierten Sitzen.

JACK (*im vorderen Sitz; gegen den Motorenlärm kämpfend*): Wissen Sie, was Sie sind? Sie sind eine dumme Gans!

MABEL: Wenigstens finden Sie mich jetzt nicht mehr reizend!

JACK: Doch, Sie sind eine reizende dumme Gans! ... Sie sind ja nur beleidigt, weil Sie glauben, ich hätte mich in Sie verliebt!

MABEL (*empört*): Das ist nicht wahr!

JACK: Das ist doch wahr, und wenn Sie sich auf den Kopf stellen!

MABEL (*greift entschlossen zum Steuerknüppel und setzt zu einem Looping an*).

JACK (*mitten im Looping; kopfüber*): Lassen Sie doch den Unsinn, Sie verrückte Person! Ja! Ja, ich hab mich in Sie verliebt, hören Sie doch! ... Hören Sie, ich will ja gar kein Interview von Ihnen, der Teufel soll Sie holen! Wollen Sie meine Frau werden?

MABEL (*nimmt erschrocken die Hände vom Steuerknüppel und hält sich beide Ohren zu*).

Natürlich stürzt das Flugzeug ab, doch zum Gegacker aufgeschreckter Hühner findet man sich heil in einem Strohhaufen wieder. Zunächst täuscht der Journalist Ohnmacht und schwere Verletzung vor, was der Fliegerin ein Liebesgeständnis entlockt. Es folgen Kuss und Umarmung und eine Überblendung auf die Glocken eines Kirchturms, die zur Hochzeit läuten. Zu Ende ist der Film damit allerdings nicht; nach der rund dreissig Minuten langen Einführung des ungleichen Paares wechselt er nun ins Fach der Ehekomödie.

Anders als in *Abenteuer im Grand Hotel* wird hier mit zentralen Elementen der prototypischen Liebeserklärung gebrochen. Zwar bilden die Hauptfiguren immer noch das junge, heterosexuelle Paar, das sich zum Zeitpunkt der Liebeserklärung nicht zum ersten Mal begegnet. Ausserdem fehlen auch hier (in der zweisitzigen Maschine notgedrungen) allfällige Drittpersonen. Dennoch hätte man Schwierigkeiten, bei einer halbsbrecherischen Flugstunde von einer Atmosphäre des Privaten zu sprechen. Warrens «Ich hab mich in Sie verliebt!» mag zwar als Liebeserklärung durchgehen; doch der Journalist hat sein Gegenüber im Rücken, muss sein Geständnis buchstäblich in den Wind schreien und setzt sich damit in eklatanter Weise über die typische Liebeserklärung hinweg. Darüber hinaus verbietet die Sitzordnung eine Besiegelung durch Umarmung und Kuss; diese Konzession an die Erwartungen des Publikums wird erst später auf dem Strohhafen (der möglicherweise ein gewöhnlicher Misthaufen ist) nachgereicht.

Letzten Endes soll die Sequenz komische Funktion haben. Das gelingt ihr doppelt gut, da sie nicht nur den unerwarteten Widerspruch zwischen Handlung (Liebeserklärung) und Situation (Looping) effizient ausreizt, sondern ihn gleichzeitig in die vertraute dramaturgische Grundkonstellation des ungleichen Paares einbettet, die auf unauffällig organische Weise Komisches begünstigt.

Das dritte Beispiel stammt aus *Hannerl und ihre Liebhaber* (Werner Hochbaum, A 1936). Nebenschauplatz ist die Veranda im Hof eines kleinbürgerlichen Wiener Mietshauses. Hier tritt der schüchterne und etwas farblose Stiebitz (Rudolf Carl) an die quirlige Mizzi (Jane Tilden) heran und bittet sie, ihm zu erklären, wie man eine Liebeserklärung mache. Die aber will er nicht Mizzi, sondern der Titelfigur, der vielumworbenen Hannerl (Olly von Flint), überreichen.

STIEBITZ: Fräulein Mizzi?

MIZZI (*über ein Waschbrett gebeugt*): Ja?

STIEBITZ: Ich hab a Bitte an Sie.

MIZZI: Na, wo fehlts denn, Herr Stiebitz?

STIEBITZ: Fräulein Mizzi, ich möchte gerne ... das heisst ... äh ... Sie müssen mir sagen, wie man eine Liebeserklärung macht.

MIZZI (*lacht; aufgeräumt*): Wollens vielleicht mir eine Liebeserklärung machen?

STIEBITZ (*zögert*): Äh, des ... dem Hannerl.

MIZZI (*unterbricht die Wäsche; deutlich kühler*). So? ... Na ja. Dann setzen Sie sich mal hin ... Da. (*Beide setzen sich nebeneinander auf eine kleine Bank.*) ... Na ja, zuerst müssens einmal lächeln.

STIEBITZ (*versucht es*).

MIZZI (*macht es ihm vor*): Glücklicher!

STIEBITZ (*strengt sich an*).

MIZZI: Na ja, des wird scho gehen. (*Räuspert sich.*) Also, wenns dann da sitzen, nicht, dann sagens ganz einfach zu ihr: «Meine liebe Hannerl, du bist ... äh ... das herrlichste Mädchen auf der Welt und ich denk an dich bei Tag und bei Nacht ... und auch wenn ich träume und ...»

STIEBITZ (*tonlos*): Ich hab noch nie geträumt.

MIZZI: Na ja, des sagt mer doch nur so, ja?

STIEBITZ: Ach so.

MIZZI: Also ... also: «Auch wenn ich träume und ... ähm»

STIEBITZ: Na ja, vielleicht lassen wirs doch lieber weg.

MIZZI: Ja, das kann man machen.

STIEBITZ: Ja ... Gibt es keine kürzere Liebeserklärung?

MIZZI: Oh ja, gibts auch. Dann ... hmm ... dann sagens ganz einfach: «Ich denke immer an dich und» ... dann rückens a bisserl näher ... (*Rückt näher zu ihm.*) ... so ... und ... dann sagens: «Ich liebe dich.»

STIEBITZ: «Ich liebe dich.»

MIZZI: Ja.

STIEBITZ: Ja.

Im Unterschied zu *Abenteuer im Grand Hotel* und *Kapriolen* kommt es hier zu keiner eigentlichen Liebeserklärung. Stattdessen wird *über* sie gesprochen, sodass sie zum metakommunikativen Gegenstand einer Unterhaltung wird. Stellen dieser Art sind in der romantischen Komödie häufiger, als man vermuten würde, und gerade dann aufschlussreich, wenn man die latente Orientierungsfunktion filmischer Liebeserklärungen bedenkt: Gegenstand ist nicht so sehr die Frage, wie eine Liebeserklärung realisiert wird, sondern wie sie realisiert werden soll. Tatsächlich gibt Mizzi dem wählerischen Stiebitz einen ganzen Katalog von Ratschlägen und serviert ihm so ein anwendungsbereites Script, das sich obendrein modifizieren – in diesem Fall kürzen – lässt. Unver-

zichtbarer Kern ihrer Anweisung bleibt, dass sich Stiebitz zuerst setzen, dann lächeln und erst dann die Liebeserklärung formulieren soll. Dass Mizzi Katalog eine Liste von Versatzstücken nicht nur umfasst, sondern geradezu voraussetzt, wird in dieser Handhabung besonders deutlich. (Unklar bleibt freilich, ob es sich dabei um Floskeln handelt, die Mizzi schon hundertfach hat hören müssen, oder um solche, die sie schon immer hat hören wollen.)

Allerdings: Dass in diesem Dialog keine Liebeserklärung gemacht, sondern *nur* über sie gesprochen wird, stimmt nicht ganz. Indem Mizzi das «Ich liebe dich» vorformuliert, äussert sie es ja gleichzeitig, und dasselbe geschieht, wenn Stiebitz es ihr nachspricht. Das ist insofern mehr als eine verbale Spielerei – die auf der Deckungsgleichheit von eigentlichem und uneigentlichem Sprechen beruht –, als Mizzi und Stiebitz die beiden genretypischen Nebenfiguren sind, die sich am Ende genauso finden wie die Hauptfiguren.

Ähnlich wie in *Kapriolen* soll auch diese Stelle komisch wirken, und wie dort profitiert sie vom ungleichen Paar: Stiebitz' schusselige Unbedarftheit und Mizzis flinke Gewandtheit stehen sich zunächst unvereinbar gegenüber. Die Stelle profitiert aber auch von der Abrufbarkeit des Sprachmusters «Liebeserklärung», das Mizzi in verschiedenen Varianten und ohne viel emotionales Engagement durchspielt. Und sie kokettiert mit der potenziellen Unaufrichtigkeit von Liebeserklärungen, mit der Tatsache, dass offenbar Dinge zu diesem Sprachmuster gehören, die man allein der Vollständigkeit halber sagt.

Ich komme zum letzten Beispiel und damit zu einer vierten Möglichkeit der filmischen Liebeserklärung in der Komödie: In *Maskerade* (Willi Forst, A 1934) wird nicht nur das gängige «Ich liebe dich» verweigert; auch entlegene Varianten bleiben ausgespart. Mehr noch, selbst von «Liebe» wird zu keinem Zeitpunkt gesprochen (höchstens gesungen). Das Verfahren ist weniger zufällig, als es scheint: Die Pointe ist, dass wir die nicht erfolgte Liebeserklärung vermissen – was nur geschieht, wenn wir sie erwarten. Im Blickpunkt stehen damit jene Spuren, mit denen *Maskerade* uns auf die Fährte eines «Ich liebe dich» ansetzt. Der Film tut es in Etappen, die als beiläufige Andeutungen und flinke Grenzüberschreitungen daherkommen. Überblickt man sie in ihrer Zusammengehörigkeit, dann ergibt sich eine kunstvoll verwobene, schimmernde Textur aus Erwartungen, die lanciert, hinausgezögert, wieder aufgenommen und in die Irre geführt werden.

Es ist nicht einfach, dieses Konzept anhand eines einzigen Beispiels zu belegen. Dem widerstreben der prozesshafte Charakter eines Erwar-

tungsaufbaus und der Umstand, dass die entscheidenden Momente ja durch die Abwesenheit von Liebeserklärungen auffallen, die weichenstellenden Begebenheiten also im früheren Verlauf der Handlung zu verorten sind. Ich beschränke mich dennoch auf den unmittelbaren Schluss von *Maskerade* und damit auf die letzte Gelegenheit zu einer Liebeserklärung, die der Film ungenutzt verstreichen lässt.²²

Erzählt wird die Geschichte des unverheirateten Malers Heideneck (Adolf Wohlbrück), eines galanten Habitues auf den Bällen der Wiener k.u.k. Gesellschaft. Sein Atelier ist als Schauplatz erotischer Anekdoten in aller Munde, und seine Auftritte bringen regelmässig Aufregung unter die Frauen und Nervosität unter die Männer. Eine der Damen lässt sich während des Balls in den Sophiensälen von Heideneck porträtieren – bekleidet mit nichts als einer Maske und dem Muff ihrer Schwägerin in spe, die inzwischen ahnungslos auf dem Ball tanzt. Am nächsten Morgen gerät das Bild versehentlich an die Öffentlichkeit, die dankbar den Skandal wittert und den Muff als eindeutiges Indiz für die Identität des Modells deutet. Kompromittierende Folgen drohen, und um weiteres Unglück abzuwenden, behauptet Heideneck, eine von ihm frei erfundene Leopoldine Dur sei das wahre Modell. Dass es tatsächlich eine Frau dieses Namens gibt, entspricht den Gesetzmässigkeiten der Komödie: Die echte Leopoldine (Paula Wessely) ist als unbescholtene Vorleserin bei einer Fürstin in Stellung, und dank eines weiteren Zufalls begegnet sie Heideneck auf einer Soirée. Noch am selben Abend verliebt man sich, beschliesst aber wenig später, die Sache sein zu lassen, da man sich im anderen böse getäuscht zu haben glaubt. Erst Heidenecks beinaher Tod durch die Pistole einer früheren Geliebten schliesst die Kluft zwischen den beiden, und im winterlichen Blumenhaus der Fürstin nimmt der Film sein Ende. Schwer verwundet, aber mit dem Leben davongekommen, liegt Heideneck reglos und mit geschlossenen Augen auf einer Bahre, während Leopoldine zum Schlussdialog ansetzt:

LEOPOLDINE (*leise*): Geschieht dir ganz recht, dass du jetzt so daliegst ... Ganz anders hätts noch kommen sollen. 'S wär alles noch zu wenig gewesen für dich ... Liegen lassen hätt ich dich sollen draussen im Schnee ...

22 Die Schlusssequenz ist nicht die erste Gelegenheit, in der die Liebeserklärung ausgespart wird. Bereits die Ateliersequenz, in der Leopoldine von Heideneck zu einer Porträtsitzung eingeladen wird, steuert konsequent auf das «Ich liebe dich» zu, um mit einem verbalen Winkelzug im letzten Moment den Kurs zu ändern. Vgl. Brunner, Philipp. «Die filmische Liebeserklärung: Zu Willi Forsts *Maskerade* (A, 1934)». In: Schlemmer, Gottfried/Mayr, Brigitte (Hg.). *Der österreichische Film von seinen Anfängen bis heute*. Wien (erscheint 2006).

Weil ihr alle miteinander nicht wert seid, dass man sich um euch kümmert ... Ihr Mannsbilder, ihr gemeinen, ihr schlechten ... Ihr seid ja so – HEIDENECK (*matt*): Schimpf weiter, Poldi, schimpf nur weiter.

Die Stelle würde sich bestens für eine eindeutige Liebeserklärung eignen, umso mehr, als sie sich an der prominenten Position des Filmendes befindet. Dadurch birgt sie das Potenzial eines Endes «ohne Wenn und Aber», das keine Fragen mehr offen lässt, «einen Zustand des Glücklichen und der Zufriedenheit bei den Hauptfiguren suggeriert und damit den Zuschauer mit einem Gefühl der Sicherheit entlässt». ²³ Stattdessen stellt sich hier das Gefühl ein, es mit etwas Uneingelöstem zu tun zu haben: In die Harmonie der Geschichte schleicht sich nachträglich eine Verunsicherung ein, die als leise Dissonanz in unserem wohligen Eindruck nachklingt. Ob es sich um ein «wirkliches» oder um ein «trügerisches» Happy End handelt, ²⁴ ist nicht eindeutig festzulegen.

Dass sich gerade ein Wiener Film dieser Ambivalenz bedient, ist kein Mangel, sondern fügt sich der Logik eines Kinos ein, das die Stadt Wien weniger als lokalen, sondern mehr als emotionalen Ort inszeniert: Es geht, mit Richard Dyer gesprochen, nicht so sehr darum, wie diese Stadt aussieht, sondern darum, wie sie sich anfühlt – für das Figurenpersonal ebenso wie für das Kinopublikum. ²⁵ Dass das filmische Wien ein ausserfilmisches Pendant besitzt, ist zumindest aus dieser Perspekti-

23 Christen, Thomas. *Das Ende im Spielfilm: Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. Marburg 2002. S. 37–38 (Zürcher Filmstudien, 7). – Liebeserklärungen am Filmanfang (etwa in Louis Malles *Ascenseur pour l'échafaud*, F 1957) sind ein seltenes, aber brisantes Komplement. Sie suggerieren das Glück der Hauptfiguren, verunsichern aber das Publikum und werfen Fragen auf, anstatt sie zu beantworten: Dass eine solche Liebe glücklich bleibt, ist keine Option. Ein derartiger Film wäre zu Ende, kaum dass er angefangen hat, denn glückliche Leute haben keine Geschichte und es gibt nichts über sie zu erzählen. Erst die unglückliche Wendung in dieser Liebe, und sei es mit dem Ziel eines Happy End, garantiert den weiteren Verlauf der Erzählung. Ebenda, S. 38.

24 Zu diesen beiden Konzepten vgl. Thomas Christens Beitrag im vorliegenden Band.

25 Die Tendenz, geografische Orte als emotionale Utopien zu inszenieren, ist bei Dyer Wesensmerkmal des klassischen amerikanischen Musicals. Vgl. Dyer, Richard. «Entertainment and Utopia». In: ders. *Only Entertainment*. London 1992. S. 18. – Auf die engen Bezüge zwischen Musical und Wiener Film verweist Francesco Bono: «Den Wiener Film einem Genre zuzuordnen, ist nicht einfach. Einerseits gehört er zur Komödie, was die Bevorzugung des Happy End beweist; andererseits überschreitet er deren Bereich, indem er sich dem Musical anschliesst und eine Neigung zum Melodrama aufweist.» Wie Dyer geht auch Bono davon aus, dass es dem Wiener Film nicht um das ausserfilmische Wien geht, sondern (und nun im Unterschied zu Dyer) um einen «geistigen Ort», der in seiner Rückwärtsgewandtheit Ausdruck für die nostalgische Romantisierung der Habsburg-Zeit sei. Vgl. Bono, Francesco. «Profilo del cinema austriaco, 1929–1945». In: Brunetta, Gian Piero (Hg.). *Storia del cinema mondiale*. Teil 3, Bd. 1: «L'Europa: Le cinematografie nazionali». Turin 2000. S. 536. Übers. Ph. B.

ve zweitrangig. Im Vordergrund steht eine Gefühlswelt, in der sich stete Heiterkeit und ein Hang zu (oft nostalgischer) Melancholie nicht ausschliessen, sondern die emotionale Prämisse bilden, die als charakteristisch für den Wiener Film gilt.

Es passt in dieses Bild, dass am Ende von *Maskerade* die beiden Hauptfiguren zwar erneut zueinander finden – begleitet vom musikalischen Liebesthema des Films und den Konventionen der romantischen Komödie entsprechend. Und doch geschieht dies in der eigentümlich künstlichen Umgebung eines vom Schnee umwehten Wintergartens. Ausserdem gleicht Heidenecks Lager verdächtig einer Totenbahre, und schliesslich verweben sich in Leopoldines Schlussmonolog Zärtlichkeit und Melancholie derart, dass der Film über seinen Abspann hinaus in einer Art Schwebezustand verharret.

Abweichung als Muster

Ich habe im bisherigen Verlauf das ausserfilmische Unbehagen an der Liebeserklärung auf deren Bürgerlichkeit zurückgeführt und vor diesem Hintergrund einige Spielarten beschrieben, die den filmischen Umgang mit ihr prägen: ihre idealtypische oder abweichende Inszenierung, ihre Verwendung als metakommunikativer Gegenstand oder ihre völlige Ausparung. Es wird jetzt darum gehen, zu überlegen, welche Funktionen diesen Varianten zukommen und inwieweit sie als filmische Reflexionen ausserfilmischer Gegebenheiten gedacht werden können.

Überblickt man ein grösseres Korpus an romantischen Komödien der Dreissiger- und Vierzigerjahre, so erweist sich der zweite, vom typischen «Ich liebe dich» abweichende Umgang mit der Liebeserklärung als der häufigste: Absichtsvoll setzt man auf den Bruch mit mehrheitsfähigen Erwartungen, indem das vertraute Sprachmuster in einen unvermuteten Kontext eingebettet wird (*Kapriolen*) oder indem die Figuren Unpassendes in einem scheinbar eindeutigen Moment äussern (etwa «Ich hasse dich» am Ende von Victor Tourjanskys *Dreimal Komödie*, D 1945). Anders ausgedrückt: Zum komischen Grundton der romantischen Komödie scheint die Liebeserklärung wesentlich beizutragen (neben anderen Elementen wie der Konstellation des ungleichen Paares). Die Filme verlassen sich mit auffallender Regelmässigkeit auf den unerwarteten Widerspruch zwischen einer höchst vertrauten Sprachhandlung und der Situation, in der sie vollzogen wird. Das komische Potenzial, das derartigen Diskrepanzen eingeschrieben ist, schöpfen sie nach Kräften aus, wenn auch mit unterschiedlichem Erfolg und oft kurzlebigen Effekt.

Seltener sind dagegen Inszenierungen, die auf das Surplus eines komischen Gehalts verzichten und sich darauf konzentrieren, den erwartbaren und erwarteten Fortgang der Handlung reibungslos zu gestalten (*Abenteuer im Grand Hotel*). Innerhalb eines solchen Konzepts hat die Liebeserklärung den Stellenwert eines geschmeidigen narrativen Scharniers; entsprechend wird ein herkömmliches, weil tendenziell unauffälliges «Ich liebe dich» gewählt.

Geht man davon aus, dass die romantische Komödie *grundsätzlich* abweichende, und das heisst, unerwartete Liebeserklärungen bevorzugt, dann entsteht aus dieser Unerwartetheit ein genrespezifisches Muster, das als solches wieder erwartbar wird. In der Tat setzt das Genre gezielt auf unser Musterwissen, das in diesem Fall ein doppeltes ist, ein ausserfilmisch-sprachliches und ein filmisch-dramaturgisches. So wissen wir nicht nur, dass die Liebe erklärt werden soll, sondern auch wie und in welchem Kontext das typischerweise (nicht) zu geschehen hat. Gleichzeitig wissen wir, dass am Ende einer romantischen Komödie aus den Hauptfiguren ein Liebespaar werden soll – das sich seine Liebe konsequenterweise auch zu erklären hat. Wir erwarten also das «Ich liebe dich», und wir erwarten es dringend. Dies erklärt unsere Bereitschaft, mäandrierende Umwege des Plots, Verwechslungen am laufenden Band und bar jeder Logik in Kauf zu nehmen und selbst absurde, wenn auch nicht beliebige Äusserungen als Liebeserklärungen zu verstehen. Einzige Bedingung scheint zu sein, dass das Sprachmuster überhaupt eingelöst wird. Das «Wie» ist vor diesem Hintergrund zweitrangig, und Autoren und Regisseure sind frei, Unerwartetes zu Tage zu fördern. Das «Was» hingegen ist den Sehgewohnheiten des Publikums geschuldet und duldet Überschreitungen nur in vorsichtigster Dosierung.

Unter dieser Perspektive geht *Maskerade* einen markanten Schritt weiter. Dass der Film die Liebeserklärung durchgehend ausspart, erweist sich als ungewöhnliches Verfahren, das quer zu den herkömmlichen, affirmativen Spielarten der romantischen Komödie steht. Ob dies den Eindruck des Komischen hinterlassen soll, ist fraglich. Richtiger wäre es wohl, darin ein Signal für die genreübergreifenden Untertöne zu orten, die Witte dem Film nicht als Fehler, sondern als Glück attestiert: ein Melodram zu sein, «das Gefühle nicht zu Arien vergrössert, sondern ihnen bloss einen gehörigen Raum verschafft».²⁶

Im wiederkehrenden Auseinanderdriften von Situation und Handlung ist neben der Komik eine weitere Funktion angelegt, die (wie die Komik) auf

26 Witte, Karsten. *Lachende Erben* (wie Anm. 19), S. 20.

dem Moment der Distanz beruht und in verschieden starker Ausprägung ausformuliert werden kann: Filmische Liebeserklärungen können zum handfesten und mitunter ironischen Kommentar ihrer selbst, vor allem ihrer tief verankerten Bürgerlichkeit werden. Zum einen wird über die Unsagbarkeit und das Dilemma von Aufrichtigkeit, Einfachheit und Originalität besonders in den metakommunikativen Fällen laut nachgedacht (*Hannerl und ihre Liebhaber*). Zum andern wird den festgefügteten Geschlechterrollen eines Kommunikationsmusters nachgespürt, das den Männern die Initiative (nicht nur auf verbaler Ebene) vorbehalten und den Frauen den antwortenden (wenn nicht dankbar schweigenden) Part zuweist.²⁷

Hierzu gehören Beispiele, die dieses Konzept unterwandern, indem die Frauen die Liebeserklärung selbst in die Hand nehmen oder ihre Männer mit einem «Liebst du mich?» zur gewünschten Antwort provozieren. Letzteres ist im Spielfilm keine Seltenheit, wird aber in Melodram und Komödie mit gegenteiligem Ausgang realisiert: Im Melodram wird die Frage der Frau meist als unerlaubte Grenzüberschreitung geahndet, die prompt in ein glückloses Schicksal führt. In der romantischen Komödie dagegen, etwa am Ende von *Die Nacht mit dem Kaiser* (Erich Engel, D 1936), ist die Initiative der Frauen oft geradezu notwendig angesichts von Männern, die sich in emotionalen Belangen entweder unkommunikativ oder begriffsstutzig zeigen. Dennoch, in beiden Spielarten ist derselbe, wie auch immer ausformulierte Kern einer Kritik angelegt: Sie rütteln sanft oder unsanft am bürgerlichen Konzept der Liebeserklärung und damit an einem Lieben «nach kultureller Vorschrift»²⁸; gelegentlich wagen sie einen raschen Blick jenseits derartiger Normen.

Ich schliesse mit einer weiterführenden Überlegung: Nachzudenken wäre nicht nur über die Frage, ob sich die Liebeserklärungen in den romantischen Komödien der Dreissiger- und Vierzigerjahre durch eine spezifische Komik auszeichnen (und sich damit von denjenigen anderer Zeiten unterscheiden), sondern auch darüber, warum sie *so und nicht anders* inszeniert werden. Dass andere Varianten immerhin denkbar wären, hat damit zu tun, dass derselbe Inhalt stets auf verschiedene (nicht: beliebige) Arten ausgedrückt werden kann; dass innerhalb eines zugegebenermas-

27 Auer weist darauf hin, dass im Bürgertum der Mann über die interaktionsgeschichtlich erste Liebeserklärung entscheidet. Vgl. Auer (wie Anm. 3), S. 24. – Diese Vorstellung bestätigt ein Blick auf bürgerliche Briefsteller, die dem Bürger in allen Phasen der Liebeskorrespondenz die Kommunikationseröffnung zugestehen und die Musterbriefe der Bürgerin nahezu ausnahmslos als Antwort konzipieren. Vgl. Ettl, Susanne. *Anleitungen zu schriftlicher Kommunikation: Briefsteller von 1880 bis 1980*. Tübingen 1984. S. 131 (Reihe Germanistische Linguistik, 50).

28 Luhmann (wie Anm. 14), S. 134.

sen beschränkten Sets (sprachlicher) Ausdrucksmöglichkeiten immer eine gewisse *Wahlfreiheit* besteht. Damit gewinnt die Wahl selbst an Bedeutung, gerade weil sie mit historischen und sozialen Gegebenheiten verwoben ist. Ob sie bewusst oder unbewusst getroffen wird, ist zweitrangig. Im Vordergrund steht die Tatsache, dass ohne diese Möglichkeit der Wahl weder der *strategische* noch (der in der Komödie besonders zentrale) *spielerische* Charakter sprachlichen Handelns denkbar ist.²⁹ Mit Blick auf das vorliegende Korpus romantischer Komödien stünde also eine gewisse Überdrehtheit der (verbalen) Komik zur Disposition, die besonders bei den männlichen Figuren mit einer eigentümlichen Infantilisierung einhergeht.³⁰ Möglicherweise ist sie Ausdruck eines nahezu völligen Fehlens manifester Sexualität, das Witte der Komödie des Dritten Reichs zuschreibt.³¹ In diese Vermutung fügt sich die Beobachtung ein, dass filmische Liebeserklärungen bemerkenswert unerotisch daherkommen: Ein typisches «Ich liebe dich» scheint zwar eine Atmosphäre des Privaten, nicht aber des Prickelnden zu bevorzugen. Die hier beschriebenen Beispiele werden jedenfalls wie zahlreiche andere stets in Abwesenheit expliziter erotischer Interessen geäußert und ohne den herkömmlichen erotischen Zeichensatz inszeniert.

Dass dies bereits den Schluss erlaubt, darin eine Tendenz für die deutschsprachige Filmkomödie der Dreissiger- und Vierzigerjahre zu erkennen, bezweifle ich. Plausibler scheint mir, diesen Befund auf die kulturellen und entsprechend langlebigen Normen, das heisst auf die Bürgerlichkeit des Sprachmusters zurückzuführen und davon auszugehen, dass dessen unerotische Inszenierung in den Filmen während des Nationalsozialismus, wenn auch aus spezifischen Gründen, nur verstärkt zum Ausdruck kam.

Für Hilfe und Anregung danke ich Christine Noll Brinckmann, Ursula von Keitz, Claudia Schmellentin und Isabelle Stauffer.

29 Zu dieser Denkfigur vgl. Linke, Angelika / Nussbaumer, Markus. «Intertextualität: Linguistische Bemerkungen zu einem literaturwissenschaftlichen Textkonzept». In: Antos, Gerd / Tietz, Heike (Hg.). *Die Zukunft der Textlinguistik: Traditionen, Transformationen, Trends*. Tübingen 1997. S. 124 (Reihe Germanistische Linguistik, 188).

30 Auf diese nicht nur in Komödien spürbare Tendenz verweist Ursula von Keitz am Beispiel von Walter Reischs Männerfiguren: «Überwältigend überwältigt: Walter Reischs Frauenfiguren». In: Günter Krenn (Hg.). *Walter Reisch: Film schreiben*. Wien 2004. S. 281–300, hier: 281–283.

31 Witte, Karsten. *Lachende Erben* (wie Anm. 19), S. 84.

Ed Tan

Gesichtsausdruck und Emotion in Comic und Film

Einleitung

Der kommerzielle Erfolg populärer Bildmedien lässt sich durch verschiedene Faktoren erklären. Einer davon ist natürlich die Verständlichkeit. Je mehr Leute aus unterschiedlichen Kulturen der dargestellten Thematik und den Ereignissen folgen können, desto grösser ist die Reichweite einer Film-, Fernseh- oder Bilderzählung. Verständlichkeit allein garantiert jedoch noch nicht das Vergnügen, das mit dem Erkennen populärer Bilder assoziiert ist. In meinen Überlegungen zur Rolle der Emotionen in der Bildkultur werde ich versuchen, dieses «Fest des Erkennens» genauer zu fassen. Mein Ansatz besteht darin, die Freude am Erkennen zu kontrastieren mit dem ästhetischen Vergnügen, das mit der Rezeption komplexerer Formen der Bildkultur einhergeht. Dazu werde ich die Psychologie der populären bildlichen Darstellung zu Hilfe nehmen, insbesondere was wir über das Erkennen von Emotionen im Alltagsleben wissen. Was die verschiedenen Bildmedien betrifft, werde ich mich auf zwei Formen beschränken, die gezeichnete Bilderzählung und das Kino.

Das Erkennen von Emotionen in populären Bildmedien

Populärer Film und Comic rufen Emotionen hervor, indem sie Geschichten mit unverhofften Plotwendungen erzählen, mit Vorfällen, die den Rahmen des Alltäglichen sprengen und zu heftigen Reaktionen der handelnden Figuren führen.¹ Tatsächlich sind die Erzählungen im populären Film und im Comic voller Emotionen, für die Figuren wie für die Zuschauer. Hauptfiguren werden oft durch bestimmte, genretypische Emotionen charakterisiert. So leidet die melodramatische Heldin an gramvoller Zerrissenheit, und der Actionheld wird von der schieren Bosheit seiner Gegenspieler zur Tat gedrängt, während der Protagonist der Komödie ausser Rand und Band geraten ist und die Kontrolle über

1 Siehe z. B. die klassische Untersuchung von Raymond Durnat zur Geschichte des Publikumsfilms: Durnat, Raymond. *Films and Feeling*. London 1967.

die Ereignisse derart verloren hat, dass er in einem Moment arglos herumläuft und im nächsten schon von Angst, Wut und Verzweiflung geplagt wird. Emotionen dieser Art kann der Betrachter problemlos nachvollziehen, ungeachtet seiner geografischen Herkunft. Wie aber funktioniert dieses Nachvollziehen der Emotionen? Wie überwinden Bildgeschichte und Film die Barrieren zwischen den Kulturen? Einen guten Ausgangspunkt für die Beantwortung dieser Fragen bilden psychologische Untersuchungen zum Erkennen von Emotionen, die ihrerseits die Grundlage einer Theorie über die Rolle des Gesichtsausdrucks bilden.

Die Theorie vom universellen Gesichtsausdruck

Die Untersuchungen, die der Ethnologe und Psychologe Paul Ekman seit den Sechzigerjahren in unterschiedlichen Kulturen durchführte, haben gezeigt, dass es eine geringe Anzahl von Emotionen gibt, die auf der ganzen Welt erkannt werden, unabhängig davon, in welchem Kulturkreis wir uns befinden. Bei diesen Emotionen handelt es sich um Fröhlichkeit, Wut, Trauer, Angst, Überraschung und Verachtung.² In der Emotionspsychologie werden sie als Grundemotionen bezeichnet, da sie durch eindeutige Handlungstendenzen gekennzeichnet sind. Wer Angst hat, will sich aus dem Staub machen; wer wütend ist, hat die Neigung, dem Anderen eine Abfuhr zu erteilen; wer trauert, verliert die Lust, überhaupt etwas zu tun. Die universelle Erkennbarkeit dieser Emotionen ist in einer umfangreichen Reihe von Studien erforscht worden. Fasst man die Studien zusammen, so ergibt sich ein übereinstimmendes Bild, wonach von Angehörigen der unterschiedlichsten Kulturen die Grundemotionen stets mässig bis gut erkannt werden.³ Auf der Basis dieser Untersuchungen haben Psychologen in einem nächsten Schritt eine Theorie des universellen Gesichtsausdrucks von Emotionen (TUE) entwickelt, die zwei weitreichende Behauptungen über die Grenzen der kulturellen Bestimmtheit von Emotion und Gesichtsausdruck zusammenfasst:

1. Die Grundemotionen bilden einen notwendigen Bestandteil des menschlichen Lebens und werden daher über alle Kulturgrenzen hinweg übereinstimmend erlebt und von einem entsprechenden Ge-

2 Ekman, Paul. *Emotion in the Human Face*. Cambridge (UK) ²1982.

3 Russel, James. «Is There Universal Recognition of Emotion from Facial Expression?». In: *Psychological Bulletin*, 115, 1994. S. 102–141. Für eine Besprechung der Übereinstimmungsgrenzen siehe Keltner, Dacher/Ekman, Paul. «Facial Expression of Emotion». In: Lewis, Michael/Haviland-Jones, Janet M. (Hg.). *Handbook Of Emotions*. New York 2000. S. 236–252.



Abb. 1: Zu den sechs Grundemotionen gehörende Gesichtsausdrücke.

sichtsausdruck begleitet. Viele Emotionen sind eine Mischung aus einer oder mehreren Grundemotionen, andere stellen Spezialisierungen einer Grundemotion dar, wobei die Spezialisierung eine Steigerung der Intensität der Emotion sein kann oder durch einen bestimmten Objektbezug zustande kommen kann. So lässt sich beispielsweise Scham als eine Form oder Spezialisierung von Verachtung oder Ekel verstehen, nämlich als Verachtung oder Ekel sich selbst gegenüber.⁴

2. Bestimmte kulturspezifische Konventionen geben dem Ausdruck von Emotionen bis zu einem gewissen Grad seine Form. Jede Kultur kennt Vorschriften darüber, welche Emotionen man zeigen darf und wie man sie zeigen soll. Art und Intensität des Gesichtsausdrucks sind an soziale Rollen gebunden und werden durch die jeweilige Situation bestimmt. Andererseits lassen sich Emotionen nur in beschränktem Ausmass beherrschen und verbergen. Oft wird die tatsächliche Empfindung durch eine Art kulturelle Maske hindurch sichtbar; Emotionspsychologen sprechen in diesem Zusammenhang von einem «emotionalen Leck».

Für die Beschreibung von Gesichtsausdrücken haben Ekman und Friesen ein System entwickelt, dessen letzte Fassung *Facial Affect Coding System* (FACS) genannt wird.⁵ Das FACS basiert auf der isolierten Beschreibung der Bewegungen von 44 Muskelgruppen. Den Ausgangspunkt der Bestimmung bildet jeweils ein neutraler Gesichtsausdruck. Jeder Gesichtsausdruck wird nun als Kombination von einer oder mehreren Bewegungseinheiten (BE) bestimmt. Tabelle 1 bietet eine Übersicht über einige Einheiten.

4 Zu dieser Kategorisierung von Emotionen siehe u. a. Izard, Carroll E. «Basic Emotions, Relations among Emotions, and Emotion-Cognition Relations». In: *Psychological Review*, 99, 1992. S. 561–565. Eine Verwerfung des Konzepts der Grundemotionen findet sich in: Russell, James. «Core Affect and the Psychological Construction of Emotion». In: *Psychological Review*, 110/1, 2003. S. 145–172.

5 Ekman, Paul/Friesen, Wallace. *Unmasking the Face*. Englewood Cliffs (NJ) 1975.

Tabelle 1: Einige Bewegungseinheiten des FACS

BE	Descriptor	Muscular Basis
1	Inner Brow Raiser	Frontalis, Pars Medialis
2	Outer Brow Raiser	Frontalis, Pars Lateralis
4	Brow Lowerer	Depressor Glabellae, Depressor Supercilli, Currugator
5	Upper Lid Raiser	Levator Palpebrae Superioris
6	Cheek Raiser	Orbicularis Oculi, Pars Orbitalis
7	Lid Tightener	Orbicularis Oculi, Pars Palebralis
9	Nose Wrinkler	Levator Labii Superioris, Alaeque Nasi
11	Nasolabial Fold Deepener	Zygomaticus Minor
12	Lip Corner Puller	Zygomaticus Maior
23	Lip Tightener	Orbicularis Oris

Je deutlicher der Gesichtsausdruck, desto leichter fällt das Erkennen. Diese Binsenweisheit kann man veranschaulichen, indem man Rechnerbilder von Gesichtszügen so bearbeitet, dass sie die Abweichung vom neutralen Gesichtsausdruck überzeichnen. Calder hat für ihre Versuche Karikaturen von Gesichtsausdrücken – auch *Hyperexpressionen* genannt – verwendet, die mittels eines grafischen Programms hergestellt und Probanden vorgeführt wurden.⁶ Abb. 2 zeigt in der rechten Spalte die übertriebene Variante jedes zu einer Grundemotion gehörenden Gesichtsausdrucks.

Solche *Hyperexpressionen* können mit unbearbeiteten Fotos derselben Gesichtsausdrücke verglichen werden. Die linke Spalte besteht aus *Hypoexpressionen*, in denen der Unterschied zum neutralen Gesichtsausdruck eher geringfügiger gehalten wurde. Die Leistungen, die die Probanden bei den Erkennungstests erbrachten, lassen nun den Schluss zu, dass Karikaturen der Gesichtsausdrücke das Erkennen von Emotionen erleichtern. Ich möchte die Anwendbarkeit der Theorie der Universalen Emotionen (TUE) nun an einem ersten Beispiel darlegen.

Universeller Gesichtsausdruck in populären Comics am Beispiel von Reiseziel Mond

Zwischen 1930 und 1970 publizierte der belgische Comic-Künstler Rémy unter dem Künstlernamen Hergé seine Arbeiten in Comic-Heften und später auch in den klassischen Alben. Hergés berühmteste Schöpfung ist der Reporter Tim, ein Held mit weltumspannender Fangemein-

6 Calder, Andrew J. et al. «Computer-enhanced Emotion in Facial Expressions». In: *Proceedings of the Royal Society: Biological Sciences*, B264, 1997. S. 919–925.

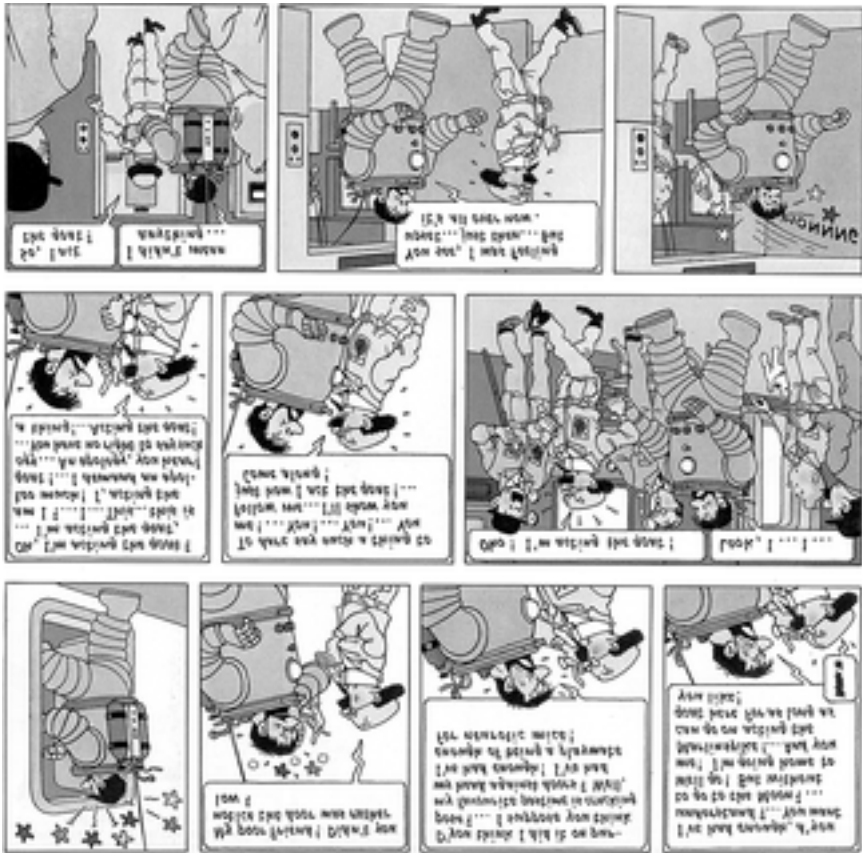


Abb. 3: Professor Bienleins Wut

de und einer eigenen Linie von Merchandising-Artikeln, von Socken und Mützen bis zu Puppen und Fahrzeugmodellen. Nicht nur hat Hergés Stil, «die helle Linie» genannt, einen grossen Einfluss auf die heutige Generation von Comic-Zeichnern ausgeübt. Tim ist ein Paradebeispiel für eine populäre Comicfigur, wie sie seit Anfang des 20. Jahrhunderts zur Signatur der Populärkultur gehören.⁸ Blättert man die *Tim und Struppi*-Alben durch, so stellt man rasch fest, dass die Prinzipien der TUE in der Alltagspraxis des Comics durchgängig zur Anwendung kommen. So liefert das Album *Reiseziel Mond* (Hergé, 1953) schöne Beispiele für den Ausdruck von Wut.⁹ In diesem Abenteuer werden Tim und sein Freund Kapitän Haddock eingeladen, Professor Bienlein zu be-

8 Vgl. Sabin, Roger. *Adult Comics: An Introduction*. London 1993.

9 Hergé. *Destination Moon*. Brüssel 1953. S. 39. (Original: *On a marché sur la lune*, dt.: *Schritte auf dem Mond*.)

suchen, der sich seit einiger Zeit in einem fernen Land aufhält. Es stellt sich heraus, dass er dort eine Raketenbasis entwickelt mit dem Ziel, die erste Reise zum Mond zu absolvieren. Die Überraschung von Tim und Kapitän Haddock ist gross, als sich herausstellt, dass Professor Bienlein beabsichtigt, sie auf die Reise mitzunehmen. Namentlich Kapitän Haddock hat keine Lust auf die Weltraumreise, und sein Widerwillen gegen den unfreiwilligen Ausflug wächst stündlich. Schliesslich explodiert er, als er mit dem Kopf in den Türpfosten stösst (siehe Abb. 3).

Haddock ist wütend auf Bienlein. Die Augenbrauen sind zusammengezogen (Bewegungseinheit 4), der Ringmuskel um die Augen ist kontrahiert (BE 7), und der beim Reden geöffnete Mund hat eine rechteckige Form angenommen, weil der Ringmuskel um den Mund herum zusammengezogen wird (BE 23). Bienleins Reaktion besteht anfänglich aus Erstaunen, seine Augenbrauen heben sich (BE 2). Erstaunen ist im ersten Bild mit Kummer gemischt (BE 1, Augenbrauen diagonal zusammengezogen). Verwundertes Mitleid über Haddocks Anfall geht im dritten Bild via Erstaunen in eine Mischung aus Erstaunen und Wut über. Die linke Augenbraue senkt sich, und zwischen den Augenbrauen entstehen Falten. Das Verschwinden der Falten in der Wange scheint auf das Zusammenziehen des Ringmuskels um den Mund anzudeuten. Der aufmerksame Leser stellt sich vor, dass sich dieser Übergang in dem Moment abspielt, in dem Haddock die Worte «acting the goat» ausspricht. Im zweiten Streifen wird dann Bienleins Wut sichtbar. Der rechteckig geöffnete Mund, der von BE 7 verursacht, starrender Blick. Haddocks Reaktion verhält sich komplementär dazu: Erstaunen ergänzt durch Bedauern, eine besondere Form der Trauer. Die Sequenz ist nur ein Beispiel für Hergés Virtuosität: Mit geringem Aufwand erzielt er ein Höchstmass an erkennbarem Gesichtsausdruck. Würde der Text aus den Blasen entfernt, ein aufmerksamer Betrachter könnte die Sequenz der Emotionen wahrscheinlich trotzdem nachvollziehen und auch erkennen, dass die Emotionen sich in ihrer Abfolge gegenseitig bedingen. Hergés Stil verbindet auf elegante Weise Überzeichnung mit Sparsamkeit. Das Ausmass, in dem sich die Augenbrauen heben oder senken, geht selbst über die übertriebenen Fotoverversionen in Abb. 2 noch hinaus. Eigentlich würden die Signale, die von den Augenbrauen ausgehen, für das Entschlüsseln der Emotionen schon ausreichen, doch Hergé macht von den Freiheiten des Comiczeichners konsequent Gebrauch. Zusätzlich erleichtert wird das Erkennen der Emotionen durch die kontextuelle Einbettung. Erstens erleichtert der Vergleich mit den direkt vorangehenden Bildern derselben Figur das Verständnis. Weil die Bilder, in denen die Wut sich aufbaut, eine Serie bilden, fällt das Verstehen jedes einzelnen Bildes leichter. Zweitens er-

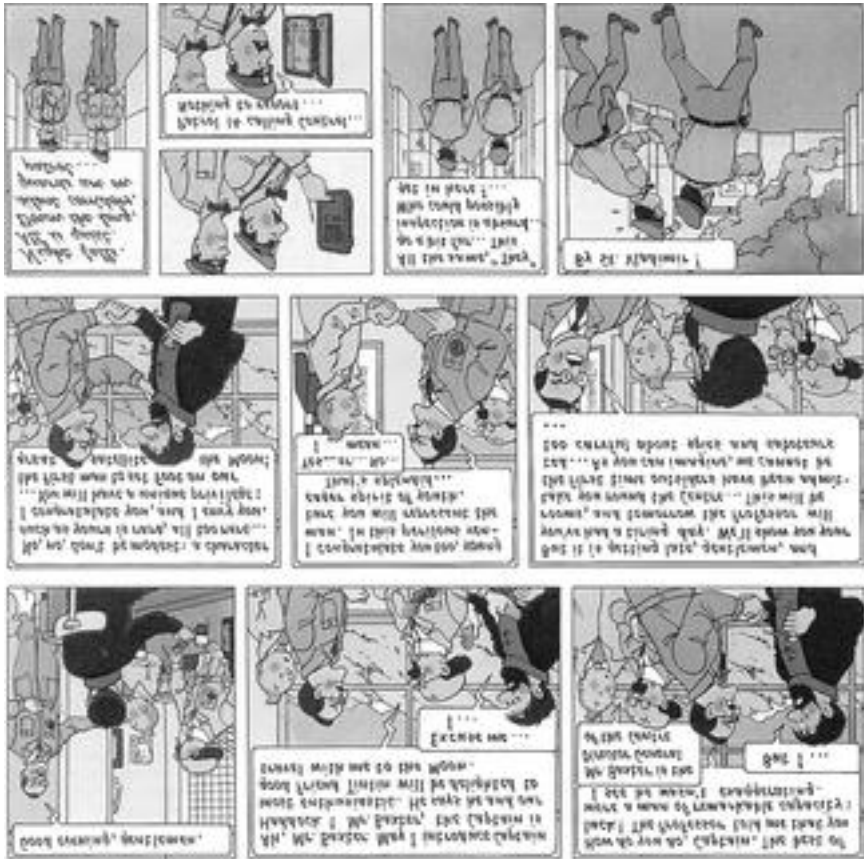


Abb. 4: Emotionales Leck?¹⁰

schliesst sich die Emotion durch den Kontrast mit dem gewöhnlichen Gesichtsausdruck der Figur. Normalerweise bleibt Bienleins Mund unter seinem Schnurrbart versteckt. Allein die Tatsache, dass der Mund sichtbar wird, suggeriert, dass er sich in Rage befindet. Die Falten in den Wangen geben ein vergleichbares Signal. In der Regel sieht man sie; wenn sie verschwinden, unterstreicht dies den Ausdruck der Wut.

Auch die Technik des emotionalen Lecks versteht Hergé mit einigen wenigen Federstrichen in Anschlag zu bringen: Unerklärliche Unfälle erschweren die Arbeit im Raumfahrtzentrum, und alles deutet darauf hin, dass es einen Saboteur in den eigenen Reihen gibt. Baxter, der Direktor des Zentrums, begrüsst Tim und Haddock bei der Ankunft herzlich. Er deckt sie mit überschwänglichem Lob ein, noch bevor sie

¹⁰ Hergé (wie Anm. 9), S. 10.

das Gebäude überhaupt betreten haben (Abb. 4). Auch erwähnt er kurz die Sabotagevorfälle und mahnt, dass man nicht vorsichtig genug sein kann. Während der ganzen Szene weist sein Gesichtsausdruck einen eigenartigen Doppelsinn auf. Er lacht und sieht doch zugleich streng und wütend aus.¹¹ Man kann diesen Widerspruch als Aufforderung lesen, seine Worte als listige Verkehrung seiner tatsächlichen, feindseligen Gefühlsregungen zu verstehen.¹²

Grundemotionen als Rückgrat des populären Comics

Beispiele wie das eben beschriebene aus *Reiseziel Mond* gibt es in den *Tim und Struppi*-Alben zuhauf. Allerdings ist Hergés Werk diesbezüglich keine Ausnahmeerscheinung. Die Theorien, die ich hier kurz skizziert habe, lassen sich auf den klassischen Comic als populäre Form insgesamt anwenden. Insbesondere besteht auch ein Zusammenhang zwischen den typischen fiktionalen Ereignissen und den rasanten Plotwendungen einerseits und den Grundemotionen andererseits. Um beim Beispiel Hergé zu bleiben: Tim, die Hauptfigur, ist in der Regel einfach interessiert und oft erstaunt, kennt aber keine starken Emotionen. Weder wird er böse, noch ist er ängstlich. Verachtung ist ihm fremd, und er freut sich, wenn ein Abenteuer ein gutes Ende gefunden hat, jedoch stets mit Mass. Haddock andererseits wird viel schneller wütend, beruhigt sich aber auch schnell wieder und wird fröhlich. Die Detektive Schultze und Schulze wiederum verfallen oft in Angstzustände. In ihrer Unbeholfenheit stolpern sie immer wieder in Missgeschicke, die durch ihr weiteres Zutun innert kürzester Zeit zur Katastrophe eskalieren. Die Emotionen, die in solchen narrativen Situationen dargestellt werden, ermöglichen uns einen Zugang zur Subjektivität individueller Figuren. Aus den Emotionen, die sie zur Schau stellen, ziehen wir Rückschlüsse auf ihre momentanen Gedanken, aber auch auf ihre dauerhafteren Beweggründe und ihre tieferen Wünsche. So hat Bienleins Wut ihren Ursprung im Streben des genialen Gelehrten nach Anerkennung und in seiner nicht unbeträchtlichen Eitelkeit.

Auch das, was man die «Chemie» zwischen den Figuren in der populären Comic-Geschichte nennen könnte, ergibt sich zu einem guten

11 BE 12: Lippenecken hochziehen, BE 6: Wangen hochziehen, BE 7: Augenlid spannen, BE 4: Augenbrauen zusammengezogen, BE 23: ein rechteckiger Mund beim Sprechen. Übrigens handelt es sich hier um eine unzuverlässige Erzählung: Im folgenden Album stellt sich heraus, dass nicht Baxter, sondern ein vollkommen unschuldig aussehender Mann der Saboteur ist. Hergé führt den Leser gekonnt hinters Licht.

12 Auf der Basis von Wahrnehmungen wie dieser, der Vermischung von Stilelementen, kann man argumentieren, dass der Comic sich nicht zwischen Kunst und populärer Fiktion bewegt, sondern eine ganz eigene Form aufweist. Siehe insbesondere Sabin (wie Anm. 8).

Teil aus der Abfolge aufeinander bezogener Grundemotionen. Die ineinander greifenden Wutperioden von Haddock und Bienlein, die in Abb. 3 zu sehen waren, sind charakteristisch für ihre wechselseitige Beziehung. Zwischen den beiden Figuren besteht ein labiles Gleichgewicht, in dem die Rollen des Stärkeren und Schwächeren regelmässig vertauscht werden. In diesem Zusammenhang muss auch erwähnt werden, dass der Konflikt zwischen Held und Schurke, der in vielen beliebten Kulturprodukten als manichäische Opposition zwischen Gut und Böse erscheint, in den Emotionen und ihrem Gesichtsausdruck Gestalt annimmt. Held und Schurke haben diametral entgegengesetzte Interessen, und darum ist der eine froh, wenn es dem anderen schlecht geht. Durch die Unrechtmässigkeit seiner Pläne wird der Schurke jedoch gezwungen, seine wirklichen Absichten und daher auch seine sichtbaren Emotionen hinter einer Maske zu verbergen. Der Schurke simuliert ständig einen noblen Charakter und ein den Umständen angemessenes Gemüt; allerdings geben emotionale Lecks seine wahren Gefühle und seine wahre Natur gleichwohl preis. Schurken werden im populären Comic wie Baxter gezeichnet: Durch ihre freundliche Erscheinung sickert Bösartigkeit hindurch, eine tief liegende, nicht zu dämmende Wut. Die Helden dagegen sind in ihren Emotionen in der Regel aufrichtig, falls es die Situation nicht anders erfordert.

Schliesslich hängt auch die Emotion und das Vergnügen des Lesers eines populären Comics vom Nachvollziehen der Emotion der Figuren ab. Dabei ist es wichtig festzuhalten, dass Empathie nicht einfach bedeutet, dass der Leser dasselbe fühlt wie die Figuren. Vielmehr entsteht das Vergnügen aus dem Erkennen der Figurenemotion *im Kontext*. Zu diesem Kontext gehört das Wissensgefälle zwischen Leser und Figur, also Kenntnisse, die der Leser hat, die Figur jedoch nicht. In der geschilderten Szene des Wutausbruchs ist sich Bienlein offenkundig nicht bewusst, dass er im deutlichen Widerspruch zum Bild handelt, das wir uns als treue Leser von Hergés Werk jahrelang von ihm gemacht haben. Offensichtlich wird der unschuldige, zerstreute Gelehrte zum ersten Mal in seinem Leben richtig wütend. Plötzlich wird uns klar, was ihn antreibt: Eitelkeit. Im Gegensatz zu Bienlein selbst sehen wir, dass seine Emotion absurde Züge trägt. Diese können wir für sich genommen geniessen, bereiten Entdeckungen doch das Vergnügen, des Pudels Kern auf die Spur gekommen zu sein. Zusätzlich gesteigert wird unser Vergnügen durch die dramatische Ironie, also unsere Einsicht in Bienleins Wesen, die ihm selbst fehlt, durch die übertriebene Entfaltung eines Emotionsschemas und vielleicht auch durch unser intuitives Erfassen der Brillanz von Hergés Arbeit, seiner zeichnerisch wie konzeptuell glänzenden Typisierung von Hand-

lungssituation, emotionalen Reaktionen und Figuren. Natürlich erschliesst sich dem Betrachter über das Verständnis auch die Subjektivität der Figur; darin besteht der kognitive Nutzen des Nachvollziehens von Emotionen. Keinesfalls aber darf man den Beitrag unterschätzen, den der Ausdruck von Emotionen und sein Nachvollziehen zum Vergnügen leistet, das einem das Lesen populärer Comics bereitet.

Die Transformation von Grundemotionen in künstlerischen Formen der Bildgeschichte

Ausgehend von der Untersuchung eines grossen Korpus von populären Comics lässt sich behaupten, dass die Grundemotionen wie auch ihre Spezialisierungen und Mischformen für die Entwicklung des Plots eine genauso wichtige Rolle spielen wie für den Zugang zur Subjektivität und inneren Charakterisierung der Figuren.

Mit welcher Intensität Emotion zum Ausdruck gebracht und gezeigt wird, hängt wesentlich vom Genre ab. In vielen Milieus, die in Comics dargestellt werden, etwa in *Steve Canyon* oder *Dick Tracey*, beschränkt sich der Gesichtsausdruck auf die permanent leicht grimmigen Züge der Furchtlosigkeit, nicht nur beim Helden, sondern auch bei denjenigen, die ihn umgeben. Tatsächlich stellen Zeichner populärer Comics nicht nur Emotion dar, sie berücksichtigen bei der Darstellung auch deren Regulierung durch kulturelle Codes. Comics, in denen die Hauptfiguren komische Antihelden sind, treten seit den Siebzigerjahren häufiger auf. Beispiele für solche Antihelden, die schläfrig, gelangweilt und lustlos durchs Leben gehen, sind *Cathy* von Cathy Guisewite und *Garfield* von Jim Davis. Gleichwohl entwickeln die Figuren auch in diesen Geschichten regelmässige Emotionen, die sich in übertriebener Mimik auf ihren Gesichtern ausdrücken. Um auf einen tatsächlichen Bruch mit den gemeinverständlichen Stilen des Emotionsausdrucks im Comic zu stossen, müssen wir uns künstlerisch ambitionierten Formen der Bildgeschichte zuwenden. Bildergeschichten mit künstlerischem Anspruch lassen sich noch weniger auf einen gemeinsamen Nenner bringen als die verschiedenen Varianten des «populären Comics». Gleichwohl können wir einige Merkmale benennen, an denen sich ein künstlerischer Anspruch erkennen lässt. Zu diesen zählen etwa ein bewusst persönlicher Zeichenstil, der an sich schon Gegenstand eines ästhetischen Genusses sein kann. Viele zeitgenössische Bildgeschichten nähern sich denn auch der bildenden Kunst an. Ferner lassen Plot und Charakterisierung mehr Raum für Ambivalenz und Komplexität als im populären Comic üblich. Schliesslich verhandeln die Geschichten gewichtigere Themen, und sie stehen in einem direkteren Bezug zur sozialen Wirklichkeit als die populäre Fiktion. Diese Eigen-

schaften verbinden die künstlerische Bildgeschichte nicht zuletzt mit der Literatur. Der französische Zeichner Jacques Tardi etwa versteht seine Arbeiten als Gegenwartskritik und bemüht sich um eine historisch exakte und kritische Wiedergabe der Vergangenheit. Zweifellos sind die künstlerischen Möglichkeiten zur Wiedergabe des Gesichtsausdrucks von Emotionen so zahlreich wie die Künstler selbst. Entsprechend muss die Wahl eines Beispiels zwangsläufig willkürlich erscheinen. Zeitgenössische Bildergeschichten oder *graphic novels*, wie sie auch genannt werden, eignen sich gleichwohl ausgezeichnet für die Untersuchung von Emotionen, da die Gefühle der Figuren in ihrer Komplexität deutlich über die Grundemotionen Freude, Wut oder Angst und ihre Kombinationen und Spezialisierungen hinausgehen. Die Erzählung im *graphic novel* ist ausserdem vielschichtig angelegt, was sich in den Emotionen widerspiegelt: Diese stehen im Zusammenhang mit Ereignissen, die mehr als nur eine einzige Dimension des Plots betreffen.

Ein graphic novel: Maus

Für eine vergleichende Untersuchung der Emotionsdarstellung im populären Comic und im *graphic novel* bietet Art Spiegelmans zweibändiges Werk *Maus*, das vom Holocaust handelt und unter anderem mit dem Pulitzerpreis ausgezeichnet wurde, aufschlussreiches Anschauungsmaterial, hält es sich doch auf den ersten Blick in vielen Aspekten an die Konventionen des populären Comics.¹³ Spiegelman erzählt die Geschichte seines Vaters, Vladek Spiegelman, der als junger Mann nach Auschwitz deportiert wird und die Schrecken des Konzentrationslagers überlebt. Lange Rückblenden in die Zeit des Holocaust wechseln mit Szenen in der Gegenwart, in denen deutlich wird, dass nicht nur das Leben des Vaters, sondern auch das seines Sohnes von der Geschichte gezeichnet ist. Alle Figuren werden als Tiere dargestellt. Die Juden sind Mäuse, die Nazis Katzen und die Polen Schweine. Bis ins Detail entspricht die Bildsprache derjenigen des klassischen Comics. So umgibt ein grosser Kranz von Schweisstropfen den Kopf wie einen Heiligenschein, wenn Entsetzen oder andere starke Emotionen ausgedrückt werden sollen, und die Zigarette bleibt in der Luft stehen, wenn einer Figur vor Erstaunen der Kiefer herunterkippt. Werden Stimmen lauter, dann bildet sich das in der Typografie ab: Die Buchstaben werden grösser und dicker. Auch die typischen Hintergrundgeräusche des populären Comics («Skreeeeek!») fehlen nicht. Aber die Vielfalt und die Art der

13 Spiegelman, Art. *Maus, a Survivor's Tale. Tale I: My Father Bleeds History*. New York 1986; *Tale II: And Here My Troubles Began*. New York 1991.



Abb. 5: Vladek Spiegelmans Wut.¹⁴

Emotionen gehen weit über das Repertoire des populären Comics hinaus. Abb. 5 ist dafür ein Beispiel.

Art und Françoise bringen Vladek nach Hause. Zum Ärger Vladeks stoppt Françoise bei einem Anhalter. Als Vladek sieht, dass der Mann schwarz ist, wird er rasend. Der Höhepunkt seiner Wut liegt im Moment, in dem er ruft: «Push on the gas!» Wir sehen Vladeks Gesicht gleichwohl erst, als die Wut in beleidigtes Brummen übergegangen ist. Der Unterschied zu der Wutepisode, wie Hergé sie darstellt, ist offenkundig. Wir sehen weniger von dem Gesichtsausdruck. Der Zeichenstil ist gröber, wodurch manche Signale, die Hergé anwendet, nicht wiedergegeben werden. Das Zusammenziehen des Ringmuskels um Augen und Mund wird bei Spiegelman nie mit Krähenfüßen an der Aussenseite der Augen markiert, da er auf die dazu benötigte Detailtreue in der Wiedergabe der Gesichtsoberfläche verzichtet. Das Verbergen des Ge-

¹⁴ Spiegelman, *Maus: Tale II* (wie Anm. 13), S. 89–99.



Abb. 6: Die Wiedervereinigung von Vladěk und Anja.¹⁶

sichtsausdrucks im *moment suprême* ist keine Ausnahme, sondern Strategie. Auch im vielleicht emotionalsten Moment des Buchs bleiben die Gesichter der Hauptfiguren verdeckt.

Als Vladěk nach zwei höllischen Jahren in den Lagern lebend wieder nach Hause kommt, zeigt sich, dass auch Anja Auschwitz überlebt hat, und das Paar trifft wieder zusammen. Abb. 6 zeigt, wie die beiden Figuren aufeinander zugehen. Die Situation der plötzlichen Begegnung führt zu einer Verwunderung, die die Figuren überwältigt: eine Mischung aus Überraschung (Wie ist das möglich?), Freude (Er/sie ist es!) und – zumindest anfänglich – ängstlichem Unglauben (Ist er/sie es wirklich?). Der Text unterstützt die Rührung – der sprachlose Seufzer Vladěks und Anjas nur zögernde Bestätigung dessen, was sie sieht. Auch aus der Körperhaltung der Figuren spricht Überwältigung. Der Ausdruck auf den Gesichtern hingegen bleibt in diesem Moment sparsam. Keine hochgezogenen und diagonal zusammengezogenen Augenbrauen, kein offener Mund. Der Off-Kommentar erzählt, was die beiden nicht zum Ausdruck bringen, und er formuliert es erst noch indirekt: «Es war so ein Moment ... alle weinten zusammen mit uns»¹⁵ statt «wir weinten» oder einer ähnlichen Formulierung. Als sich Vladěk und Anja in die Arme fallen, ist die Zusammenführung Tatsache. Die Bedeutung dieses Moments ist jedoch viel komplexer als ein herkömmlicher emotionaler Höhepunkt in einer populären Comic-Geschichte. Oberflächlich betrachtet, finden die Eheleute ihr Glück wieder. Die Darstellung von

¹⁵ Ebenda.

¹⁶ Spiegelman, *Maus: Tale II* (wie Anm. 13), S. 89–99.

Glückstränen wäre jedoch irreführend angesichts der Funktion, die dieser Moment auf einer anderen Ebene der Geschichte erfüllt. In der Rückblende ist Vladek der Überlebende, der seine Frau vollkommen unerwartet wiederfindet. In der Gegenwart hingegen schleppt er eine unmögliche Last mit sich herum. Überlebende können, wie wir wissen, nicht vergessen. Anja begeht beinahe zwanzig Jahre nach dem Krieg Selbstmord. Vladek führt ein Dasein voller Qualen, und die Leser wissen darüber Bescheid, wenn sie bei der Passage des Aufeinandertreffens der Eheleute ankommen. Die Freude von Vladek und Anja wird also überschattet durch eine Vergangenheit, die nicht zu bewältigen ist und die Zukunft unerträglich machen wird. Die Analogie, die der Zeichner in der Schlusszene mit dem Happy End eines Hollywoodfilms zieht, wirkt somit auf bittere Weise ironisch. Überdies ersetzt die Zeichnung den sichtbaren Ausdruck von Emotionen durch eine schmerzhaft Erinnerung, die beim Leser auf der Grundlage seiner Vorkenntnisse auf unmissverständliche Weise abgerufen wird. Das Bild erinnert an eine frühere Szene, in der Vladek und Anja als glücklich Verliebte eine Tanzhalle besuchen. Wenn wir die Gefühle der Figuren erraten müssen, weil die Gesichter nicht zu sehen sind, dann müssen wir davon ausgehen, dass die Figuren nur im günstigsten Fall für einen kurzen Moment nicht daran denken, was sie mitgemacht haben. Aber selbst so weiss es der Leser besser. Die Gefühle, die Vladek und auch die anderen Opfer des Holocaust haben, sind zu schmerzhaft und zugleich zu komplex, um dargestellt zu werden.

Die Raserei der KZ-Schinder ist häufig von den Gesichtern der Figuren abzulesen, der Schmerz der Juden einige Male; im Übrigen aber werden Gesichtsausdrücke in Vladeks Geschichte massvoll, ja sparsam eingesetzt. Gäbe es eine Fassung von *Maus*, in welcher Angst, Elend und Ausgeliefertsein ständig und gross oder gar übertrieben dargestellt wären, könnte man sich die Bilder nicht ansehen; sie wären zu schmerzhaft und entmenschlichend. Der Autor hat selbst so sehr unter solchen Bildern gelitten, dass er darob – so bringt er es im Buch zum Ausdruck – psychotisch geworden ist. Schon aus diesem Grund stand die explizite Form der Darstellung von Emotionen nicht zur Wahl. Die Analyse der Alternativen, die Spiegelman sich ausdenkt, würde ein ganzes Buch füllen, und ich kann darauf im Detail hier nicht eingehen. Gleichwohl lässt sich festhalten, dass der Gesichtsausdruck nicht taugt, um die Subjektivität der Opfer des Holocaust auf historisch angemessene Weise zugänglich zu machen. Abb. 7 zeigt den Beginn des Naziterrors im Ghetto von Krakau. Traurig erzählt Vladeks Schwiegervater, dass die Nazis Schwarzhändler aufgehängt haben. Die Menschenmenge, die sich um die Galgen drängt, an denen die Opfer baumeln, ist nicht traurig. Es ist



Abb. 7: Niedergeschlagenheit in *Maus*.

nicht leicht, ihre Gefühle in Worte zu fassen, woraus zu schliessen ist, dass es keine Grundemotionen sind. In populären Bildgeschichten ruft das Aufhängen von Unschuldigen bei den Umstehenden Wut, Trauer oder womöglich Schadenfreude hervor. Bei der Darstellung der Wirklichkeit im geschichtspsychologischen Drama bedient sich der Künstler eines anderen Tonfalls.

Die Juden neigen den Kopf. Ihre Gesichter sind, nur schon durch ihre Entfernung von den Leichen im Vordergrund, nicht im Detail zu erkennen. Gleichwohl beschleicht einen als Betrachter der Eindruck, dass sie niedergeschlagen sind und eine dumpfe Machtlosigkeit empfinden. Dieses Gefühl lässt die Figurengruppe zu einer Einheit zusammenwachsen. Die Positionierung der Leichen in den beiden untersten Bildern bietet nachdrücklich die Gelegenheit, die kollektive Reaktion der Umstehenden zu sehen. Der einförmige, graue Schatten, der jedes Detail und jegliche Individualität zum Verschwinden bringt, löst diese Emotion aus. Das Schwein im ersten Bild, ein Nichtjude, verfolgt die dumpfe Betäubung,

die die anderen ergriffen hat, mit einer Art teilnahmsloser Neugierde. Dumpfe, ohnmächtige Betäubung ist die charakteristische Emotion der Opfer in Vlades Erzählung; sie findet sich nicht nur in der besprochenen Szene. Meiner Meinung nach beruht der verhaltene Gesichtsausdruck der Mäuse im Bericht über den Holocaust auf einer Kombination von zwei Voraussetzungen. Erstens: Für die dargestellte Emotion gibt es keinen Gesichtsausdruck, oder, um es präziser zu sagen: In der Situation des Holocaust ist das Fühlen an sich reduziert. Der Wegfall der Individualität, also auch der individuellen Emotion und ihres Gesichtsausdrucks, nimmt dabei die physische Vernichtung vorweg. Zweitens: Art Spiegelman hat wie kein Zweiter begriffen, dass die Aufnahmefähigkeit der Leser für Szenen des Leidens beschränkt ist. Um es mit Primo Levi zu sagen: «[A] single Anne Frank excites more emotion than the myriads who suffered as much as she did but whose image has remained in the shadows. Perhaps it is necessary that it can be so; if we had to and were able to suffer the sufferings of everybody, we could not live.»¹⁷

Bevor ich zum Schluss komme, möchte ich meine Analysen des Comics nun in einem letzten Abschnitt noch auf den Spielfilm übertragen.

Gesichtsausdruck im populären Film und im Autorenkino

Comic und Spielfilm weisen zahlreiche Gemeinsamkeiten auf. Was die Darstellung von Emotionen betrifft, so kann die Grenze zwischen populärem Film und Autorenkino im Wesentlichen entlang derselben Linie gezogen werden wie die zwischen populärer und künstlerischer Bildgeschichte. Die Ausführungen zum Comic im vorangehenden Abschnitt treffen weitgehend auch auf die beiden Typen des Spielfilms zu. Was den populären Film betrifft, so erscheint die Annahme als zutreffend, dass auf Grund der Art der Plots und der Anlage der Figuren die Grundemotionen sowie deren Mischformen und Spezialisierungen den Emotionsausdruck dominieren. Die Abbildungen 8 bis 12 versammeln einige zufällig ausgewählte Beispiele aus *The Remains of the Day* (James Ivory, GB/USA 1993), *Ninotschka* (Ernst Lubitsch, USA 1939), *Analyze This* (Harold Ramis, USA 1999), *Le petit monde de Don Camillo* (Julien Duvivier, F/I 1951) und *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, USA 1994). Die Beispiele stammen aus Filmen, die jeweils in einem bestimmten Kulturraum und im Moment ihres Erscheinens beim Publikum grossen Zuspruch fanden. *Ninotschka*, *The Remains of the Day* und *Pulp Fiction* waren sehr erfolgreiche Filme und genossen weiterhin grosse Popularität,

¹⁷ Levi, Primo. *Die Untergangenen und die Geretteten*. München 1993. Aus dem Italienischen von Moshe Kahn. (Original: *I Sommersi e i salvati*. Turin 1986.)



Abb. 8: Emma Thompsons Trauer.



Abb. 9: Garbo lacht.



Abb. 11: Fernandels Angst.



Abb. 10: De Niro weint.



Abb. 12: Die Angst des «vierten Mannes».

ähnlich wie der Reporter Tim und seine Abenteuer. Es handelt sich durchwegs um Filme, die sich nicht darauf beschränken, Grundemotionen auf prototypische Weise darzustellen; populäre Filme verwenden oft auch schwierigere Mischformen und stellen die Auswirkungen kultureller *display-codes*, also kultureller Benimmregeln, auf den Ausdruck der Emotionen dar. So zeigt Abb. 13, eine Szene aus *The Remains of the Day*, ein emotionales Leck, das sich für einmal nicht wie sonst üblich auf dem Gesicht eines Schurkens abzeichnet. Vielmehr handelt es sich um eine Figur, die sich den Verhaltens- und Ausdrucksregeln des viktorianischen Beherrschungscodes unterwirft und in ihrem Empfinden mit diesen Regeln über Kreuz liegt. Der Butler Stephens unterdrückt seine Irritation und Trauer, als er von Miss Kenton zurechtgewiesen wird. Der Kampf, den er mit sich selbst austrägt, wird heftiger, als Kenton ihn zu einem Geständnis seiner Liebe zu ihr zwingen will, indem sie ihn mit

der Ankündigung eifersüchtig zu machen versucht, dass sie demnächst einen jungen Mann aus dem Dorf heiraten wird. Beide Figuren verlieren die Kontrolle über ihre Gefühle wie auch über deren Ausdruck; eine Situation, die Anthony Hopkins als Stephens und Emma Thompson als Kenton mit herausragenden Schauspielleistungen umsetzen.



Abb. 13: Emotionales Leck bei Anthony Hopkins.

Öffnen wir das Spektrum der Anwendungsmöglichkeiten von Gesichtsausdrücken und ziehen wir auch den Autorenfilm mit in Betracht, dann stoßen wir bald auf Gesichter, die schwieriger zu lesen sind als solche, die eine übertriebene Mimik der Grundemotionen verwenden. Schwierigkeiten bei der Interpretation solcher Emotionsäusserungen können etwa daher rühren, dass der Ausdruck des Schauspielergesichts sich nur langsam ändert oder dass eine Veränderung sehr lange anhält. Ein berühmtes Beispiel ist in *Morte a Venezia* (Luchino Visconti, I 1971) zu finden (Abb. 14). Gustav von Aschenbach, ein alternder Komponist, der in einer tiefen Schaffenskrise steckt und sich nach Venedig zurückzieht, trifft am Lido auf den jugendlichen Tadzio, der dort seine Ferien mit Mutter, Bruder und Schwester verbringt, und erliegt dem Charme des ephebenhaften jungen Mannes.

Der Schauspieler Dirk Bogarde gibt die komplexe Emotion der Hauptfigur durch einen subtil schmerz erfüllten Ausdruck des Gesichts und der Gestalt wieder, der den ganzen Film bestimmt. Dabei ist das Objekt der Emotion, Tadzio, häufig gar nicht zugegen. Mit dem Repertoire der Grundemotionen lässt sich der Zustand von Aschenbach für den Zuschauer nicht erschliessen. Der Hauptdarsteller leidet an sich selbst. Dass es sich um einen Schmerz über das Älterwerden, den Verfall und das Verlangen nach dem Unerreichbaren handelt, erschliesst man erst aus dem Handlungskontext, etwa aus den Bildern der jugendlichen Vitalität und den heimlichen Blicken Tadzi-



Abb. 14: Verzweiflung bei Dirk Bogarde.

os, die mit den Aufnahmen von Aschenbach kontrastieren. Es handelt sich um Gefühle von grosser Tiefe und langer Dauer. Es handelt sich eher um quälende Sehnsucht als um Trauer und eher um Verlangen als um Begehren. Kürzere Emotionsepisoden, die ausdrücklicher dargestellt wären, kommen in Viscontis Film nur selten vor: In einer Situation etwa taucht Tadzio überraschend auf; in einer anderen findet Aschenbach das plötzliche Glück eines Alibis, seinen Aufenthalt in Venedig zu verlängern, als sein Koffer verloren geht.

Bogarde spielt in Viscontis Film eine Figur, die an ihrer Schwäche und am Vertrocknen ihres Talents zugrunde geht; der lange anhaltende und subtil gestaltete Ausdruck der Verzweiflung und des gequälten Verlangens leistet zur Charakterisierung der Figur den entscheidenden Beitrag.

Ausdruckslosigkeit in einem hermetischen Kunstfilm

Zum Abschluss möchte ich auf ein Beispiel aus einem Bereich eingehen, den David Bordwell in seiner Theorie der Erzählung als das *parametrische Kino* bezeichnet.¹⁸ Es handelt sich um ein Kino, als dessen typische Vertreter Yashuiro Ozu und Robert Bresson gelten können. Filme dieses Typs arbeiten ausgeprägt mit leicht variierten Wiederholungen unterschiedlicher stilistischer Optionen in der Wiedergabe von Figuren, Handlung und Hintergrund. Ein kleines Schmuckstück in dieser Tradition des filmischen Erzählens ist Peter Delpeuts Bearbeitung der Erzählung *Emma Zunz* von J. L. Borges (*Emma Zunz*, Peter Delpeut, NL 1984, 30 Min.). Die Erzählung handelt von einem Racheakt. Emma erschießt ihren Chef, weil dieser Emmas Vater, einen Kassierer in der Fabrik, in der Emma später auch arbeitet, einst des Diebstahls bezichtigte und ihn so zur Flucht nach Südamerika trieb. Die Erzählung suggeriert, dass die verlassene Tochter Zeit ihres Lebens einen Groll gegen den Chef ihres Vaters hegte. Als Emma einen Brief von Freunden ihres Vaters erhält, der von dessen Selbstmord berichtet, schreitet sie zur Tat. Im Film wie in der Erzählung wird erst am Ende deutlich, worin Emmas eigentliches Motiv besteht. Bevor sie den Chef erschießt, sagt sie «Ich habe meinen Vater gerächt. Hierfür können sie mir nichts anhaben. Sie haben das Geld genommen, nicht mein Vater.» Der Anfang des Films zeigt Emmas eintöniges, einsames Leben bis zu dem Tag, an dem sie den Brief erhält. Erst im Nachhinein vermögen wir ihre nutzlosen, beinahe rituellen Handlungen, mit denen sie auf den Brief reagiert, als Schockzustand zu deuten, der dann in Rachegefühle übergeht. Dasselbe gilt für die offenbar zielstrebigen, aber ansonsten rätselhaften Handlungen, die sie un-

18 Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. London 1993 [1985]. S. 274–310.

ternimmt, bevor sie nachts den Chef aufsucht. Sie ruft ihn an und gibt vor, dass sie ihm noch an diesem Abend Einzelheiten über einen von den Arbeitern der Fabrik geplanten Streik mitteilen wolle. Sie verbrennt alle Briefe ihres Vaters, um Spuren zu verwischen. Sie besucht eine Bar und gabelt einen Seemann auf, mit dem sie gegen Bezahlung ins Bett geht – um später beweisen zu können, dass sie vergewaltigt worden ist. Durchschauen können wir dies aber erst, als Emma direkt nach dem Mord zum Telefon greift, die Polizei anruft und erklärt, dass sie vergewaltigt wurde und aus Notwehr ihren Chef getötet hat.

In Borges' Erzählung verbirgt sich hinter der thrillerartigen Geschichte die starke Suggestion eines Inzests. So erinnert sich Emma an die Abwesenheit ihrer Mutter, als sie auf dem Bett lag und der Vater in der Nähe war. Diese Erinnerung hat im Buch die visuelle Präzision einer traumatischen Erfahrung. Im Film findet man eine indirektere Variante dieser Suggestion. Emma gibt sich merkwürdig prüde, wenn sie beim Entkleiden umständlich ihre Nacktheit verbirgt, obwohl sie vollkommen allein in der Wohnung ist. Vielleicht hat sie nicht ihren *Chef*, sondern ihren *Vater* getötet, und ihre Beschuldigung der Vergewaltigung ist eigentlich richtig, bis auf den «Zeitpunkt und eine[n] oder mehrere Eigennamen», wie Borges in seinem Satzlösungsatz feststellt, ein Satz, der nach der letzten Aufnahme ins Bild kommt. (Der Satz ist so zu verstehen, dass sowohl der Seemann als auch der Chef Stellvertreter von Vater Zunz sind.) Die Ungewissheit, die den Leser beim Verfolgen der Geschichte in der Chronologie der Erzählung erfasst und die erst am Ende in eine mehrdeutige Schlussfolgerung mündet, wird von Delpeut ganz im Stil von Bresson gestaltet. Bis auf zwei Sätze hat Emma keinen Dialog.

Von Emmas Gesicht sehen wir in wichtig erscheinenden Momenten keine Nahaufnahmen. Wenn Emma ihr Gesicht zeigt, ist es vollkommen emotionslos (siehe Abb. 15–17). Dies kann man im Nachhinein sowohl auf die sich aus ihrem Geheimnis ergebende Verschlossenheit zurückführen wie auch auf ein stumpfes Unvermögen zu fühlen, ein Zustand, über den Vergewaltigungsoffer nicht selten berichten. Indem der Film Nahaufnahmen durch verschiedene Substitute ersetzt, wird das Fehlen eines Gesichtsausdrucks beinahe schmerzhaft fühlbar. Beispiele dafür sind die Hände, die einen Brief oder einen Zeitungsausschnitt festhalten, eine Tischdecke oder ein Detail des leeren Zimmers, die im Bild bleiben, weil die Kamera Emmas Körper nicht folgt, wenn sie sich fortbewegt. Manche dieser Aufnahmen werden mit geringfügigen Variationen wiederholt. Natürlich können das Thema der Erzählung, die Handlung und die Figur Emma Zunz unterschiedlich interpretiert werden.



Abb. 15–17: Die Undurchdringbarkeit von Emma Zunz.

Die von mir besprochenen Beispiele illustrieren die Annahme, dass das Erkennen von Gefühlen von Figuren in Bildgeschichten auf einer Codierung der Gesichtsausdrücke durch die Kinogänger respektive durch die Leser beruht. Möglich wird diese Codierung dadurch, dass Grundemotionen wie auch die entsprechenden Gesichtsausdrücke über Kulturgrenzen hinweg in der gleichen Weise anzutreffen sind. Dieser Mechanismus ist in der «Theorie des Universellen Gesichtsausdrucks» (TUE) beschrieben worden. Er funktioniert direkt oder indirekt, durch Kontrastwirkung. In populären Comics und Filmen stimmt die Wiedergabe von Gesichtsausdrücken auf die direkteste Art mit dem universellen Gesichtsausdruck überein, sowohl wenn Übertreibungen als auch wenn Stilisierungen zum Einsatz kommen (wo-

Die Tatsache, dass man über die Deutung der Geschichte streiten kann, lässt sich auch auf die äußerst beschränkte Rolle zurückführen, die der Gesichtsausdruck in diesem Film spielt. Darin stimmt ein künstlerisch anspruchsvoller Film wie *Emma Zunz* mit einem *graphic novel* wie *Maus* überein. Die Abwesenheit von Gefühlsausdruck ist erstens bedeutungsvoll, weil Gefühle nicht mit mehr oder weniger einfachen Grundemotionen übereinstimmen, und zweitens, weil es nicht unwahrscheinlich ist, dass die Figur nicht zu fühlen imstande ist. Aber auch die Maskierung von möglicherweise anwesenden Emotionen ist bedeutungsvoll, da die Ambivalenz von Emmas Emotion und die Unsicherheit darüber den Kinobesucher in die Richtung einer Interpretation führt, die den Film jenseits des Thriller-Genres ansiedelt.

Schlussfolgerungen

Die von mir besprochenen Beispiele illustrieren die Annahme, dass das Erkennen von Gefühlen von Fi-

bei der Comic in beidem weiter geht als der Film). Charakterisierung und Handlung werden durch die erkannten Emotionen unterstützt. Das Vergnügen der Leser/Kinogänger – eine Art Fest des Erkennens – besteht im Wesentlichen im Erfassen von Emotionen, die in einen breiten Kontext von Kenntnissen gestellt werden. Beim Erkennen von Emotion in künstlerischen Bildgeschichten macht die TUE ihren Einfluss mittels Kontrastwirkung geltend: Die Abwesenheit eines Ausdrucks von Grundemotionen oder eben dieser Emotionen selbst ist für die Leser/Kinobesucher deshalb deutlich spürbar, weil die Schlüsselsignale, die den Erkenntnisprozess üblicherweise leiten, auf auffällige und bisweilen auch schmerzhaft Weise fehlen. Dieses Manko zwingt zu Schlussfolgerungen über Gefühle und subjektive Befindlichkeiten der Figuren, die auf anderen Interpretationshilfen beruhen. So wird man etwa dazu gebracht, chronologisch entfernte Episoden der Geschichte oder allgemeines Wissen über die angesprochene gesellschaftliche Problematik in die Entschlüsselung der Figurenemotion einzubeziehen. Statt aus einem Fest des Erkennens besteht der «Genuss» in solchen Fällen aus einer tieferen Einsicht in komplexe Figuren, Situationen und Themen. Die tiefere Einsicht ist dabei keineswegs immer angenehm, wie es die Beispiele *Maus* (Schmerz des Überlebenden und der Geschichte) und *Emma Zunz* (Schmerz des Inzestopfers) zeigen. Dass sie die Grenzen bewusst überschreiten, innerhalb derer sich der Gesichtsausdruck von Emotionen bewegt, macht ihren künstlerischen Rang aus.

Aus dem Holländischen von Dieter Ahrend

Murray Smith

Wer hat Angst vor Charles Darwin?

Die Filmkunst im Zeitalter der Evolution

Im Laufe ihrer kurzen Geschichte wurde die Filmwissenschaft grundsätzlich als Geisteswissenschaft definiert. Sie stellt demnach einen Forschungsbereich dar, der sich mit Kunst und Kultur beschäftigt, also mit Phänomenen des menschlichen Geisteslebens. Entsprechend wird der Begriff «Filmkunst» im Titel dieses Aufsatzes kaum jemanden erstaunen. Ob man will oder nicht: Film ist eindeutig ein zentraler Teil der Gegenwartskultur, und es ist mittlerweile zum Gemeinplatz geworden, Film als «die Kunst des 20. Jahrhunderts» zu betrachten – nicht nur, weil sich der Film in den ersten zwanzig Jahren des letzten Jahrhunderts in kürzester Zeit als ästhetisch neuartige und ökonomisch machtvolle Institution etablierte, sondern auch, weil der Film die Ausprägungen und das Selbstverständnis der meisten traditionellen Kunstrichtungen beeinflusste. Überdies bestimmt der Film bis heute unser Verständnis von Fernsehen, Video und den neuen digitalen Medien. Allerdings fiel es keineswegs leicht, dem Film eine breite Akzeptanz als authentische Kunstform zu verschaffen, die dieselbe formale, expressive und symbolische Kraft besitzt wie etwa die Literatur, das Theater und die Malerei. Noch bis in die Fünfzigerjahre des letzten Jahrhunderts beschäftigte sich ein Grossteil der ernsthaften kritischen Literatur zum Film mit der Frage, wie sich der Film als Kunst legitimieren lässt und welches die Aspekte sind, die ihn von allen früheren Kunstformen unterscheiden. Obwohl der Kampf in mancherlei Hinsicht seit langem gewonnen ist – Filmwissenschaft ist im angelsächsischen Raum nun seit beinahe vierzig Jahren als akademische Disziplin präsent –, pflegen manche einflussreichen Stimmen noch immer eine beiläufige Herablassung gegenüber dem Film. Gewissen Kreisen gilt der Film anscheinend nach wie vor als schillernder, letztlich aber irrelevanter Emporkömmling, als glamouröser Newcomer, dessen verführerische Erscheinung uns schmeichelt und hinters Licht führt.

So weit einmal zur Filmkunst. Was aber hat es auf sich mit dem beunruhigenden zweiten Teil des Titels? Was hat der Ausdruck «Filmkunst» in unmittelbarer Nähe des Namens Charles Darwin und des Prozesses zu suchen, den Darwin entdeckte: der Evolution durch natürliche Selektion? Wenn ich vom «Zeitalter der Evolution» spreche, meine ich damit zwei Epochen unterschiedlicher Ordnung. Die eine Epoche ist der historische

Moment, in dem wir uns befinden, das Zeitalter, in dem Darwins Theorie sich durchsetzte. Das «Zeitalter der Evolution» bezieht sich jedoch auch auf die Epoche der menschlichen (Ur-)Geschichte, in der die biologische Spezies *Homo sapiens* entstand. Diese Epoche bildet das spezifische Untersuchungsgebiet der Evolutionspsychologie, einer Disziplin, die sich mit der Frage beschäftigt, auf welche Weise sich die menschliche Spezies im Verlauf der Evolutionsgeschichte ein ganzes Erbe von psychologischen Eigenschaften, Funktionen und Präferenzen aneignen konnte, die für uns noch immer von Belang sind, obwohl die Umwelt, an die sich der *Homo sapiens* mit diesen Eigenschaften anpasste, schon seit Jahrtausenden nicht mehr existiert. Für unsere Zwecke wirft die Evolutionspsychologie eine Reihe von Fragen auf. Wie wirkt sich beispielsweise unser evolutionäres Erbe auf Dinge wie Moral, Schönheit, Kunst und Fiktion aus? Und welche neuen Aufschlüsse kann uns die Evolutionspsychologie über einen Untersuchungsgegenstand wie die Kunstform Film vermitteln?

Bevor ich diesen Gedanken weiterverfolge, möchte ich eine kurze Bemerkung zu einem allgemeineren Thema einschieben: zur Frage nach dem Verhältnis von Geistes- und Naturwissenschaften, die den Rahmen für das eben umrissene Gedankenfeld bildet. Mit Begriffen der Natur- und der Geisteswissenschaft wird oft ein Bild von zwei feindlichen Lagern beschworen, die beide nach Erkenntnis streben, einander aber unversöhnlich gegenüberstehen (die Sozialwissenschaften wiederum stehen irgendwo dazwischen und ergreifen je nach Anlass Partei für das eine oder das andere Lager). Gemäss der herrschenden Auffassung ist die Domäne der Naturwissenschaften das Reich der Fakten, des Quantitativen und des Berechenbaren; die Geisteswissenschaften hingegen befassen sich unter qualitativen Gesichtspunkten mit Erfahrung, sie interpretieren und beschreiben einzigartige, unvorhersehbare Ereignisse. Zusammenfinden können die beiden nicht. Soweit verbreitet der Glaube an diese Dichotomie ist, so irreführend ist er auch. Gegen die traditionelle Unterscheidung von Geistes- und Naturwissenschaften wäre als erstes einzuwenden, dass selbst Disziplinen, die voneinander weit entfernt sind, gewisse Prinzipien miteinander teilen. Nicht von ungefähr sprechen wir sowohl von Geistes- als auch von *Naturwissenschaften*. Eine anders gelagerte Sicht auf das Streben nach Wissen unterstreicht die Gemeinsamkeit zusätzlich und bringt Natur- und Geisteswissenschaften noch näher zusammen. Andererseits müssen wir in Ergänzung zu dieser Erkenntnis über die gemeinsamen, auf allgemeinsten Ebene wirkenden Prinzipien auch die Differenzen zwischen Disziplinen *innerhalb* der Natur- und der Geisteswissenschaften in Betracht ziehen. So stellt sich etwa die Frage, ob Berechenbarkeit in der Evolutionsbiologie denselben Stellenwert ein-

nimmt wie in der Physik. Sobald wir einmal festgestellt haben, dass es auch innerhalb der beiden grossen Machtblöcke durchaus Unterschiede gibt, beginnt sich die Vorstellung eines einzigen, ausschlaggebenden Grabens in der Mitte aufzulösen. Es geht mir nicht darum, die Natur-, Geistes- und Sozialwissenschaften zu einer grossartigen, undifferenzierten Union allen menschlichen Wissens zu verschmelzen, sondern vielmehr darum, anstelle von zwei grossen, einander gegenübergestellten, intern aber homogenen Zonen eher ein Kontinuum oder ein buntes Feld von Disziplinen zu sehen. Dies ist jedoch nicht der Ort, um die Details dieser Skizze zu ergänzen. Stattdessen möchte ich die Problematik der vermeintlichen Dichotomie zwischen Geistes- und Naturwissenschaften anhand einer Fallstudie aufzeigen, die beide Bereiche zusammenbringt.

Ein Phänomen, das in letzter Zeit die Aufmerksamkeit von Evolutionspsychologen auf sich gezogen hat und das für jede Überlegung zur Filmkunst zentral ist, ist die Fiktion. Sie scheint eines dieser seltsamen Dinge zu sein, die unmöglich mittels der Evolution erklärt werden können, weil schwer einsehbar ist, wie Geschichten über nicht-existente Personen und Orte viel dazu beitragen sollen, die Überlebenschancen der menschlichen Spezies zu verbessern. Da es die Fiktion aber gibt, würde ein Evolutionsforscher sie entweder damit erklären, dass wir mit Fiktionsfähigkeit ausgestattet wurden, weil dies die Chance des Überlebens steigert (so gesehen wäre sie ein Anpassungsmechanismus) oder, was wohl plausibler ist, weil sie ein Beiprodukt von etwas anderem darstellt, das seinerseits ein Anpassungsmechanismus ist. Dieses «Andere» ist unsere Fähigkeit zur Imagination. Etwas, das uns von anderen Spezies unterscheidet, ist unser Vermögen, im Geiste Umstände zu «simulieren», denen wir begegnen könnten oder denen wir schon begegnet sind. (In dieser Sichtweise verhält sich Fiktion zu Imagination wie Erdbeertörtchen zu Obst – sie stellt eine Verfeinerung eines Anpassungsmechanismus dar.) Und indem wir dies tun, können wir erproben, was in Situationen, die wir nicht wirklich erlebt haben, geschehen könnte. (Oder falls wir uns vergangene Erlebnisse vorstellen, können wir uns ausmalen, was hätte geschehen können.) Mit anderen Worten: Die Imagination schärft unsere Voraussicht und steigert unser Planungsvermögen; und es ist unschwer zu begreifen, wie dies unsere Anpassungsfähigkeit [*fitness*] im Möglichkeitsfeld menschlicher Handlungen verbessert.¹

1 Zum Thema der Imagination als «Simulation» siehe: Currie, Gregory. *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*. Cambridge 1995. Kapitel 5; Smith, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford 1995. Kapitel 3. Zur evolutionären Funktion der Fiktion siehe: Tooby, John/Cosmides, Leda.

Fiktionales beschäftigt wiederum unsere Emotionen, und Emotionen sind auch ein Thema, zu dem Evolutionsforscher einiges zu sagen haben. Die meisten von uns würden argumentieren, dass Emotionen ein Teil unserer grundlegenden Biologie sind. Ebenso rasch aber würden wir zustimmen, dass sie ein wesentlicher Teil unseres sozialen und kulturellen Lebens sind und, noch spezifischer, dass unser Erleben von Kunst (meistens) emotional gefärbt ist. Emotionen überbrücken also die scheinbare Kluft zwischen unserem biologischen, evolutionären Erbe und den verfeinerten, endlos vielfältigen Phänomenen unserer modernen kulturellen Existenz. Der Bereich der Emotionen ist daher ein geeignetes Testgelände für die Idee eines produktiven Dialogs zwischen der Evolutionstheorie und einer geisteswissenschaftlichen Beschäftigung mit Film.

Was hat also die Evolutionstheorie zu Emotionen zu sagen, und inwiefern sind ihre Einsichten relevant im Hinblick darauf, wie wir Filme verstehen und uns mit Filmen auseinander setzen? Die vorherrschende Tradition westlichen Denkens betrachtet Emotionen als eine Bürde menschlicher Existenz, als der Vernunft hinderlich – eine Sichtweise, die sich (in diversen Ausprägungen) bei so unterschiedlichen Denkern wie Descartes, Kant und Brecht äussert. Ausserdem ist diese Auffassung von Emotion in der Populärkultur noch tiefer verankert als in den geschlossenen Kreisen der Philosophie und Kunsttheorie – man denke nur an Spock und Data aus *Star Trek*, diese emotionslosen Modelle höherer Intelligenz. Man braucht nicht lange Nachrichten zu hören, um in irgendeiner Form der Vorstellung zu begegnen, dass jemand von seinen Emotionen irregeführt wird oder der jeweiligen Situation nicht mit genügend (emotionaler) Distanz begegnet.

Sicherlich gab es immer Denker mit einer anderen Perspektive auf das Thema Emotionen, was ihnen einen wichtigen, ja ehrenwerten Platz in der Menschheitsgeschichte gewährt (Augustinus und Hume kommen einem in den Sinn). Die Evolutionstheorie jedoch fordert die Tradition der Emotionsfeindlichkeit aufs Schärfste heraus, indem sie fragt: Wieso wurden Emotionen – diese Umstürzler der Rationalität – überhaupt natürlich selektioniert? Die Evolutionstheorie bietet zwei schlagende Argumente: Erstens verleihen uns Emotionen eine Art anregende Schwerkraft, einen Ballast, der uns ermöglicht, unsere Lebenswelt zu erfassen und in ihr entschieden zu handeln, anstatt lediglich durch eine Reihung gleich gewichteter Optionen zu driften. Zweitens bewirken Emotionen

beschleunigte und *intensivierte* Reaktionen auf eine sich verändernde Umwelt, wie sie Vernunftshandlungen alleine nicht auszulösen imstande sind. Da wir in einer veränderlichen, zuweilen bedrohlichen Umgebung leben, erhöhen sich unsere Überlebenschancen mit einer Art eingebautem schnellem Reaktionsmechanismus, der unsere präziseren, aber langsameren Vernunftsmechanismen ergänzt. Sei es nun ein wildes Tier oder ein Auto, das uns bedroht – die instinktive Angstreaktion auf laute Geräusche und schnelle Bewegungen kommt sehr gelegen: Wir hechten sofort aus der Bahn, anstatt in Ruhe die Grösse, Geschwindigkeit und Absichten des nahenden Objekts abzuschätzen – und dabei überfahren zu werden. In Kürze: Emotionen zeichnen sich aus durch *ökologische Rationalität* – unter gewissen Bedingungen der Umgebung oder der Ökologie nützen uns gewisse Emotionen auf weitaus effizientere Weise als emotionsfreie Vernunft.²

Die evolutionstheoretische Betrachtung der Emotionen ermöglicht es uns also, ja zwingt uns, Emotionen ernst zu nehmen, anstatt sie für irrelevant zu erachten und als eine Beiläufigkeit oder Peinlichkeit zu behandeln. Dies gilt nicht nur für das Leben, sondern auch für die Kunst und erst recht für den Film. Zum einen sind viele Filmgenres direkt oder indirekt nach Gefühlen benannt (Thriller, *Weepy* [Schnulze, Anm. d. Übers.], Horrorfilm, Liebesfilm) oder weisen Bezeichnungen auf, die stark affektbeladen sind (Melodrama). Zum anderen beruht der Film stärker als jede Kunst vor ihm auf dem Zusammenspiel der Emotionen, die das menschliche Gesicht, die Stimme, die Gestalt und die Gesten zum Ausdruck bringen.³ Man schaue sich irgendeinen Film aus dem Mainstream – oder auch einer anderen Richtung – an: Die visuelle Landschaft wird eindeutig von Aufnahmen dominiert, die den Gesichtsausdruck lesbar machen (damit sind wohlgermerkt nicht nur Nah-

- 2 Zur Rationalität der Emotionen siehe z. B.: De Sousa, Ronald. *The Rationality of Emotion*. Cambridge 1988; Greenspan, Patricia. *Emotions and Reasons*. New York 1988. Goldie bietet eine neuere Untersuchung dieser Themen und plädiert für eine Betrachtung von Emotionen unter dem Gesichtspunkt ihrer «Verständlichkeit» und «Angemessenheit» als auch ihrer «Rationalität». Er spricht auch die Verwicklungen an, die im Bereich der Emotionen aus der Beziehung zwischen Evolution und Kultur entstehen. Goldie, Peter. *The Emotions: A Philosophical Exploration*. Oxford 2000. Die Idee einer «ökologischen» oder «evolutionären Rationalität» stammt von Evans: Evans, Dylan. *Emotion: The Science of Sentiment*. Oxford 2001. Er nennt sie eine «erweiterte Auffassung von Rationalität», verglichen mit der engeren Auffassung der Rationalität, wie sie Ökonomen bevorzugen. Evans wiederum entwickelt diese Idee in Anlehnung an Gerd Gigerenzer – siehe beispielsweise Gigerenzer, Gerd / Selten, Reinhard (Hg.). *Bounded Rationality: The Adaptive Toolbox*. Cambridge 2001.
- 3 Natürlich kommen all diese Faktoren auch bei der Theaterschauspielerei zum Tragen; das Kino aber ermöglicht eine neuartige und besondere Betonung des Gesichtsausdrucks, daher lege ich hier so viel Wert darauf.



Abb. 1–4: *Rio Bravo*.

aufnahmen gemeint), während die zugehörigen Soundtracks voll sind von Kadenzen und Intonationen emotional ausdrucksstarker menschlicher Stimmen.

So komme ich zu meinem ersten Beispiel: die Eröffnungssequenz von *Rio Bravo* (Howard Hawks, USA 1959), in der mehrere verschiedene Gesichtsausdrücke durch eine Serie von Einstellungen und Kadragen für uns deutlich hervorgehoben werden (Abb. 1–4):⁴ Dean Martins

4 Hier sollte ein wichtiges Methodenproblem erwähnt werden, das auch Auswirkungen auf die Praxis hat. Stills von Gesichtsausdrücken haben grossen illustrativen Wert. Aber das Verfahren, einen Gesichtsausdruck in einem Still einzufangen, betont auch die Tatsache, dass Ausdrücke dynamische Vorgänge sind, kleine «Episoden» im Leben der Gesichter mit einem ganz eigenen dramaturgischen Bogen. Gesichtsausdrücke haben einen Zenit oder dramatischen Höhepunkt, an dem sie am erkennbarsten sind, und aus diesem Grund können wir aufgrund eines Stills die Gefühlslage einer Person oder Figur üblicherweise ziemlich klar einschätzen. Wird ein Standbild aus dem Bewegungskontinuum des Mediums Film herausgelöst (und abstrahiert), so fällt deutlich auf, wie viele subtile, aber aussagekräftige Indizien der Gefühlslage verloren gehen. Ekman und Bruce/Young kommentieren dieses Thema aus der Sicht der psychologischen Forschung: Ekman, Paul (Hg.). *Emotion in the Human Face*. Cambridge 1982. S. 34–35; Bruce, Vicki/Young, Andy. *In the Eye of the Beholder: The Science of Face Perception*. Oxford 1988. S. 191. Bildende Künstler, die mit statischen Medien arbeiten, entwickeln oft Strategien im Umgang mit diesem Phänomen, wie sie bei Filmmachern schlichtweg nicht notwendig sind. Aus diesem Grund sind Standbilder aus Filmen zwar als Illustration nützlich, können jedoch un-



Abb. 5: 24.

heimliche, gequälte Erwartungshaltung; Claude Akins' (Joes) hämisches Grinsen und der (versuchte) Ausdruck von Ekel und Wut im Gesicht von John Wayne.

Als aktuelles Beispiel ein Still aus 24 (Joel Surnow / HBO, USA 2001; Abb. 5), in dem ein Split-Screen-Effekt gegensätzliche Gesichtsausdrücke miteinander kontrastiert: Besorgnis (bei Kiefer Sutherland in der Rolle des Protagonisten Jack Bauer) und Freude (bei seinem Antagonisten Gaines, gespielt von Michael Masseur). Trotz der Split-Screen-Effekte bekommen wir Sutherlands Ausdruck klar zu sehen, indem eine Profil- sowie eine Frontalaufnahme von ihm kombiniert werden.

Ein Beweis anderer Art für die fundamentale filmische Bedeutung des Gesichtsausdrucks zeigen uns Filme mit Figuren, die diese Ausdrucksmöglichkeit verloren haben – beispielsweise das Gesicht des verbrennungsverletzten Fliegers in *The English Patient* (Anthony Minghella, USA 1996; Abb. 6) oder die Prothesen, die in *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, Spanien 1997; Abb. 7) oder im Horrorklassiker *Les yeux sans visage* (Georges Franju, Frankreich 1960; Abb. 8 und 9) das enstehende Gesicht maskieren. Der Ausdruck von Emotionen zielt in zwei Richtungen: nach innen, zum subjektiven Seinszustand der Figur, und nach aussen, zu anderen, die die Figur wahrnehmen und mit ihr interagieren. Gesichter, die keine Emotionen ausdrücken können, treffen und beunruhigen uns, weil sie uns eine grundlegende Möglichkeit sozialer Interaktion vorenthalten. Die Unfähigkeit, mit dem Gesicht Emotionen zu zeigen – sei es aufgrund einer Entstellung oder nervlicher Fehlfunktionen wie

vollständig oder sogar irreführend sein, da sie Gefühlsausdrücke auf eine qualitativ andere Weise wiedergeben als Gemälde oder Fotografien.



Abb. 6–9: oben: *The English Patient*, *Abre los ojos*; unten: *Les yeux sans visage*.

etwa der Parkinson-Krankheit –, kann weit reichende Konsequenzen haben, bis hin zur totalen Zerstörung des emotionalen Orientierungsinns, wie sie einige Opfer von Hirnverletzungen erleiden.

Hier leistet die Evolutionstheorie einen spezifischen Beitrag zu unserem Verständnis von Film als Kunst. Es gibt mittlerweile ein umfangreiches Korpus von Literatur zum Wesen und zu den Funktionen von Emotionsäusserungen via Gesicht und Stimme, die von Darwins *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872) inspiriert ist. Diese Literatur unterscheidet zwischen Emotionstypen, dem Grad ihrer kulturellen Variabilität, ihren Qualitäten und Funktionen. Für Darwin und viele andere, die in seiner Nachfolge schreiben und forschen, ist der Ausdruck einer Emotion weniger ein sekundäres Phänomen, das auf die Emotion selbst folgt. Vielmehr ist der Ausdruck konstitutiv für die Emotion.

Most of our emotions are so closely connected with their expressions, that they hardly exist if the body remains passive ... a man may intensely hate another, but until his bodily frame is affected he cannot be said to be enraged.⁵

Die Grundpfeiler der Brücke zwischen Filmkunst und der wissenschaftlichen Betrachtung von Emotionen bestehen also in der offenkundigen

5 Darwin, Charles. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. London 1998 (ursprünglich erschienen: 1872). S. 234.

Bedeutsamkeit, die der Ausdruck von Emotionen für Film hat, und in der Wichtigkeit, die Darwin und sein Nachfolger diesem Ausdruck zuschreiben. Bevor wir aber die ganze Relevanz des darwinschen Verständnisses von Emotionen begreifen können, ist es notwendig, einen kurzen Umweg durch die Geschichte des Nachdenkens über Film zu nehmen.

Als Filmemacher, Kritiker und Philosophen in den Zehner- und Zwanzigerjahren über das Wesen des Films nachzudenken begannen, sahen sie ihre Grundaufgabe im Formulieren dessen, was Film zur eigenständigen Kunstform macht und ihn davor bewahrt, bloße technische Aufnahmetechnologie oder einfach ein Parasit älterer Kunstformen zu sein – sei es des Theaters, der Malerei oder der Literatur. Für die sowjetischen Filmemacher der Zwanzigerjahre war die Montage der Aspekt, der den Film wesentlich von anderen Kunstformen abhob. Die Fähigkeit des Films, verschiedene Einstellungen, die oft von den unterschiedlichsten Orten stammten, zu einem neuen Ganzen zusammenzufügen, erschien den sowjetischen Theoretikern als das eigentümlichste Vermögen des Films und als eines, über das nur der Film verfügt. Mit dieser Behauptung liegen sie wohl kaum falsch; die Wirkungskraft der Filmmontage ist tatsächlich verblüffend. Doch obwohl die Montage-theorie eine bestimmte Wahrheit erfasste, wies sie auch Mängel auf. Es handelt sich um jene Art von Erkenntnis, deren schiere Strahlkraft den Blick für andere, «benachbarte» Einsichten trübt, die erst dann wieder zu Tage treten können, wenn die Neuartigkeit der ursprünglichen Erkenntnis schwindet.

Der Bestandteil der Montagetheorie, der für unsere Zwecke die grösste Bedeutung hat, ist der Kuleshov-Effekt. Um die Wirkungskraft der Montage zu demonstrieren, schnitt Kuleshov eine Einstellung des Schauspielers Mosjoukine, der mit neutralem Gesichtsausdruck ins Off schaut, jeweils mit Einstellungen verschiedener Objekte zusammen – einer Suppenschüssel, eines toten Kinds im Sarg und einer sonnigen Landschaft. Laut Kuleshov und seinem Protegé Pudovkin schlossen die Zuschauer aus diesen Variationen nicht nur darauf, dass Mosjoukine immer das jeweilige Objekt anblickt; sie schrieben ihm auch je verschiedene affektive Zustände zu – Hunger, Trauer und Freude – und rühmten seine Darstellungskünste (tatsächlich handelte es sich jedes Mal um dieselbe Aufnahme des Schauspielers). So äussert sich die Wirkung der Montage: Was wir in der einzelnen Einstellung sehen, ist weitaus weniger bedeutsam als der Sinn und die Emotionen, die aus dem Aneinanderschneiden der Einstellungen entstehen. Unsere Interpretation von Mosjoukines Situation und Geisteszu-

stand ändert sich je nach Einstellung, die auf die Aufnahme seines Gesichts folgt.⁶

Evolutionstheoretische Studien des Gesichtsausdrucks zeigen jedoch, dass Aufnahmen eines Gesichts nicht gänzlich flexibel interpretierbar sind und auch unter dem Einfluss kontextueller Einstellungen nicht jeden beliebigen emotionalen Zustand ausdrücken können. Im Gegenteil: Die Arbeiten Paul Ekmans, des bekanntesten zeitgenössischen Evolutionsforschers, der sich mit Gesichtsausdrücken befasst und zugleich Herausgeber der neusten Ausgabe von Darwins *Expression of the Emotions* ist, liefern ausführliche Beweise dafür, dass es eine Spanne grundlegender Gefühlsausdrücke gibt, die in verschiedenen Kulturkreisen rasch und umstandslos wiedererkannt werden; dazu zählen insbesondere Freude, Trauer, Ekel, Wut, Angst und Überraschung.⁷ Das heisst unter anderem: Die Bedeutung einer Einstellung, die ein Lächeln, eine Grimasse, eine gerunzelte Stirn oder ein Feixen zeigt – um nur einige Beispiele zu nennen –, kann durch nachfolgende Einstellungen, die einen andern emotionalen Zustand suggerieren könnten, nicht einfach aufgehoben werden. Bei den grundlegenden Emotionen ist der Gesichtsausdruck selbst eine mächtige Determinante, die hochspezifische Emotionen hervorruft.⁸ Die oben geschilderte Sequenz aus *Rio Bravo* ist

- 6 Die Berichte über Kuleshovs Experimente unterscheiden sich in den Details, der Kern der theoretischen Aussage aber bleibt konstant. Einen sorgfältigen Überblick und eine Reevaluation des Kuleshov-Effekts bieten Prince und Hensley: Prince, Stephen/Hensley, Wayne. «The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment». In: *Cinema Journal*, 31/2, Winter 1992. S. 59–75. Kuleshov beschreibt die Experimente in *Kuleshov on Film*. Aus dem Russischen von Ronald Levaco. Berkeley 1974. S. 51–55; an einer Stelle behauptet er, die Montage könne ein ernsthaftes Gesicht mit einem veränderten Ausdruck behaften, der Verspieltheit charakterisiert. Er geht damit weiter als in dem Mosjoukine-Experiment, zu dem es heisst, Mosjoukines Ausdruck sei neutral. Kuleshov erwähnt das Mosjoukine-Experiment auf Seite 200. Die bekannteste Wiedergabe des Experiments findet sich aber in Pudovkin, V. I. *Film Technique and Film Acting*. London 1954. S. 168. Hier sollte auch erwähnt werden, dass Kuleshov seine Meinung später – wenn auch widerwillig – dahingehend modifizierte, dass die einzelne Einstellung und die Darstellungskraft der Schauspieler für die Entstehung filmischer Bedeutung wichtiger wurden (*Kuleshov on Film*, S. 193).
- 7 Die Forschungsbeiträge von Ekman, seinen Kollegen und ähnlich orientierten Forschern sind umfangreich. Siehe z. B.: Ekman (wie Anm. 4); Izard, C.E. *The Face of Emotion*. New York 1971. Zu den wichtigen Befunden, die die Grundhypothese über die Emotionen stützt, gehören der Ausdruck und das Wiedererkennen dieser Gefühle in abgelegenen und «visuell isolierten» Gesellschaften. (In einer seiner frühesten Studien untersuchte Ekman das South-Fore-Volk auf Papua-Neuguinea.) Es ist auch bewiesen, dass Kinder, die von Geburt an blind waren, viele derselben Gesichtsausdrücke zeigen wie sehende Personen. Siehe Darwins Verweis auf den Fall Laura Bridgman (wie Anm. 5) und Ekman (wie Anm. 4), S. 68–69, 152. Verfechter der Theorie, dass emotionale Grundausdrücke grösstenteils erlernt und kulturell determiniert sind, werden Mühe haben, diese Phänomene zu erklären.
- 8 Einen nuancierten Überblick über dieses Thema bieten Bruce/Young (wie Anm. 4), S. 187–204.

zweifellos ein anschauliches Beispiel für die Kraft solcher emotionaler Grundausdrücke, ebenso wie die nachfolgenden Aufnahmen. Sie zeigen einerseits Begbie, eine fiktionale Figur aus *Trainspotting* (Danny Boyle, GB 1996; Abb. 10), und Kevin Keegan, einen realen Fussballtrainer (Abb 11).⁹



Abb. 10: *Trainspotting*.



Abb. 11: Kevin Keegan.

Solche Gesichtsausdrücke sagen offensichtlich nicht alles aus über die dramatische Situation, zu der sie gehören; sie müssen im Kontext verstanden werden, und dieser Kontext beinhaltet viele kulturspezifische Aspekte, im Fall der Szene aus *Rio Bravo* beispielsweise ein Wissen über Saloonbars, Whisky und Spucknäpfe.¹⁰ Sehen wir uns nochmals das Still aus 24 an (siehe oben). Wir können aus Gaines' Gesichtsausdruck darauf schließen, dass er, unten rechts im Bild, wahrscheinlich irgendwie glücklich ist; wir können aber nicht wissen, dass die spezifische Art dieser Freude ein sadistisches Entzücken ist – Gaines' Vergnügen an der Macht, die er über Jack Bauer hat (der in den gegenüberliegenden Bildsegmenten zu sehen ist) –, ausser wir kennen den Kontext seines Ausdrucks. Ähnlich verhält es sich mit Kevin Keegan: Um seinen Ausdruck zu verstehen, müssen wir seine (momentane) Bedeutung als Manager eines grossen englischen Fussballclubs kennen und wissen, wie viel in der englischen Kultur vom Glück dieser Clubs abhängt. *Trainspotting* hingegen liefert uns für das gezeigte Still keinen derartigen Kontext. Es ist eines aus einer Reihe von Freeze-Frames, die während der Schlusstitel des Films zu sehen sind und die zentralen Figuren in typischen Situationen mit charakteristischem Gesichtsausdruck zeigen. Das Still evokiert vielleicht ge-

9 Darwin diskutiert die Zeichen und Gesten der Wut, die hier evident sind, in Darwin (wie Anm. 5), S. 236–238.

10 Dennoch ist es wichtig, die Fragen nach dem Kontext und den kulturspezifischen Faktoren auseinander zu halten. Gewisse Ausdrücke mögen zwar universell erkennbar sein; daraus folgt aber nicht, dass sie für sich allein stehend hermeneutisch aufschlussreich und einleuchtend sind. Kontextwissen ist immer notwendig für das genaue Verständnis eines Ausdrucks. Kulturelle Vielfalt stützt sich aber nur zufällig darauf – selbst wenn wir kulturell gänzlich zuhause sind, können wir einen Ausdruck nur im Kontext vollständig verstehen.



Abb. 12 und 13: *North by Northwest*.

die Existenz eines grundlegenden, vorkulturellen Repertoires von Gesichtsausdrücken sprechen, den Kuleshov-Effekt gänzlich widerlegen. Ein wichtiger Aspekt von Kuleshofs Demonstration war der neutrale Gesichtsausdruck des Schauspielers – ein Element, das in zwei Richtungen weisen kann.¹¹ Einerseits könnte man sagen, Kuleshov habe sein Experiment mittels der Aufnahme eines Mannes, der keinen starken emotionalen Ausdruck zeigt, so arrangiert, dass die Wirkung der Montage (über-)betont wird. Andererseits könnte man sagen, er habe eine so ausdruckslose Aufnahme verwendet, weil er um die starke Wirkung des Gesichtsausdrucks wusste – denn nur mit einem neutralen Ausdruck konnte die kontextuelle Wirkung der Montage so offensichtlich werden. Dies bestätigt sich im nächsten Beispiel aus Hitchcocks *North by Northwest* (USA 1959; Abb. 12 und 13). Cary Grant spielt Roger Thornhill, einen Werbefachmann, der in eine Spionageaffäre verwickelt wird. In einer Szene spürt er bei der Uno in New York einen Diplomaten auf, der ihn aus dieser Situation befreien soll. Thornhill zeigt dem Diplomaten die Fotografie einer Person in der Hoffnung, er erkenne sie. Eine Sekunde später wird der Diplomat durch einen Messerstich in den Rücken ermordet – und dies ist unsere Schlüsselszene.

11 Gemäss Pudovkin, «We chose close-ups which were static and which did not express any feeling at all – quiet close-ups» (wie Anm. 6, S. 168). Dies ist besonders bemerkenswert angesichts der Tatsache, dass Mosjoukine mit einem stark emotionalisierenden «Tränendrüsen»-Schauspielstil assoziiert (und dafür kritisiert) wurde. Als hätte Kuleshov ihn als ausdrucksstärksten Schauspieler ausgewählt, bloss um eine Aufnahme zu verwenden, die für seine speziellen Fähigkeiten nicht repräsentativ war!

wisse Situationen aus dem Film, verweist aber nicht eindeutig auf eine davon. Trotzdem ist die emotionale «Zone», die Begbie besetzt – wütende Aggression – ziemlich unmissverständlich, auch wenn die kontextuelle Information darüber beschränkt ist. *Der springende Punkt ist also, dass die grundlegenden Gesichtsausdrücke eine wesentliche Rolle spielen für unsere anfängliche Orientierung in einer Situation; sie bilden die Basis, von der aus wir dann unser Kontextwissen anwenden.*

Es wäre jedoch falsch zu behaupten, dass die Belege, die für

Laut Kuleshov ändert sich unser Verständnis jeder beliebigen Einstellung, wenn ihr Kontext sich ändert. In diesem Fall würde dies heissen: Wir meinen erst, der Diplomat zeige Überraschung angesichts des Fotos; sobald sich aber unser Kontextwissen erweitert, interpretieren wir den Ausdruck als bestürztes Erstaunen, was Darwin charakterisiert als «nahe verwandt mit Entsetzen».¹² Nun stimmt dies sicherlich teilweise, doch gleichzeitig geht vergessen, in welchem Mass der Ausdruck des Diplomaten sofort inkongruent erscheint. Der Ausdruck sieht einfach nicht nach kognitiver Überraschung aus – Augen und Mund sind zu weit geöffnet; der Blick des Diplomaten zielt nach vorne anstatt hinunter zum Foto; der Ausdruck nimmt extrem schnell Gestalt an und wird von einem Keuchen begleitet. Wie Darwin darlegte, gehören Überraschung und Entsetzen zwar zum selben Kontinuum der Emotionalität, sind aber dennoch wesentlich verschieden. Der Effekt, den Hitchcock anstrebt oder den er erzielt, ist nicht der eines Wechsels von einer gesicherten Interpretation des Ausdrucks zu einer anderen (wie es der Kuleshov-Effekt vorschlägt). Vielmehr stiftet er vorübergehend Verwirrung über die Ereignisse – und zwar genau deshalb, weil die auf der Hand liegende Erklärung (Erstaunen über das Foto) sich auf subtile, aber fühlbare Weise als unangemessen erweist. Die zusätzliche kontextuelle Information dient dazu, sich über ein komplexes Set von Schlüsselreizen Klarheit zu verschaffen, und nicht etwa dazu, unsere Interpretation des Ausdrucks und der Situation des Diplomaten umzustürzen und damit grundlegend zu verändern. Solche feinen Wellenschläge auf der Oberfläche der Handlung sind es unter anderem, die Hitchcock zu einem grossen Regisseur machen, und eines der fundamentalen Elemente, das er für diesen Effekt benutzt, ist die Wirkung der verschiedenen grundlegenden Gefühlsäusserungen.

Die grundlegenden Gefühlsäusserungen decken aber noch nicht den ganzen Bereich ab, um den es hier geht. Die Verwendung eines neutralen Gesichtsausdrucks im Kuleshov-Experiment lenkt unsere Aufmerksamkeit auch auf alle jene Ausdruckstypen, die es neben den grundlegenden Gefühlsäusserungen noch gibt. Dazu gehören Ausdrücke, die mit den so genannten «höheren Gefühlen» wie z. B. der Liebe assoziiert werden und die kulturell stärker variieren, wie auch Ausdrücke, die von kulturspezifischen *display-rules* oder Zeigeregeln gesteuert werden, wie Ekman es formuliert, also von kulturellen Konventionen, die bestimmen, wer welche Art von Emotionen in welchem sozialen Kontext zeigen darf. Das klassische Beispiel hierfür bezieht sich auf die

12 Darwin (wie Anm. 5), S. 278.



Abb. 14 und 15: *Jurassic Park*.

Einen weiteren Beleg liefern die Stills aus *Jurassic Park* (Steven Spielberg, USA 1993; Abb. 14 und 15): Im ersten Still ist Jeff Goldblums Ausdruck der Angst deutlich weniger extrem und verhaltener als der von Laura Dern. Das Gesicht des männlichen Nebendarstellers im zweiten Still hingegen zeigt ein Entsetzen, das genauso extrem ist wie das auf dem Gesicht des Mädchens neben ihm.¹³

Das darwinsche Verständnis von Emotionen bietet also jenseits der biologischen Notwendigkeit reichlich Raum für neutrale, unterdrückte, kulturspezifische oder anderweitig mehrdeutige Gefühlsäusserungen. Und das ist auch gut so, denn solche Ausdrücke bilden im Spielfilm eine wesentliche Ergänzung zu den einfacher lesbaren, grundlegenden Gefühlsäusserungen. In der Tat haben einige Regisseure wie Otto Preminger oder Robert Bresson einzigartige Stile der Schauspielereführung entwickelt, bei denen versteckte oder zweideutige Gesichtsausdrücke eine Schlüsselrolle spielen. Ausserdem soll die Betonung, die ich hier auf den Aspekt des Gesichtsausdrucks als einer sichtbaren, physiologischen Manifestation innerer Zustände lege, nicht davon ablenken, dass der Emotionsausdruck auch in der sozialen Kommunikation eine Schlüsselrolle spielt. Zu dieser Art von Kommunikation gehören nicht zuletzt verschie-

verschiedenen *display-rules* der amerikanischen und der japanischen Gesellschaft. Ich möchte jedoch ein vertrauterer Beispiel nehmen: die geschlechterspezifischen Zeigeregeln, die in Hollywoodfilmen den Gesichtsausdruck der Angst bestimmen. Männliche Hauptdarsteller amerikanischer Filme fürchten sich zuweilen, sie zeigen dies aber weitaus weniger als ihre Mitbürgerinnen und auch weniger als männliche Nebendarsteller. Man denke nur an so «gesichtslakonische» Ikonen wie Robert Mitchum oder Clint East-

13 Zu den *display rules* siehe: Ekman (wie Anm. 4), S. 18–19, 151–152; Oatley, Keith/Jenkins, Jennifer M. *Understanding Emotions*. Oxford 1996. S. 52–53. Dass männliche Nebendarsteller ihre Angst ebenso eindringlich ausdrücken wie weibliche Figuren, ist wichtig für die Etablierung der Regel, dass männliche Protagonisten ihren Angstausdruck aufgrund einer sozialen *display rule* und nicht eines genetisch determinierten Verhaltens verstecken.

denste Typen vorsätzlicher «Fehl»-Kommunikation: Denken wir etwa an das trügerische, höhnische Lächeln aus der Sequenz in *Rio Bravo* oder daran, wie Jack Bauer in *24* immer wieder einen gespielten Ausdruck annimmt, um sich aus gefährlichen Situationen zu retten.¹⁴

Nun werden sich Skeptiker vielleicht fragen: Braucht es wirklich evolutionspsychologische Studien, um zur Einsicht zu gelangen, dass einige Emotionen auf einfache und eindringliche Weise lesbar sind? Nun, als Ekman in den Sechzigerjahren zu forschen begann, ging er von der damals weit verbreiteten Annahme aus, jeder Gesichtsausdruck sei kulturspezifisch und keiner sei universell erkennbar; Darwins These war gänzlich in Ungnade gefallen.¹⁵ Ein solcher Relativismus, so muss man anfügen, galt auch in der akademischen Filmtheorie für die längste Zeit ihrer Geschichte in fast dogmatischer Weise als verbindlich. Es war demnach notwendig, Erkenntnisse aus der Evolutionspsychologie beizuziehen, um die Plausibilität des Modells der Grundemotionen und ihrer kulturübergreifenden, universellen Implikationen zu etablieren. Ausserdem stützt die Tatsache, dass Grundemotionen sich universell ausdrücken, eine weitere Idee, die den frühen Filmtheoretikern wichtig war: die Vorstellung, dass der Film ein besonders «internationalistisches» Medium sei und so etwas wie eine «Universalsprache» darstelle. 1924 rühmte Balázs das Vermögen des Films, Gesichtsausdrücke und Gesten einzufangen, und charakterisierte dies als die «urtümliche Mut-

14 Fridlund betont stark die soziale und kommunikative Rolle des Ausdrucks und argumentiert, Ekmans Verständnis des Gesichtsausdrucks als direkter Ausdruck eines gefühlten Zustands sei unvollständig und missverständlich. Fridlund, Alan J. *Human Facial Expression: An Evolutionary View*. San Diego 1994. Ekman anerkennt jedoch ausdrücklich die soziale Rolle des Emotionsausdrucks, siehe z. B. Ekman (wie Anm. 4), S. 17–18. In der Tat scheint es logisch gesehen notwendig, dass ein Ausdruck uns im Allgemeinen zuverlässig über die inneren Zustände anderer informiert, damit die komplizierteren Mechanismen des Verheimlichens und Vortäuschens überhaupt funktionieren können – einen falschen Ausdruck annehmen, emotionale Reaktionen unterdrücken usw. Der springende Punkt von Ekmans Arbeit betrifft hier das Wiedererkennen von *Gefühlsausdrücken*. Ein Ausdruck kann aber erkannt werden, ohne zwingenderweise als Ausdruck desjenigen Gefühls, mit dem es assoziiert wird, erkannt zu werden. Womöglich arbeiten wir mit der irrigen Annahme, ein wütender Ausdruck verrate ein Wutgefühl, verstehen aber in vielen Situationen rasch, dass der Wutausdruck nicht Wut signalisiert – z. B. in der Erkenntnis, dass jemand einen Ausdruck spielt. In solchen Fällen betrachten wir den Ausdruck jedoch weiterhin als «Wutausdruck», obwohl er in diesem Kontext keine Wut ausdrückt. Wie so vieles hat Darwin auch dies als Erster gesehen: «Laughter is frequently employed in a forced manner to conceal or mask some other states of mind, even anger.» Darwin (wie Anm. 5), S. 212.

15 Siehe Ekmans Nachwort zu Darwins *Expression of the Emotions* (wie Anm. 5), S. 363–393. Darwin hat jedoch wohlgemerkt die kulturelle Variabilität nicht ignoriert; seine Studie über die Emotionen ist voller Bemerkungen über diese Vielfalt. Sie hat ihren Platz vor einem Hintergrund aus weiterentwickelten, universellen Emotionen – in zeitgenössischem Sprachgebrauch: «Grundemotionen».

tersprache der Menschheit».¹⁶ In den späten Zwanzigerjahren ereiferten sich viele Filmemacher und Kritiker über den Verlust dieses Internationalismus, als der Tonfilm den Stummfilm verdrängte und der Wortfluss spezifischer Verbalsprachen die «Universalsprache» des Gesichtsausdrucks überlagerte und in den Hintergrund drängte. Die Eröffnungssequenz von *Rio Bravo* mit ihrer wortlosen Choreografie von Ausdrücken und Gesten wurde von Howard Hawks in diesem Geiste erdacht als Hommage an den Stummfilm.

Schauen wir uns einen fiktionalen Film an, dann kommt also unsere Fähigkeit, Zeichen von Emotion auf einem Gesicht zu erkennen, ebenso zum Tragen wie diejenige, auf diese Zeichen zu reagieren. Ausserdem wird eine Vielzahl unserer übrigen perzeptuellen, kognitiven und emotionalen Kapazitäten einbezogen. So gesehen schufen fiktionale Filme für ihre Zuschauer schon «virtuelle Realitäten», lange bevor dieser Begriff geprägt wurde – virtuell in dem Sinne, dass sie imaginierte und sinnlich erfasste Realitäten zugleich sind. *Emotionale Grundausdrücke spielen hierbei eine zentrale Rolle, weil sie die Verknüpfung zwischen universeller und kulturspezifischer, aber auch zwischen wirklicher und fiktionaler Erfahrung schaffen.* Begbies Ausdruck ist ebenso erkenn- und lesbar wie der von Kevin Keegan, und beide sind in einem transkulturellen Sinn Träger von Bedeutung (obwohl keiner von beiden in einem hermeneutischen Sinn sich selbst genügt, also aus sich selbst heraus vollständig verständlich ist). Es erstaunt also kaum, dass das Gesicht einigen frühen Filmtheoretikern so wichtig war: Die universellen Aspekte des Gesichtsausdrucks unterstrichen den Realismus und Internationalismus des Mediums, die der besondere Besitztum des Films zu sein schienen.

Die Geschichte ist aber noch nicht zu Ende erzählt, was die Signifikanz des Gesichtsausdrucks in Darwins Auffassung betrifft. Zusätzlich zum universellen Ausdruck und zum Wiedererkennungswert einer bestimmten Reihe von Emotionen gibt es auch Belege dafür, dass wir Emotionen für uns selbst nachahmen, wenn wir sie bei anderen ausgedrückt sehen. Mit anderen Worten: Wenn wir uns durch soziale Gefilde bewegen, nehmen wir die Emotionen anderer nicht nur wahr und kategorisieren sie; wir fühlen sie sogar, wenn auch nur in abgeschwächter Form – ein Phänomen, das unter dem Begriff der «emotionalen Ansteckung» diskutiert worden ist und historisch gesehen mit dem Begriff der Empathie zusammenhängt.¹⁷ Hinsichtlich ihrer evolutionshistori-

16 Balázs, Béla. *Der sichtbare Mensch*. Frankfurt am Main 1972. S. 42.

17 Zur emotionalen Ansteckung siehe: Hatfield, Elaine/Cacioppo John T./Rapson, Richard L. *Emotional Contagion*. Cambridge 1994. Für eine breiter angelegte Diskussion der Empathie und der Beziehung zwischen diesem Konzept und verwandten psy-



Abb. 16: *Saboteur*.

schen Wurzeln lässt sich die emotionale Ansteckung als Anpassungsmechanismus beschreiben, der eine Alarm- und Rettungsfunktion erfüllt. Es handelt sich um einen evolutionären Vorläufer der Selbstlosigkeit, ein Verhalten, bei dem einzelne Mitglieder einer sozialen Spezies für die emotionalen Befindlichkeiten ihrer Artgenossen empfänglich sind und sie wie ihre eigenen empfinden.

Ein treffender Moment emotionaler Ansteckung findet sich auf dem Höhepunkt von *Saboteur* (USA 1942; Abb. 16), Alfred Hitchcocks Thriller über Spionage zu Kriegszeiten. Der Saboteur wird auf der Spitze der Freiheitsstatue umzingelt und klettert in seiner Verzweiflung von der Aussichtsplattform auf die Fackel. Gerade subtil ist die Symbolik dieser Szene nicht: Ein Feind der Demokratie klammert sich hilflos an einer ihrer berühmtesten Ikonen fest. Hitchcock inszeniert die Szene indes auf merkwürdige Weise. In dem Moment, in dem der Saboteur von

chologischen Konzepten wie der «Simulation» und der motorischen und affektiven Mimikry siehe mein *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford 1995. S. 95–102. Plantinga bietet eine wichtige Analyse der Empathie und des Gesichtsausdrucks im Film in: Plantinga, Carl. «The Scene of Empathy and the Human Face on Film». In: Ders./Smith, Greg M. (Hg.). *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*. Baltimore 1999. S. 239–255.

der Fackel baumelt, pfeffert Hitchcock die Sequenz mit Nahaufnahmen seines schreckerfüllten Gesichtsausdrucks – Aufnahmen, die wie geschaffen sind, um bei uns Mimikry auszulösen, sodass wir die Angst des Saboteurs deutlich nachempfinden.¹⁸

Bis zu dieser Stelle im Film war der Saboteur ein reines Hassobjekt – was in Anbetracht des Kriegs als Thema und Kontext des Films kaum überrascht. Die emotionale Ansteckung bewirkt in dieser Szene jedoch eine unerwartete emotionale Gegenströmung, wenn seine Furcht und Verletzlichkeit für uns einen Moment lang greifbar werden. Die fantasierte Befriedigung, den Verräter einzukreisen und zu bezwingen, wird durch diese Aufnahmen unterwandert. Vielleicht versuchte Hitchcock zu suggerieren, wie wir selbst – die Verteidiger der liberalen Demokratie gegen die Bedrohung der Nazis – zu komplexen, sympathischen Reaktionen sogar unseren Feinden gegenüber fähig sind und dass wir selbst als Sieger noch bedauern, dass überhaupt gekämpft werden musste. Gewiss aber ist, dass Hitchcock in einem späteren Kriegsthiller, *Lifeboat* (USA 1944; Abb. 17), der einen ähnlichen Höhepunkt hat – ein deutscher U-Boot-Kapitän wird aus einem Rettungsboot gekippt, als seine hinterhältigen Absichten offensichtlich werden –, jegliche Aufnahme des Kapitäns vermied, erst recht Nahaufnahmen, die seinen Ausdruck gut lesbar gemacht und emotionale Mimikry gefördert hätten.

Das Spiel mit unserer Sympathie und Antipathie für böse Figuren, das wir in *Saboteur* finden, lässt sich in Hitchcocks gesamtem Werk beobachten. Anscheinend aber fand er, ein solches Spiel sei in einem politischen, «propagandistischen» Film fehl am Platz (oder es wurde ihm nahe gelegt, dies zu finden), geht es in einem solchen Film doch darum, dass wir durchwegs klare und unzweideutige Anteilnahmen an den Figuren entwickeln.¹⁹

18 Laut Brinckmann ist für diese Sequenz (und für Hitchcocks Werk im Allgemeinen) die motorische Mimikry von grösserer Bedeutung als die emotionale: Brinckmann, Christine N. «Somatische Empathie bei Hitchcock: Eine Skizze». In: Heller, Heinz-B. / Prümmler, Karl/Peulings, Birgit (Hg.). *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Schriftreihe der Gesellschaft für Film- und Fernwissenschaft 7. Marburg 1999. S. 111–120.

19 Die Erklärungen, die Hitchcock in Interviews für den Haltungswechsel in *Lifeboat* gibt, sind weniger moralisch oder politisch als eher ästhetisch begründet: Der Höhepunkt von *Saboteur* «versagt», weil er Unbehagen für den Widersacher generiert, nicht für den Helden (Scott, Helen G./Truffaut, François. *Hitchcock*. Überarb. Aufl. New York 1985. S. 108). Hitchcock vereinfacht hier jedoch zu sehr. In der ursprünglichen Konzeption der Szene hätte die Sorge um den Helden aus der Sorge für den Widersacher entstehen sollen, indem das Wohlergehen des Helden an das Überleben des Widersachers geknüpft war: Fälschlicherweise wurde der Held als Saboteur identifiziert, und nur der wirkliche Saboteur kann ihn entlasten (Krohn, Bill. *Hitchcock at Work*. London 2000. S. 50). Diese Konzeption ist im Film selbst nur in Spuren



Abb. 17: *Lifeboat*.

Fassen wir nun das Spektrum der Thesen zusammen, die ich in meiner Analyse dieser Sequenz aufstelle: Am einen Ende steht das Argument, Hitchcock verwende universelle Ausdrücke (von Furcht und Verzweiflung) und damit auch den biologischen Reaktionsmechanismus, den sie auslösen. Am andern Ende haben wir das Argument, dass Hitchcock es auf dem dramaturgisch entscheidenden Höhepunkt der Geschichte als politisch und moralisch unangebracht empfand, Sympathie für die Nazi-Figur zu erwecken. Zusammengenommen zeigen die beiden Aspekte der Analyse, wie ein biologischer Aspekt der Emotionen in den Dienst eines kulturellen und politischen Zwecks gestellt werden kann. Die Biologie der emotionalen Mimikry entscheidet alleine noch nicht über die Politik der Sequenz; vielmehr führt sie vor, was Stephen Jay Gould mit «biological potentiality» meint: die Tatsache, dass unsere biologischen Anlagen auf verschiedene Arten zu verschiedenen Zwecken genutzt werden können.²⁰ Auch ist damit nicht gesagt, dass sich die Bedeutung der Sequenz nicht auf die biologische Ebene reduzieren lässt. Hitchcocks Verwendung von emotionaler Ansteckung in der Sequenz ist bloss ein Glied in einer längeren Kette. Das heisst aber auch: Wir brauchen uns nicht zu entscheiden, ob wir nun eine evolutio-

vorhanden. Verglichen mit *Lifeboat* scheint Hitchcocks taktischer Wechsel noch dramatischer als meine Analyse im Haupttext suggeriert. Dass der Kapitän des U-Boots nicht näher sichtbar ist, verhindert emotionale Mimikry via den Gesichtsausdruck, aber das «Lynchen» des Kapitäns durch die Alliierten macht diese in diesem Moment kaum sympathisch. Hitchcock wechselt also von einer «mehrschichtigen Sympathie» in *Saboteur* zu einer «gegenseitigen Antipathie» in *Lifeboat*.

²⁰ Gould, Stephen Jay. «Biological Potentiality versus Biological Determinism». In: ders. *Ever since Darwin: Reflections in Natural History*. Harmondsworth 1980.

näre, biologische oder eine rein kulturalistische Erklärung vorziehen wollen, und tun wir es doch, dann schwächen wir damit nur die Kraft unseres Erklärungsmodells. Die mehrschichtige Natur dieser Sichtweise ist ihre Stärke, nicht ihre Schwäche.

Ich habe in diesem Beitrag die Gefühlsausdrücke im Film völlig unbekümmert so behandelt, als gäbe es keinen Unterschied zum Gesichtsausdruck im Alltag. Es wäre jedoch naiv zu behaupten, dass der Gesichtsausdruck als Aspekt des Filmschauspiels einfach als Nachahmung von Gesichtsausdrücken im Alltag verstanden werden kann. Jede Ausprägung der Filmkunst modifiziert, formt und stilisiert Gesichtsausdrücke zu einem gewissen Grad, und sei es auch nur, indem sie Ausdrücke, die uns sonst ziemlich gewöhnlich scheinen, heraushebt, verdeutlicht oder intensiviert. Ein Prozess der ästhetischen Überformung ist immer im Spiel; je nach den künstlerischen Zielen eines Werks werden die Gesichtsausdrücke in einer bestimmten Weise bearbeitet, um dieses Ziel zu unterstützen. Ich möchte nun noch ganz knapp die individuellen Strategien dreier Regisseure umreißen, deren Stile des schauspielerischen Einsatzes von Gesichtsausdrücken in starkem Kontrast zu der Ästhetik des prägnanten Ausdrucks stehen, die wir bei Hawks und Hitchcock festgestellt haben. Es handelt sich um Robert Bresson, Takeshi Kitano und Wong Kar-Wai.

Kitano ist als Schauspieler und als Regisseur gleichermaßen angesehen und spielt oft die Hauptrolle seiner eigenen Filme. In Werken wie *Sonatine* (Japan 1993; Abb. 18) und *Hana-Bi* (Japan 1997) hat Kitano einen Schauspielstil entwickelt, der das Gesicht als leere, ausdruckslose Maske zeigt, die höchstens mal durch ein Lächeln oder Zucken aufgebrochen wird. Da Kitanos Werke hauptsächlich im Gangster-Genre spielen, können wir seinen Umgang mit dem Gesichtsausdruck als extreme Stilisierung der Machokultur und ihrer Ausdruckslosigkeit sehen (dieselbe Kultur, die ich früher im Zusammenhang mit den «Tough Guys» aus *Rio Bravo* erwähnte). Kitano selbst nennt den Einfluss japanischer Theatertraditionen und sagt, sein Ziel sei die Verrätselung der Absichten und Gefühle seiner Figuren. Man könnte also sagen, dass Kitano eine Ästhetik der emotionalen Zurückhaltung verfolgt.

Bresson hat einen noch strengeren Schauspielstil entwickelt, bei dem der Gesichtsausdruck im herkömmlichen Sinn auf doppelte Weise überlagert wird. Bressons Schauspieler verändern ihren Ausdruck nur auf sehr geringfügige Weise, und in Momenten dramatischer Spannung schneidet Bresson oft auf andere Körperstellen als das Gesicht. In *L'argent* (Frankreich 1983; Abb. 19) beispielsweise wird eine Abfolge von entscheidenden Höhepunkten mit Aufnahmen von einer Hand, einem Löffel und einer

Abb. 18: *Sonatine*.Abb. 19: *L'argent*.

Kaffeetasse gerahmt. Der Effekt ist eine Art Ritualisierung menschlicher Handlungen, mit der Bresson darauf abzielt, seine Figuren aus der Sphäre normaler menschlicher Psychologie herauszulösen, damit wir sie als von einer Art spiritueller Fügung geleitet sehen.

Die Filme von Wong Kar-Wai schliesslich bauen stärker auf einen vertrauten, naturalistischen Schauspielstil, der aber von einer filmischen Stilisierung überlagert wird, durch die Figuren oft nur indirekt gezeigt werden: im Profil oder von hinten, teilweise versteckt hinter Gegenständen, manchmal verhüllt von durchscheinendem Material (Vorhänge, Regen) oder durch Special Effects verschleiert. Die folgenden Szenenbilder aus *In the Mood for Love* (*Dut yeung nin wa*, Hong Kong 2000; Abb. 20–23) zeigen die Figur alle in einer solchen indirekten Perspektive. Bemerkenswert ist auch der starke Kontrast zwischen Wongs Tendenz, die Sicht auf die Figur zu versperren, und der Frontalität, mit der in 24 die Figuren positioniert werden, die uns einen viel direkteren Zugang zu den Gefühlslagen der Figuren erlaubt.



Abb. 20–23: *Dut yeung nin wa*.

David Bordwell hat vorgeschlagen, im Zusammenhang mit Wongs Werk von einer Ästhetik des flüchtigen Blicks zu sprechen,²¹ in der sich uns die Gefühlszustände der Figuren stets um ein kleines bisschen entziehen; dem entspricht, dass das, wonach seine Figuren sich sehnen, immer um eine Nuance ausserhalb ihrer Reichweite bleibt.

Hitchcock, Bresson, Kitano, Wong: Jeder dieser Regisseure hat, wie ich zu zeigen versuchte, sehr unterschiedliche künstlerische Strategien hinsichtlich des Gesichtsausdrucks entwickelt. Die Tatsache aber, dass Hitchcocks Zugang relativ «naturalistisch» ist, dass seine Schauspieler Ausdrücke annehmen, die sichtbar ähnlich sind mit denen unseres Alltags, während wir eine Abschwächung des emotionalen Ausdrucks wie bei Bresson und Kitano im Alltagsleben beunruhigend oder sogar pathologisch fänden – diese Tatsache spricht keineswegs gegen die evolutionäre Perspektive auf Emotionsausdrücke. Regisseure wie Bresson und Kitano erbringen eine Art Beweis *ex negativo* für die Relevanz der evolutionären Bedeutung des Ausdrucks: Gerade weil wir wissen, wie der Gesichtsausdruck üblicherweise funktioniert, können wir die ästhetische Form, die solche Regisseure der Mimik verleihen, überhaupt erst verstehen und ihren künstlerischen Wert anerkennen.

21 Bordwell, David. *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Cambridge 2000. S. 285.

Ein Aspekt meines Titels bleibt noch zu klären: *Wer* hat Angst vor Charles Darwin? Meiner Meinung nach kann der Widerstand gegen Darwins Theorie in der gegenwärtigen Situation in drei Gruppen eingeteilt werden, wenigstens soweit es um die Anwendung dieser Theorie auf soziale und kulturelle Belange geht. Widerstand regt sich in den Lagern der Kreationisten (wie nicht anders zu erwarten), der Humanisten (oder zumindest einer bestimmten Art von Humanisten) und bei einer Menge von Leuten, die politisch links stehen. Die Kreationisten lasse ich besser gleich aus; ich bezweifle sehr, ob ich mit irgendeiner meiner Aussagen ihre Ängste mindern könnte. Die Kritik von Seiten der Humanisten und Linken hingegen betrifft mich schon eher. Traditionelle Humanisten und Vertreter der politischen Linken nehmen in der Regel an, dass eine Bezugnahme auf die Naturwissenschaften, und besonders auf die Evolutionstheorie, notwendigerweise in Erklärungen mündet, die reduktiv, deterministisch und politisch reaktionär sind. Der Platz reicht hier nicht aus, um auf diese Fragen näher einzugehen. Ich hoffe aber, mit meiner Fallstudie zumindest deutlich gemacht zu haben, dass die gängige Lehrmeinung in dieser Frage einer gewissen Überholung bedarf. Gleichwohl rechne ich, ganz Realist, Humanist und Linker, der ich bin, fest damit, für die Sünden, die ich hier begangen habe, von einigen meiner Kollegen gebührend bestraft zu werden ...

Ich hoffe, es ist klar geworden, dass ich nicht behaupten möchte, Naturwissenschaft und Filmkunst seien dasselbe, oder dass sich die Anliegen von Künstlern und Kritikern auf diejenigen von Naturwissenschaftlern zurückführen lassen. Geisteswissenschaften unterscheiden sich stark von Naturwissenschaften. Aber ich möchte doch die These vertreten, dass sich naturwissenschaftlich erworbenes Wissen für das theoretische Verständnis der Kunst eignet. Künstler sind, unter anderem, Handwerker; sie benutzen die Techniken eines gegebenen Mediums, um Objekte oder Darbietungen herzustellen, die wiederum gewisse Reaktionen hervorrufen sollen. Gute Künstler besitzen ein breites praktisches Wissen darüber, wie das Medium, mit dem sie arbeiten, sich auf das Publikum auswirkt; und eine der Aufgaben des Kritikers und des Kunsttheoretikers ist es, dieses Wissen mit einer Genauigkeit und Klarheit auszudrücken, die wir von Praktikern nicht erwarten. Unter der Menge von Dingen, die ein solches Praxiswissen umfasst, ist nicht nur eine Kenntnis unserer kulturellen Annahmen, Gewohnheiten und Erkennungszeichen, sondern auch eine Kenntnis unserer universellen biologischen Ausstattung.

Geistes- und Naturwissenschaften setzen sich mit unterschiedlichen Aspekten der Welt auseinander, in der wir leben, und ein huma-

nistisches Wissen lässt sich nicht durch die Offenbarungen der Naturwissenschaften ersetzen. Die Welt, in der wir leben, ist aber *eine* Welt – eine Welt, die von verschiedenen Kulturen bewohnt wird und aus verschiedenen Ebenen der Erfahrung (tierische und menschliche, rationale und emotionale, mentale und physische) besteht, die aber dennoch *eine* Welt ist. Ein engstirniger Humanismus, der wissenschaftliche Erkenntnis verschmäht in der irrigen Annahme, er selbst sei total autonom gegenüber naturwissenschaftlicher Materie, verarmt stark. Deshalb können die Geisteswissenschaften sich nicht einfach von den Hypothesen und Entdeckungen der Naturwissenschaften abwenden, und auch nicht von der Evolutionstheorie. Eine Geisteswissenschaft, die sich ihrer eigenen Beweggründe und ihrer Daseinsberechtigung sicher ist, wird dazu auch keinen Anlass sehen.

Aus dem Englischen von Natalie Böhler

Tiere ohne Gefühle

Jaws und die audiovisuelle Konstruktion der Gefühlswelt von Tieren

In seinem Buch *Eine Geschichte der Welt in 10 1/2 Kapiteln* von 1989 geht der englische Schriftsteller Julian Barnes unter anderem der Frage nach, was an der biblischen Geschichte von Jonas und dem Wal anhaltend fasziniert. Auf der Suche nach einer Antwort stösst er auch auf den Hollywood-Blockbuster *Jaws* (Steven Spielberg, USA 1975). Ähnlich wie die Geschichte von Jonas und dem Wal handelt *Jaws* von einer Beziehung zwischen Mensch und Tier, die wesentlich von der Einverleibung des Menschen durch das Tier geprägt ist. Ferner war *Jaws* der erste Film, der allein in den USA über 100 Millionen Dollar an der Kinokasse einspielte. Mehr als ein Erfolgsfilm: ein kulturelles Phänomen. Barnes spricht von einer «magischen Wirkung» des Spielberg-Films auf die Zuschauer und erstellt ein Inventar von Versuchen, das Phänomen aus kritisch-theoretischer Warte zu deuten. War es ein jungianischer Archetyp, der da vor uns auf der Leinwand die Fluten durchpflügte? Appellierte der weisse Fisch an unsere eigene Angst vor einer Rückkehr in den Ursumpf und ins Amphibiendasein? Lebte der Film vom Kontrast der Elemente Land und Wasser? Oder lag am Ende Barnes' Schriftstellerkollege Kingsley Amis mit seiner Erklärung für den Erfolg des Films richtig? «Es geht darum», so Amis, «dass man verdammt Schiss davor hat, von einem verdammt grossen Hai gefressen zu werden.»¹

Eine Erklärung, deren lapidare Kraft unter anderem darin liegt, dass sie den hermeneutischen Anstrengungen der zeitgenössischen Kulturwissenschaftler eine naturwissenschaftliche, genauer: evolutionsbiologische Sichtweise entgegenhält. Dass wir Schiss vor grossen Haien haben, ist gattungshistorisch gesehen keineswegs banal. Es ist für uns als Gattungswesen überlebenswichtig zu wissen, welche anderen Tiere uns für Futter halten. Der weisse Hai gehört dazu, und vor Haien Angst zu haben, qualifiziert uns für den Überlebenskampf in der freien Wildbahn.

Ungeachtet ihres darwinistischen Einschlags verbindet Amis' Lesart ein Merkmal mit allen vorhergehenden: ihr Anthropozentrismus. Alle Interpreten fragen ausschliesslich danach, was die Fantasie vom

1 Barnes, Julian. *Eine Geschichte der Welt in 10 1/2 Kapiteln*. München 1990. S. 209f.

hungrigen weissen Fisch für uns Menschen zu bedeuten hat, was wir uns selbst damit mitteilen wollen. Selbst Amis befasst sich nur mit der Frage, was es für einen Menschen bedeutet, von einem weissen Hai gefressen zu werden. Keine weitere intellektuelle Anstrengung verwendet er auf die Frage, was es für den weissen Hai bedeutet, einen Menschen zu fressen.

Diese Frage ist naheliegender, als es auf Anhieb scheinen mag. Sie ist in gewissem Sinne sogar so naheliegend, dass es erstaunen muss, dass die Interpreten von Spielbergs Film sie niemals gestellt haben. Für Amis gilt das in besonderer Weise. Er ist Engländer, und die einschlägigen mentalitätshistorischen Untersuchungen legen durchwegs nahe, dass das moderne Mitgefühl mit Tieren eine Erfindung der Engländer aus frühmoderner Zeit ist, eine Erfindung, die sich im Zug der Industrialisierung sehr schnell auch über den Rest der westlichen Welt ausbreitete.² Spätestens seit der viktorianischen Ära steht das Verhältnis des Menschen zum Tier zumeist im Zeichen der Einfühlung, und wenn der amerikanische Philosoph Thomas Nagel in einem berühmten Aufsatz mit dem Titel «What Is It Like to Be a Bat?» aus dem Jahr 1974 die logische Möglichkeit des Fremdverstehens von Tieren abklärt,³ dann nicht zuletzt vor dem Hintergrund, dass der psychische Akt der Einfühlung längst zur allgemeinen Kulturtatsache geworden ist. Für den aufgeklärten, westlichen Intellektuellen würde es sich demnach durchaus gehören, sich auch für die Gemütslage des weissen Hais zu interessieren.

Offenbar aber hören beim Hai die Bereitschaft zur Einfühlung und das Bemühen um Fremdverstehen auf. Es ist gewiss kein Zufall, dass Thomas Nagel sich mit der Existenzweise der Fledermaus auseinandersetzt: Sie stellt einen Grenzfall dar, ein Tier, das bisweilen auch Ekel erweckt und in das sich einzufühlen uns Menschen, die wir putzige Fellträger vorziehen, nicht leicht fällt. Immerhin aber handelt es sich bei der Fledermaus noch um ein Säugetier, und um eines, das – bei Tageslicht besehen – sogar ein bisschen Pelz aufweist. Der Hai hingegen ist ein Fisch, und er blickt uns weder treuherzig an noch weckt er wohlige Streichellust. Zudem ist er uns auch von seiner körperlichen Konstitution her nicht näher verwandt – alles Faktoren, deren Fehlen der Einfühlung eher abträglich ist.⁴ So naheliegend für einen Menschen des 20.

2 Thomas, Keith. *Man in the Natural World: Changing Attitudes in England 1500–1800*. New York 1984.

3 Nagel, Thomas. «What Is it Like to Be a Bat?» In: *Psychological Review*, 83, 1974. S. 435–451.

4 Zur Problematik der Einfühlung in tierische Akteure vgl. Brinckmann, Christine N. «Empathie mit dem Tier». In: *Cinema (CineZoo)*, 42, 1997. S. 60–70.

Jahrhunderts die Frage «How does it feel to be a shark?» eigentlich wäre, so scheint doch die nackte Angst vor dem Fisch jeden Anreiz zur Einfühlung zu überdecken.

Vielleicht rührt das Desinteresse von Amis und andern Interpreten an der Gemütslage des weissen Hais aber auch einfach daher, dass Spielbergs Film – und die peripheren Materialien des Films – uns bereits in hinreichender Deutlichkeit mitteilen, was der Hai an Gefühlen so verspürt und was es für ihn bedeutet, einen Menschen zu fressen: nämlich gar nichts. Während der Fisch im Film selbst für die längste Dauer des Werks allenfalls mal seine Rückenflosse aus dem Wasser streckt und erst am Ende in voller Grösse in Erscheinung tritt, konfrontiert uns der Trailer zu *Jaws* gleich zu Beginn mit der Frage, was es bedeutet, ein Hai zu sein. Er beginnt mit einer subjektiven Einstellung: Die Kamera bewegt sich unter Wasser über wogendes Seegrass hinweg. Dazu hören wir eine Sprecherstimme mit folgendem Kommentar:

There is a creature alive today who has survived millions of years of evolution without change, without passion and without logic. It lives to kill – a mindless eating machine. It will attack and devour anything.

Die Einstellung ist eine Subjektive des Monsters, wie man sie aus Horrorfilmen kennt. In Verbindung mit dem Kommentar macht sie uns ein explizites Angebot der Einfühlung und des Fremdverstehens: Man stelle sich vor, eine geistlose Fressmaschine zu sein, die sich vor Millionen von Jahren aus dem Prozess der Evolution ausgeklinkt hat und an der Entwicklung zum höheren, das heisst denk- und fühlfähigen Wesen wahllos fressend vorbeigeschwommen ist. Man stelle sich mit anderen Worten vor, ein Tier zu sein, das – vom Hunger einmal abgesehen – keine Gefühle kennt (man beachte, dass das Tier ohne Gefühle auch keine Geschichte kennt). Nicht einmal Ekel kennt dieses Tier: «It will attack and devour anything», es frisst alles und kennt keine Tabus, den Menüplan betreffend, keine jener Diätvorschriften, wie sie alle höheren bzw. zivilisierten Lebewesen kennen, Regeln, deren normative Kraft sich zu meist aus Abneigung und Ekel speist.⁵

Es geht demnach in *Jaws* nicht nur um die Vorstellung, von einem grossen Fisch gefressen zu werden. Es geht auch um die Vorstellung von einem Tier ohne Gefühle, das heisst von einem Tier, das seinerseits kein Mitgefühl kennt und mit dem sich entsprechend nicht interagieren und verhandeln lässt. Mit dieser Vorstellung eines Tieres ohne Gefühle

5 Vgl. dazu Miller, William Ian. *The Anatomy of Disgust*. Cambridge (Massachusetts) 1997. S. 40ff. und Kapitel 6.

will ich mich im Folgenden auseinander setzen. Mehr als die philosophischen Fragen, ob ein Hai Gefühle hat oder nicht und ob wir Menschen solche Gefühle allenfalls nachvollziehen können (oder ob wir wissen können, wie es sich «anfühlt», ein Fisch zu sein, der keine Gefühle hat), interessiert mich die – auf ihre Weise ebenfalls philosophische – Frage, was es mit dem Tier gewordenen Nullpunkt des Fühlens, dem *degré zéro de l'émotion*, den der *weisse Hai* darstellt, für eine Bewandnis hat. Weshalb ist es so wichtig, die Techniken der filmischen Konstruktion der Gefühlswelt von Tieren einzusetzen, um ein Tier ohne Gefühle herzustellen, lautet meine Frage. Es geht also nicht darum, was der gefühllose Fisch *bedeutet*, sondern wozu es ihn *braucht*.

Ich werde mich zunächst mit dem filmanalytischen und dramaturgischen Problem befassen, wie man ein Tier ohne Gefühle konstruiert und wie man es zum Protagonisten (oder für den Fall von *Der weiße Hai* genauer: zum Antagonisten) eines Spielfilms macht. Ich gehe davon aus, dass es sich beim Tier, das keine Gefühle kennt, um einen Sonderfall handelt. Auch wenn es im Gefolge von *Jaws* eine Reihe von weiteren Filmen gab, die mit tierischen Protagonisten ohne Gefühlsregungen agierten, zielt die audiovisuelle Darstellung von Tieren in Fiktionsformaten üblicherweise darauf ab, Tiere als vollauf gefühls- und denkfähige Teilnehmer der Handlung erscheinen zu lassen, insbesondere natürlich dort, wo das Tier als Heldin oder Held des Films agiert: So in Werken wie *King Kong* (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, USA 1933; Remake 1976), *Lassie Come Home* (Fred M. Wilcox, USA 1943; erster Film einer Serie, die bis 1951 sieben Kinofilme umfasste und dann in eine langjährige Fernsehserie mündete), *Mighty Joe Young* (Ernest B. Schoedsack, USA 1949) oder *Flipper* (James B. Clark, USA 1963). Entsprechend werde ich zunächst auf die Frage der Konstruktion von Tierfiguren eingehen, die mit einer ausdifferenzierten Gefühlswelt ausgestattet sind, bevor ich mich mit der filmischen Inszenierung der gefühlsfreien Kreatur befasse.

Menschliche Gefühle für Tiere reichen von der Angst vor dem Hai über den Ekel, den gewisse Reptilien auslösen, bis zur tiefen Zuneigung, die Besitzerinnen und Besitzer von Haustieren für ihre Schützlinge – in der Regel Hunde oder Katzen – empfinden. Menschliche Gefühle für Tiere im Film sind nicht minder vielfältig. Folgt man dem belgischen Psychologen Albert Michotte, der den Realitätseindruck im Kino dadurch charakterisiert, dass dieser mit einem Eindruck der psychologischen Distanz zu dem vermeintlich doch gegenwärtigen Geschehen auf der Leinwand (oder auf dem Bildschirm) einhergehe, dann liesse sich behaupten

ten, die Gefühle, die wir für Tiere in audiovisuellen Formaten empfinden, entsprechen im Wesentlichen denen, die wir für «reale» Tiere empfinden, bis eben auf den Eindruck oder das zusätzliche Gefühl der Distanz, das uns unter anderem davon abhält, uns zu den Tieren auf der Leinwand zu verhalten wie zu realen.⁶ Spezifisch auf Emotionen bezogen, die wir beim Anschauen eines Films entwickeln, spricht der niederländische Psychologe Ed Tan, von «witness emotions», also von Zeugenschaftsemotionen. Emotionen sind, wie Nico Frijda es formuliert, Handlungsdispositionen, «action readiness changes», die aus der Einschätzung einer Situation und deren Verrechnung mit unseren Anliegen und Bedürfnissen, unseren «concerns» entstehen. Emotionen sind demnach immer situations- oder objektbezogen. «Witness emotions» sind nicht weniger real als Emotionen, die wir in Situationen empfinden, in die wir direkt involviert sind. Es handelt sich vielmehr einfach nur um Emotionen, die wir angesichts von Situationen entwickeln, in die wir nicht eingreifen können: um Handlungsdispositionen, so könnte man im Anschluss an Michotte sagen, die durch einen Eindruck der Distanz temporär suspendiert sind. Kinozuschauer verhalten sich zum Geschehen auf der Leinwand zwar bisweilen so, als könnten sie eingreifen, etwa indem sie die handelnden Figuren wider besseres Wissen anfeuern oder durch Zurufe auf drohende Gefahren hinweisen wollen. Letztlich bleibt Emotion aber selbst dort, wo das Miterleben des Films zu einem solchen beobachtbaren Verhalten führt, «witness emotion»: Der Zuschauer, der das Leinwandgeschehen für real hält und zu der schönen Hauptdarstellerin in die Badewanne steigen will, bleibt eine Fantasie des Kinos, von Edisons *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (USA 1902) bis zu Godards *Les Carabiniers* (F 1963). Um noch mehr Ordnung ins Gefühlserleben der Zuschauer zu bringen, unterscheidet Tan bei den «witness emotions», die wir dem Film gegenüber entwickeln, zwei Klassen: Die F- oder fiktionsbezogenen Emotionen, und die A- oder Artefakt-Emotionen. Die F-Emotionen umfassen die Stimmungen, Emotionen und Genussmomente, die wir durch Einfühlung in die handelnden Figuren empfinden und die wir diesen als deren Empfindungen und Emotionen unterstellen; ferner die Stimmungen, Emotionen und Genussmomente, die die Figuren und Ereignisse der erzählten Welt bei uns als Zuschauern auslösen. Die Artefakt-Emotionen wiederum sind Emotionen und Genussmomente, die der Film als Film, also als Artefakt bei uns auslöst. Artefakt-Emotionen können wie fiktionsbezogene Emo-

6 Michotte, Albert. «Der Realitätseindruck der filmischen Projektion» [1948]. In: *Montage/av*, 13/01, 2003. S. 110–125.

tionen auf Empathie beruhen: So können wir uns von einer besonders virtuosen Kamerafahrt in Verbindung mit einem raffinierten Musikeinsatz zu einer Art emotionalem Bewegungsrausch verleiten lassen. Die typische Artefakt-Emotion allerdings ist eher die Bewunderung für oder die Freude über ein filmisches Kabinettstück und ganz allgemein über die Artistik der Darstellungsform.⁷

Emotionen für Tiere in audiovisuellen Fiktionsformaten kommen, will man Tans Klassifikation übernehmen, sowohl als F- wie als A-Emotionen vor. Auf Tierfiguren im Film reagieren wir, unter dem Vorbehalt der Distanz, mit demselben Fächer von Emotionen, die wir auch in der Beziehung zu Tieren entwickeln, zu denen wir uns eingreifend handelnd verhalten können (oder die sich zu uns eingreifend, wenn nicht sogar ergreifend verhalten können). Immer wieder wird aber auch die Artistik der Darstellung Gegenstand einer emotionalen Reaktion. Sprechende Figuren in Disney-Animationsfilmen, der mit der Stimme von Eddy Murphy Witze reissende Esel im digitalen Animationsfilm *Shrek* (Andrew Adamson, Vicky Jenson u. a., USA 2001) oder die Knetmassengestalten aus den Animationsfilmen von Nick Park (*The Wrong Trousers*, GB 1993, *Chicken Run*, GB/USA 2000) gewähren uns neben den fiktionsbezogenen Emotionen den zusätzlichen Genuss einer Freude an der Könnerschaft und der vermeintlichen Leichtigkeit, mit der hier Tiere auf die Leinwand gezaubert werden, die durchaus zu einer kommunikativen Interaktion mit Menschen befähigt scheinen. Beim Ansehen von Filmen, in denen reale Tiere als Akteure auftreten, können wir Bewunderung für die Meisterschaft der Dressur entwickeln, die den Kunststücken der Tierdarsteller zugrunde liegt, oder wir können uns über die Raffinesse wundern, mit der Montage, Kameraarbeit, Auswahl der Tiere und Dressur zusammenwirken, um die Illusion einer komplexen, differenziert handelnden Tierfigur entstehen zu lassen. (Wir können uns natürlich auch ärgern über den Dilettantismus einer Tierdarstellung, sei es über die Dürftigkeit allfällig eingesetzter Modelle, Tierkostüme oder Attrappen oder über die Unbeholfenheit der Dressurleistung.)

So aufschlussreich die Auseinandersetzung mit den Artefakt-Emotionen und mit unseren eigenen Fiktions-Emotionen ist, so möchte ich mich hier doch in erster Linie mit der zweiten Subkategorie der Fiktions-Emotionen befassen, nämlich mit den Emotionen, die wir Tieren im Film zuschreiben und die wir auf der Basis von Empathie nachvollziehen (wobei die Einfühlung ihrerseits darauf beruht, dass wir uns in

7 Tan, Ed S. *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Mahwah (New Jersey) 1996. S. 82.

gewisser Weise auch in unseren eigenen Körper immer schon einfühlen müssen).⁸ Die Leserin oder den Zuschauer in die Innenperspektive einer handelnden Person zu versetzen, ist eine spezifische Leistung erzählender fiktionaler Texte oder Filme. Die Techniken des Einblickgebens in das Innenleben und die Gefühlswelt von Figuren in fiktionalen Texten sind vielfältig und reichen von der Wiedergabe von Selbstbeschreibungen der handelnden Personen über die beobachtende Beschreibung somatischer und mimischer Zustände bis hin zur Konstruktion von Innenperspektiven durch Point-of-View-Shots im Film oder zur Rekonstruktion ganzer Bewusstseinsströme in der Literatur der klassischen Moderne. Zumindest in Animationsfilmen ist das Repertoire von Techniken der Herstellung von fiktionalen Innenperspektiven ohne Umstände auch auf Tierfiguren anwendbar. Wollen Filme aber lebende Tiere als Figuren der Handlung einsetzen, stellen sich zusätzliche Probleme. Zunächst einmal befolgen Tiere, ähnlich wie in der Regel auch Kinder, keine Regieanweisungen. Um Tiere dazu zu bringen, sich vor einer Kamera in bestimmter Weise zu verhalten, bedarf es erheblicher Vorarbeiten im Bereich der Dressur. Will man Tiere zudem mit einem nachvollziehbaren Innenleben ausstatten, also mit Gefühlen und der Möglichkeit, diese mitzuteilen, dann braucht es dazu den zusätzlichen Einsatz bestimmter filmischer Mittel der Nachvertonung, der Montage und der Inszenierung. Ich möchte auf drei wichtige Strategien, Tieren im Film ein Innenleben zu verleihen, näher eingehen. Es sind dies die Ausstattung von Tierfiguren mit menschlichen Stimmen, die Herstellung einer expressiven Mimik durch Montage und die Konstruktion von etwas, was ich als relationale Analogien oder Analogien der Einfühlung bezeichnen möchte, d. h. die Ableitung mentaler und emotionaler Zustände von Tierfiguren aus analogen Zuständen menschlicher Figuren.

Tieren menschliche Stimmen zu verleihen, ist eine erzählerische Technik, die spätestens seit der Antike aus der Fabelliteratur bekannt ist. Es handelt sich letztlich um eine Technik der Satire und des *conte moral*. Fabeltiere sind Tiere, die sprechen können. Unter den tierischen Masken verbergen sich aber letztlich immer Menschen, und die Fehler

8 «[D]as Ich [kann uns] nur in der Form von *erlebten Handlungen* erscheinen (und erscheint es uns nur so), also nicht als *Ding*, sondern als *Prozess*, dessen Grundlage an sich nicht präsent ist. Gleichwohl siedeln wir unter den normalen Bedingungen unseres Dasein diese Prozesse in unserem Körper an und gehen davon aus, dass sie mit diesem in einer gewissen Weise verbunden sind.» 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, hier 133. (Original: «La participation émotionnelle du spectateur à l'action représentée à l'écran». In: *Revue Internationale de Filmologie*, 4/13, 1953. S. 87–95.)

und Exzesse der Tiere stellen in der Fabelliteratur die Fehler und Exzesse der zeitgenössischen Menschen dar. Im *Reinhart Fuchs* etwa, einem zentralen Werk der mittelalterlichen Tierepik, korrelieren die Gesellschaftsverhältnisse im Tierreich akkurat mit den herrschenden sozialen Schichtungen in der realen, menschlichen Gesellschaft des 11. Jahrhunderts, und der Roman selbst parodiert und persifliert den höfischen Roman jener Zeit.⁹ Den Fabelwesen aus der Literatur in mancher Hinsicht durchaus noch verwandt sind auch stimmmächtige Tiere in Filmen wie etwa das kleine Schweinchen Babe in *Babe* (Chris Noonan, Australien/USA 1995) und *Babe – Pig in the City* (George Miller, Australien/USA 1998). Wenn das kleine Schweinchen im Sequel *Babe – Pig in the City* eine Bande von entrechteten Haustieren in der Grossstadt anführt, gefangene Mittiere aus einem Psychiatrie-ähnlichen Tierheim befreit und flammende Reden für die Toleranz (lies: das Einander-nicht-Fressen) unter den Tieren hält, dann versteht sich das auch als Sozialkritik. Es geht bei den sprechenden Tieren im Film aber auch noch um einen anderen Aspekt, der gerade in Werken wie im dritten Film der *Look Who's Talking*-Reihe zu Tage tritt. Kristie Alley und John Travolta spielen in diesen erfolgreichen Familienfilmen aus den Jahren 1989 bis 1993 – Travoltas Comeback in *Pulp Fiction* stand erst noch bevor – ein Ehepaar, dessen Säugling nur für die Zuschauer hörbar das Verhalten der Eltern mit einer erwachsenen Stimme kommentiert. Im dritten Film der Serie, *Look Who's Talking Now* (Tom Ropelewski, USA 1993), greifen auch die Hunde des Hauses ins Geschehen ein und beginnen ebenfalls, das Verhalten der Menschen zu kommentieren. Diese Filme gehen auch der Frage nach, was wir Menschen uns durch die Maske und Stimme der Tiere an unangenehmen Wahrheiten über uns selbst mitteilen können. Letztlich aber geben sie uns eine Antwort auf die scheinbar banalere, emotional aber nicht minder relevante Frage: «Was denkt mein Haustier? Was will es mir sagen?» – wobei natürlich keineswegs ausgeschlossen ist, dass das Haustier uns nicht auch eher unangenehme Dinge zu sagen hat (wie der Kindermund tut auch der Mund des Tiers, wie aus der Fabel geläufig, Wahrheit kund).

Tieren im Film in der Nachvertonung Stimmen zu verleihen, ist ein Kunstgriff, der so gängig ist, wie er krud erscheinen mag. Glaubhaft realisieren lässt er sich nicht ohne weiteres. In der Regel wird versucht, Kieferbewegungen mit den gesprochenen Sätzen zu koordinieren, was

9 Buschinger, Danielle. «L'anthropomorphisme dans le «Reinhart Fuchs»». In: Buschinger, Danielle/Speiwok, Wolfgang (Hg.). *Tierepik im Mittelalter: La littérature animale au Moyen Age*. Greifswald 1994. S. 23–32.

letztlich erst mit der Möglichkeit der digitalen Nachbearbeitung von Filmbildern in den letzten zehn Jahren in zufriedenstellender Qualität möglich geworden ist. Die beiden *Babe*-Filme machen ausgiebig Gebrauch von digitalen Nachbearbeitungen, und der erste der beiden Filme wurde im Moment seines Erscheinens auch als Meilenstein in der filmischen Darstellung sprechender Tiere wahrgenommen. Dass nachvertonte Stimmen oft glaubwürdig wirken, hat auch damit zu tun, dass wir aufgrund unserer psychologischen Konstitution dazu tendieren, Hörbares mit Sichtbarem in Verbindung zu bringen und eine Stimme dem nächst sichtbaren Körper zuzuweisen, gemäß einem Automatismus der Wahrnehmung, der in der Kognitionspsychologie «cross-modal checking» heisst; gemeint ist die Fähigkeit, Information, die in einem Modus der Wahrnehmung aufgenommen wird, mit Information abzugleichen, die in einem anderen Modus zu uns kommt.¹⁰ Diese Fähigkeit bildet auch die Grundlage für die Akzeptanz von Synchronisationen, bei denen die Koordination von gesprochener Sprache und Lippenbewegung in der Regel auch nicht viel besser ist als beim sprechenden Schweinchen Babe.

Die Stimme ist ein Vehikel der Emotion, insofern sich Gefühlslagen und Stimmungen höchst differenziert über Tonfall, Klang und Modulation der Stimme zum Ausdruck bringen lassen.¹¹ Dass man Tieren emotionale Zustände zuschreiben kann, indem man sie mit einer Stimme ausstattet, leuchtet auf Anhub ein, ist aber keineswegs trivial, wie auch überhaupt die Ausstattung eines Tieres mit einer Stimme erhebliche Konsequenzen hat. Jacques Derrida legt in seiner Lektüre der Phänomenologie von Edmund Husserl dar, dass in der abendländischen Philosophie und insbesondere in den bewusstseinsphilosophischen Reflexionen Husserls die Stimme in unauflöslicher Weise mit dem Bewusstsein verbunden ist. Das Bewusstsein, so wie es die Bewusstseinsphilosophie konzipiert, weist eine strukturelle Analogie zur Stimme auf, ja die Stimme ist für die Philosophie in gewisser Weise das Modell des Bewusstseins. Sie ist, wie Derrida es formuliert, das einzige Mittel, über das wir verfügen, um ohne Umweg über ein externes Medium Bedeutung zu produzieren und der Welt Sinn zu verleihen. Die Stimme ist «auto-affection pure» und «substance signifiante absolument disponible», sie ist das «être auprès de soi dans la forme de l'universalité, comme con-science», so Derrida. «La voix *est* la conscience»: Stimme ist Be-

10 Anderson, Joseph D. *Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale 1996. S. 89.

11 Für eine differenzierte Analyse der Stimme als Träger vorsemantischer Bedeutung vgl. van Leeuwen, Theo. *Speech, Music, Sound*. London 1999.

wusstsein; wer über eine Stimme verfügt, verfügt auch über Bewusstsein.¹² Ein Tier, das eine Stimme hat, ist demnach ein Wesen, das auch mit Bewusstsein ausgestattet ist, sich zur Welt bewusst verhalten und mit ihr interagieren kann, wozu auch gehört, dass dieses Wesen ein komplexes Gefühlsleben entwickelt. Gerade deshalb also, weil und insofern Stimmfähigkeit notwendigerweise mit Bewusstsein verknüpft ist, ist die Stimme auch das Vehikel der Emotion.

Filme, in denen Tiere sprechen, geben mit anderen Worten auf die Frage, ob Tiere über Bewusstsein verfügen – eine Frage, die Biologie und Philosophie seit mindestens zweihundert Jahren umtreibt –, ein klares Ja zur Antwort. Subtiler in der Formulierung, letztlich aber nicht weniger entschieden, fällt die Antwort in Filmen aus, die Tieren über mimischen Ausdruck emotionale Zustände zuschreiben. Die Möglichkeiten des mimischen Ausdrucks – zumindest desjenigen, den Menschen verstehen können – sind bekanntlich bei den meisten Tieren ausserordentlich limitiert. So wenig, wie ein Hund in der Regel Regieanweisungen befolgt, kann er auf Zuruf Trauer zum Ausdruck bringen, selbst wenn er das Konzept verstünde. Mimischer Ausdruck von Tieren in Filmen kommt in der Regel dadurch zustande, dass die Mimik des darstellenden Tieres durch Montage mit emotionaler Valenz aufgeladen wird. Assoziation durch Montage, der viel diskutierte Kuleschov-Effekt, verleiht dabei mitunter selbst den einfachsten Muskelbewegungen einen emotionalen Gehalt. Die Verwendung der entsprechenden Stilmittel beschränkt sich keineswegs auf Spielfilme. Sie kommen auch in naturkundlichen Dokumentarfilmen zum Einsatz, insbesondere in solchen, die sich an Kinder und an ein Familienpublikum richten – wie ein Ausschnitt aus *Animals Are Beautiful People* des Südafrikaners Jamie Uys zeigt, wie *Jaws* ein Film aus dem Jahr 1975. Zu sehen ist eine Zebraherde an einem Wasserloch. Schnitt auf einen kleinen Löwen auf der Kante einer Düne. Schnitt auf die Zebraherde, die vermeintlich durch die Wahrnehmung drohender Gefahr aufgeschreckt auseinander stiebt. Darauf ist der kleine Löwe nun sehr stolz, und man sieht es ihm an. Oder zumindest suggerieren Sprecherstimme und Montage in ihrem Zusammenspiel, dass der kleine Löwe stolz ist. Dass die Abfolge der Bilder eine kausale sei – das Auftauchen des Löwen löst die Flucht der Zebras aus –, wird zugleich vom Kommentar behauptet. Festgestellt wird vom Kommentar ferner, dass der kleine Löwe zufrieden sei. Auf der Bildebene wird das eingelöst durch das Mienenspiel des Tiers, das sich – wie es

12 Derrida, Jacques. *La voix et le phénomène: Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Paris 1967. S. 89.

scheint: zufrieden – das Maul leckt. Wenn man allerdings genau hinschaut, sieht man, dass die eine Einstellung, die den Löwen in halbfrontaler Ansicht zeigt, aus zwei Einstellungen zusammengeschnitten ist. Die Bewegung der Gesichtsmuskulatur, der unmittelbar ein Schnitt vorgeht, kommt mit einem Schliessen des Mauls zum Ende.

Mit der Aufladung von Mimik durch Montage arbeitet auch die dritte Strategie der Zuschreibung emotionaler Zustände und Reaktionen an Tiere im Film, mit der ich mich befassen möchte: die Einfühlung durch Analogie oder die emotionale Analogie. In *Down and Out in Beverly Hills* (Paul Mazurksy, USA 1986) wird Clochard Nick Nolte vom Oberhaupt einer durch und durch dysfunktionalen Familie in Beverly Hills daran gehindert, sich im Familienpool zu ertränken. Nach der Rettung zieht der Clochard sich vor aller Augen aus, um danach einen Morgenmantel überzuziehen. Die Kamera zeigt uns die Schamreaktion der mexikanischen Hausangestellten, die sich entsetzt die Hand über den Mund legt. Darauf folgt ein Schnitt auf den Familienhund, der am Boden liegt und sich die linke Vorderpfote über die Augen legt. Hier kommt die Zuschreibung einer emotionalen Reaktion nicht durch bloße Assoziation über Montage zustande, sondern auf etwas komplexere Art und Weise: durch die Suggestion einer Serie von analogen emotionalen Reaktionen bei Mensch und Tier. Das Verhalten des Hundes wird uns im unmittelbaren Anschluss an die Reaktion der Hausangestellten gezeigt, woraus wir schliessen können, dass der Hund reagiert wie die Hausangestellte. Die Schamlosigkeit, mit der der Clochard sich entkleidet, ist bemerkenswert genug, als dass sie uns eine Serie von *reaction shots* erwarten lässt. Der Hund reagiert in unseren Augen emotional, weil er in diese Serie eingeschmuggelt wird; zugleich wirkt «seine» emotionale Reaktion als Parodie des Schamverhaltens der Menschen.

Die Inszenierung von Serien von Gefühlsreaktionen ist aber nur eine Möglichkeit, Einfühlung in Tiere durch Analogien zu menschlichem Empfinden zu schaffen. Nach dem Prinzip der Spiegelung funktioniert ein Beispiel aus dem Remake von *Mighty Joe Young* (Ron Underwood, USA 1998). Mighty Joe Young, der Titelheld, ist ein fünf Meter grosser Gorilla, der im Herzen Afrikas gemeinsam mit der blonden Tochter einer Primatenforscherin aufgewachsen ist (dargestellt von Charlize Theron). Es verbindet die beiden Hauptfiguren, dass sie beide mutterlos sind. Schuld sind Wilderer, die in einer Nacht vor bald zwanzig Jahren die Mutter des Gorillas erlegten und dabei auch die Primatenforscherin tödlich verwundeten, die der gejagten Gorrilla-Dame zu Hilfe eilen wollte. Eine expositorische Szene zeigt das Sterben der beiden Mütter und das Verhalten ihrer Kinder.

Die Brücke zur Gefühlswelt des Tieres wird in der Szene durch eine symmetrische Spiegelung und Verschränkung der Gemütslagen der beiden Kinder erzielt: Beide trauern um ihre Mütter und um die Mutter des jeweils anderen, und beide empfinden Mitgefühl füreinander. Das Überkreuzgehen der Verlustemotionen macht es möglich, in den Blick des jungen Gorillas eine höchst spezifische Reaktion des Mitgefühls einzulesen, wie sie die Einstellung für sich genommen wahrscheinlich nicht darstellen würde (eine These, die sich leicht überprüfen liesse, indem man das Close-up der Augen des Gorillas einer Gruppe von Testpersonen zunächst isoliert zeigt und danach den narrativen Kontext nachliefert). Die Szene hat, wie gesagt, expositorischen Charakter und kommt gleich zu Beginn des Films. Ihre Funktion besteht nicht zuletzt in der Vorbahnung eines Verhältnisses zur Figur des Gorillas, in dessen Rahmen die Zuschauer dem Tier auch für den weiteren Verlauf des Films komplexe emotionale Reaktionen zutrauen.

Will man nun im Film ein Tier ohne Gefühle konstruieren, wird man gut daran tun, von allen genannten Strategien – Gebrauch von Stimmen, Konstruktion expressiver Mimik, Konstruktion von Analogien der Einfühlung – Abstand zu nehmen. Stellen wir uns einmal vor, der Hai könnte reden: Sogleich gewinnt er Sympathien (selbst wenn er uns nur im Boulevard-Stil – man denke sich die Schlagzeile: «Der weisse Hai: Jetzt rede ich!» – darlegen würde, wie es sich für ihn anfühlt, einen Menschen zu fressen). Was den Aspekt der Mimik betrifft, so eignet sich der Hai besonders gut für den Einsatz als Tier ohne Gefühle, weil er über keinerlei Mimik verfügt und das flache, starre Maul, das in der Regel an der Unterseite des Leibs angebracht ist, sich auch nicht als Lächeln interpretieren lässt (ganz im Unterschied zur Schnauze des Delphins, der ein viel schlimmeres Tier ist, als dies sein unaufhörliches Grinsen vermuten liesse: eine polymorph perverse Spezies, deren männliche Exemplare auch vor konzertierten Gruppenvergewaltigungen nicht Halt machen).¹³ Ferner sollte man, will man ein Tier ohne Gefühle konstruieren, es auch unterlassen, relationale Analogien der Einfühlung zu konstruieren. Spielberg vermeidet dies in *Jaws* konsequent. Sichtbar erst nur als Flosse, bleibt der Fisch bis zum Ende das gefräßige Monster, das keine Gefühlsregung ausser Hunger kennt. Im Unterschied dazu etwa verleiht *Deep Blue Sea*, ein Actionfilm unter der Regie des *Die Hard II*-Regisseurs Renny Harlin aus dem Jahr 1999, seinen Monstern, einem Rudel genmanipulierter und deshalb auf einer höheren Stufe der Evolution angelangter Haie,

13 Vgl. dazu das brillante Kapitel über den Delphin in Mitman, Greg. *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film*. Cambridge (Massachusetts) 1999. S. 157–179.

durchaus Züge emotionalen Verhaltens. Am Ende bleibt von den Monsterfischen ein Paar von Mutter und Tochter übrig, das zwar auch noch mit einer Dynamitladung erlegt wird. Davor allerdings deutet der letzte verbliebene Meerforscher den Ausbruchversuch der Haie noch als Ausdruck von Freiheitsstreben, und er schreibt dem älteren Tier mütterliche Gefühle und mütterliches Hegeverhalten zu. Mimisch sind die computeranimierten Fische aus Harlins Film genauso eingeschränkt wie der ursprüngliche weisse Hai. Durch die Behauptung, es handle sich um ausserordentlich intelligente Tiere, die zudem unter ihrer Gefangenschaft leiden und familiäre Gefühle hegen, werden aber plötzlich auch die Haie zu Tieren mit emotionalen Regungen oder vielmehr zu Vehikeln der Einfühlung durch Analogie.

Bemerkenswert ist übrigens, dass der *degré zéro de l'émotion* beim weissen Hai in gewisser Weise mit ähnlichen Mitteln hergestellt wird wie die Emotion des kleinen Löwen in *Animals Are Beautiful People*. Der geschilderte Anfang des Trailers verbindet eine Konvention des Horrorfilms – die Subjektive des Monsters – mit einer des naturkundlichen Dokumentarfilms – dem Off-Kommentar, der uns über die wissenschaftlichen Eckdaten des vorgestellten Tieres belehrt: hat die Evolution verpasst, kennt nur Hunger und verspürt keinen Ekel usw. Offenbar also lässt sich ein Tier ohne Gefühle nicht nur konstruieren, indem man konventionalisierte Zuschreibungen von Emotion an Tiere auslöst, sondern auch, indem man einen Mangel an Gefühl behauptet und ihn durch dokumentarische Techniken zu belegen vorgibt.

Wozu aber braucht es Tiere ohne Gefühle? Angesichts der kulturellen Resonanz, die *Jaws* zuteil wurde, drängt sich der Schluss auf, dass die Vorstellung eines solchen Tieres eine bestimmte kulturelle Funktion erfüllte. Die eingangs zitierten Deutungen sind nicht zuletzt Mutmassungen über diese Funktion. Argumentiert wird dabei in der Regel anthropozentrisch und anthropologisch. Menschen, so setzen die Interpreten von *Jaws* voraus, sind Wesen mit einer bestimmten Ausstattung, denen Texte, auch die populären Texte des Films, in bestimmter Weise entsprechen; bei *Jaws* stellte sich die Frage, welchem Bedürfnis der Film entsprach. Ich möchte einen anderen Zugang vorschlagen und *Jaws* nicht als einzelnen Film behandeln, der eine Deutung herausfordert, sondern als Teil eines diskursiven Feldes. Anstatt den populären Film *Jaws* isoliert zu betrachten und ihn allenfalls noch zu anderen Filmen in Beziehung zu setzen, schlage ich vor, ihn mit Positionen aus der Philosophie (im Bereich der Tierethik) oder der Biologie (insbesondere in der neueren Evolutionsbiologie) in eine Reihe zu stellen. Dabei geht es mir keineswegs darum, die unter-

schiedlichen Geltungsansprüche der verschiedenen Diskursformationen zu nivellieren: Ein Hollywood-Film ist keine philosophische Abhandlung, so wenig wie ein Buch von Stephen Jay Gould breitenwirksame Abendunterhaltung darstellt (so sehr sich der Autor auch um eine zugängliche Darstellung seiner Gedanken bemühen mag). Was die unterschiedlichen Formationen verbindet, ist die Arbeit an Konzepten. Ist das Thema die Emotionalität von Tieren, dann setzen Philosophie, Biologie, Psychologie und populäre Textsorten mit ihren jeweils spezifischen Mitteln der Darstellung Konzepte für eine Modellierung der Gefühlswelt von nicht-menschlichen Lebewesen in Umlauf. So argumentieren Philosophen mit der Leidensfähigkeit von Tieren, weil diese ein beobachtbares Zeichen von Gefühlsleben darstellt. Filme wiederum arbeiten unter anderem mit dem Set von Darstellungstechniken, die ich eben zu inventarisieren versuchte, um das Gefühlsleben von Tieren zur Evidenz zu bringen. Analysiert man nun thematische Reihen quer durch verschiedene Diskursformationen oder kommunikative Systeme hindurch, so lassen sich die unterschiedlichen Ausformulierungen des Themas und die Differenzen der Darstellungsstrategien beschreiben. Zudem wird es möglich, Hypothesen darüber zu formulieren, wie die einzelnen Formationen zueinander in Beziehung stehen. Tatsächlich setzt *Jaws* die Fiktion eines Tiers ohne Gefühle just zu einem Zeitpunkt in Umlauf, an dem in der Philosophie, der Psychologie und der Biologie verstärkt über Fragen des Gefühlslebens von Tieren nachgedacht wird, während in der politischen Öffentlichkeit eine Ausdehnung des Konzepts der Menschenrechte auf Tiere zur Debatte steht.¹⁴ Sieht man nun populäre Filme und öffentliche Debatten über philosophische Themen, die sich aus wissenschaftlichen Arbeiten speisen, gleichermassen als Teil eines funktional ausdifferenzierten Diskursfeldes, dann stellt sich die Frage, wozu es Tiere ohne Gefühle braucht, neu: Weshalb wird es genau in dem Moment notwendig, sich ein Tier ohne Gefühle zu denken, in dem die Ausweitung menschlicher Gefühlskompetenz auf alle Tiere zu einem weitgehend nichtkontroversen Postulat wissenschaftlicher und politischer Diskurse geworden ist?

14 Zum Gegenstand des Interesses von Tierdokumentaristen wird der weisse Hai auch erst zu Beginn der Siebzigerjahre. *Blue Water, White Death* von Peter Gimbel und James Lipscomb (USA 1971) schildert die Abenteuerfahrt eines Forscherteams, das in verschiedenen Revieren rund um den Globus dem weissen Hai nachstellt und schliesslich südlich von Australien fündig wird. Der Film enthält die ersten 35mm-Aufnahmen von weissen Haien in freier Wildbahn. Wie bei gross angelegten Tierdokumentationen üblich, erschien zum Film zeitgleich ein Buch, geschrieben vom Expeditionsteilnehmer Peter Matthiessen, Mitbegründer der *Paris Review* und einer der erfolgreichsten Tier- und Reiseschriftsteller der USA der letzten dreissig Jahre. Vgl. Matthiessen, Peter. *Blue Meridian: The Search for the Great White Shark*. New York 1971.

Zum philosophischen Postulat wird die Gefühls- und Leidensfähigkeit von Tieren zum ersten Mal spätestens mit dem englischen Utilitaristen Jeremy Bentham Ende des 18. Jahrhunderts. Im Jahr 1789, also im gleichen Jahr, in dem in Frankreich die Erklärung der Menschenrechte erfolgt, legt Bentham in seinem Buch *The Principles of Morals and Legislation* die Grundlage zu allen modernen Debatten um die so genannten *animal rights* oder Tierrechte, die von Philosophen wie Peter Singer in Analogie zu den Menschenrechten konstruiert werden. In der Argumentation, mit der Bentham Menschen- und Tierrechte verknüpft, spielt die Leidensfähigkeit der Tiere eine entscheidende Rolle. Die Französische Revolution, so Bentham unter dem frischen Eindruck der Ereignisse, habe gezeigt, dass es keine Rechtfertigung für die Versklavung von Menschen gebe. Der Tag sei nicht fern, an dem die gleiche Einsicht auch auf den Rest der *animal creation* angewandt werden würde. Das Recht, ein Leben in Freiheit zu führen, entscheide sich dabei nicht an der Frage, ob man vernunftbegabt sei. Ausschlaggebend sei vielmehr die Leidensfähigkeit. «The question», so Bentham mit Bezug auf die Tiere, «is not, *Can they reason? Or Can they talk? but Can they suffer?*»¹⁵

Benthams nicht unironische Forderung nach Rechten für Tiere verhallte zunächst ungehört. Mitte des 19. Jahrhunderts allerdings entwickelte sich in England eine breite Tierschutzbewegung, die Ausdruck eines tiefgreifenden Mentalitätswandels war. Ausgehend von den Oberschichten, wurde Abscheu vor dem Leiden von Tieren zur weit verbreiteten Geisteshaltung, und es wurde nachgerade zum Kriterium der eigenen Menschlichkeit, ob man mit Tieren unter Respektierung ihrer Leidensfähigkeit umgehen konnte. Für diesen Mentalitätswandel gibt es verschiedene Erklärungen. Für den Politologen James Turner etwa ist die Tierliebe, wie sie im 19. Jahrhundert recht eigentlich erst erfunden wird, Ventil für Regungen von Mitgefühl, die eigentlich den unterprivilegierten Schichten der industrialisierten Gesellschaft gelten, die als solche auszuleben aber die Strukturen dieser Gesellschaft in Frage gestellt hätte.¹⁶ Für den Historiker Keith Thomas wiederum erfüllt die Liebe zu Tieren und Natur eine Kompensationsfunktion: Sie lässt es zu, die Widersprüche der modernen Gesellschaft durch Fantasien idyllischen Lebens zu entschärfen. «For adults», so Thomas über das Phänomen der ebenfalls im 19. Jahrhundert entstehenden Naturschutzgebiete, «nature parks and conservation areas serve a function not unlike that which toy animals have for

15 Bentham, Jeremy. *The Principles of Morals and Legislation*. New York 1948. S. 311.

16 Turner, James. *Reckoning with the Beast: Animals, Pain, and Humanity in the Victorian Mind*. Baltimore 1980.

children; they are fantasies which enshrine the values by which society as a whole cannot afford to live.»¹⁷ Die Gefahr einer solchen Lesart, die Naturzuwendung unter dem Gesichtspunkt der kompensatorischen Utopie behandelt, liegt darin, dass sie die Emotion, die wir auf Tiere verwenden – ob sie nun in Filmen oder in unseren ausserfilmischen Lebenszusammenhängen auftreten –, tendenziell pathologisiert und zur falschen, fehlgeleiteten Emotion erklärt. Lesarten wie die von Turner oder Thomas halten aber doch fest, dass es ein spezifisches Interesse an Tieren gibt, das mit der Konstitution moderner Gesellschaften zusammenhängt. Mit einer solchen Lesart lässt sich auch verstehen, weshalb im 20. Jahrhundert tierschützerische Ideologien jeweils nach den beiden Weltkriegen besonders Konjunktur hatten oder weshalb die Diskussion um die Leidensfähigkeit von Tieren und die Frage der Tierrechte ausgerechnet in den Siebzigerjahren, nach dem Vietnamkrieg und der Ölkrise, zum beherrschenden Thema wurde.¹⁸ Der Historiker Andrew C. Isenberg weist darauf hin, dass die Naturschützer des 19. Jahrhunderts, die «conservationists», sich die Rettung der Natur durch die Menschen zum Ziel setzten, wohingegen das Anliegen der ökologisch orientierten Naturschützer und Tierrechtsaktivisten des 20. Jahrhunderts die Rettung der Menschheit durch die Natur war: Am Wesen der Natur – oder an einer Wiederannäherung an dasselbe – sollte die Menschheit genesen.¹⁹ Im traditionellen wie im ökologischen Naturschutz kommt dem Tier jeweils eine Schlüsselfunktion zu. Für den traditionellen Naturschutz ist das Tier das privilegierte Objekt der Bewahrung, für den ökologischen der Ansatzpunkt für die Rettung der Menschheit: Einfühlung ins Tier soll dem Menschen den Weg aus den Abgründen der (Un-)Menschlichkeit weisen.

Die Frage nach dem Gefühlsleben der Tiere wird demnach im 20. Jahrhundert nicht zuletzt zu einer Schicksalsfrage für die Menschheit.

17 Thomas (wie Anm. 2), S. 301.

18 Wegmarken dieser Entwicklung sind die Publikation von Peter Singers Buch *Animal Liberation* im Jahr 1975 und von Donald R. Griffins *The Question of Animal Awareness* im Jahr 1977, einem Grundlagenwerk der so genannten *cognitive ethology*, der Verhaltensforschung, die in Abgrenzung zum damals immer noch vorherrschenden Behaviourismus wieder davon ausging, dass auch Tiere über mentale Zustände und Gefühle verfügen – wie dies übrigens auch schon die unter Darwins Einfluss stehenden Psychologen des ausgehenden 19. Jahrhunderts wie Henri Joly, George John Romanes oder Lloyd Morgan annahmen. Vgl. dazu Joly, Henri. *L'homme et l'animal: Psychologie comparée*. Paris 1893; Singer, Peter. *Animal Liberation* [1975]. New York 1990; Griffin, Donald. *The Question of Animal Awareness: Evolutionary Continuity of Mental Experience*. New York 1977; Burghardt, G. M. «Animal Awareness: Current Perceptions and Historical Perspective». In: *American Psychologist*, 40, 1985. S. 905–919.

19 Eisenberg, Andrew C. «The Moral Ecology of Wildlife». In: Rothfels, Nigel. *Representing Animals*. Bloomington 2002. S. 48–64.

Das Medium Film leistet zur Klärung dieser Frage, die ursprünglich von der Philosophie gestellt wurde, einen privilegierten Beitrag. Film ist das Medium der vorläufigen letzten Gewissheiten, der unzweideutigen, wenn auch imaginären und spielerisch gerahmten Antworten auf grosse, unentscheidbare Fragen. Im Kino sehen wir – je nach Genre des Films – mit eigenen Augen, wie Ausserirdische auf der Erde landen (es gibt sie also wirklich), wir sehen, wie Geister aussehen (auch sie gibt es also wirklich), und wir sehen, wie alle Arten von Tieren sich verhalten, als würden sie wissen, was die Menschen von ihnen wollen, und als würden sie deren Anliegen und Werte nicht nur verstehen, sondern auch teilen. Filme mit gefühlsfähigen tierischen Protagonisten geben eine Antwort auf die Frage, ob Tiere Gefühle haben, indem sie die Gefühlswelt der Tiere erfahr- und nachvollziehbar machen.

Tiere mit Gefühlen sind Tiere mit Rechten und Ansprüchen; das Tierrecht im Sinne Benthams wie auch Singers ist ein Korollarium der Menschenrechte, insbesondere des Prinzips der Gleichheit.²⁰ Tiere ohne Gefühle andererseits sind Tiere, mit denen man nicht nur nicht mitfühlen kann, sondern mit denen man auch nicht mitzufühlen braucht. In diesem Sinn sind sie auch Tiere ohne Rechte. Wozu aber die mediale Konstruktion eines fühl- und rechtlosen Tieres? Laut Giorgio Agamben ist «in unserer Kultur» eine *anthropologische Maschine* am Werk, eine diskursive Apparatur zur Herstellung des Konzepts Mensch, die unablässig arbeitet und den «Menschen» produziert. Nach Agamben sind die vielfältigen philosophischen und wissenschaftlichen Bemühungen einer Bestimmung dessen, was den Menschen vom Tier unterscheidet oder das Humane vom Inhumanen, Vorrichtungen zur *Erzeugung* des «Humanen». Tatsächlich steht niemals ganz fest, was der Mensch ist; vielmehr muss das Substrat «Mensch» stets aufs Neue durch einen Prozess der Einschliessung und der Ausschliessung, der konzeptuellen Definition, bestimmt werden.²¹ Akzeptiert man die weiter oben formulierte Voraussetzung, dass auch populäre Formen wie der Blockbuster-Film konzeptuelle Arbeit leisten können, dann lässt sich auch die audiovisuelle Konstruktion der Gefühlswelt von Tieren als Teil der «anthropologischen Maschine» verste-

20 Wie Bentham versteht Singer den Rechtsbegriff in erster Linie moralisch-metaphorisch. Die Grundlage des philosophischen Arguments bildet bei beiden das Gleichheitsprinzip sowie die Leidensfähigkeit der Tiere und nicht die Annahme, dass Tiere autonome Subjekte seien und somit als Träger von Rechten wie von Pflichten in Frage kommen. «The language of rights», so Singer in kämpferischem Tonfall in der Einleitung zur erweiterten Neuausgabe von *Animal Rights* von 1990, «is a convenient political shorthand. It is even more valuable in the era of thirty-second TV news clips than it was in Bentham's day». Singer (wie Anm. 18), S. 8.

21 Agamben, Giorgio. *Das Offene: Der Mensch und das Tier*. Frankfurt 2002. S. 42ff.

hen. Die philosophischen Diskurse der Siebzigerjahre laufen auf eine Aufhebung der Grenze zwischen Mensch und Tier hinaus: Tier wie Mensch sind gleichermaßen gefühls- und glücksfähig und entsprechend auch gleichermaßen Träger von Rechten. Mitten in diesem diskursiven Feld, so könnte man argumentieren, betreibt *Jaws* unübersehbar die Wiedereinschreibung der Grenze zwischen Mensch und Tier. Wenn Tiere Gefühle und Rechte haben, braucht es ein Tier ohne Gefühle, das darlegt, wo die Grenze liegt, an welcher der Rechtsanspruch endet. Um es in Agambens Terminologie zu formulieren: Das Tier ohne Gefühle ist der Grenzfall, der die anthropologische Maschine am Laufen hält.

Bei *Jaws* kommt zudem noch eine spezifische moralische Komponente ins Spiel. Einer der Slogans für den Film, der in den Trailern ebenfalls verwendet wird, lautet: «It is as if god created the devil and gave him – JAWS!»: Das Tier ohne Gefühle ist nicht nur der Nicht-Mensch, es ist auch der Teufel der Tierwelt, und sein Auftreten verwandelt die scheinbar gleichgültige Natur in einen moralischen Kosmos. Die Herstellung der anthropologischen Grenze fällt mit der moralischen Unterscheidung zusammen: In einer Welt, in der wir nur noch Menschen sein können, wenn wir uns in Tiere einzufühlen verstehen, hängt die Stabilität des moralischen Kosmos unter anderem davon ab, dass uns auch das Böse in Tiergestalt begegnet.²²

Es zeichnet sich so etwas ab wie eine Ökonomie der Diskurse: Betreibt der Tierfilm in der Regel das Geschäft der Entgrenzung des Humanen, der Einschliessung des Tiers in den Bereich des Menschlichen (Tiere haben «Babys» und leben in «Familienstrukturen» etc.), so kann der populäre Film im Bedarfsfall – etwa dann, wenn die Philosophie die anthropologische Maschine «zum Stillstand» bringen will, wie Agamben sein Projekt umschreibt – dafür sorgen, dass diese ihre Arbeit weiter tut. Von einer solchen Arbeitsteilung der Diskurse im Hinblick auf die Bestimmung der Grenze von Mensch und Tier könnte man zumindest im Sinne einer Arbeitshypothese für weitere Untersuchungen ausgehen.

22 Vor diesem Hintergrund lässt sich auch die besondere Komik der Haie im Computeranimationsfilm *Finding Nemo* (Andrew Stanton / Lee Unkrich, USA 2003) verstehen: gefräßige Riesenviecher mit diabolischem Grinsen, die moralische Besserung geloben und sich zu einer Selbsthilfegruppe zusammenschliessen, um Vegetarier zu werden.

Körper

Furcht

Moral



Die Rolle der Empathie oder Furcht und Schrecken im Dokumentarfilm

Es soll im Folgenden darum gehen, Prozesse der Empathie und die damit verbundenen Zuschauerempfindungen an einem Dokumentarfilm zu untersuchen. Soweit mir bekannt, sind die in den letzten Jahren zahlreich erschienenen Rezeptionstheorien und -studien, die sich mit den Reaktionen des Publikums auf filmische Figuren und Geschehnisse beschäftigen, fast ausschliesslich am fiktionalen Modell entstanden. Noël Carroll, Dolf Zillmann, Murray Smith, Ed Tan, Alex Neill, Torben Grodal, Carl Plantinga, Hans J. Wulff,¹ um nur einige zu nennen, gehen wie selbstverständlich vom Spielfilm aus, wenn sie die komplexen Prozesse von Sympathie und Antipathie, Parteinahme, Partizipation, Perspektivenübernahme, Gefühlsansteckung, autonomer Affektentwicklung, affektiver und somatischer Empathie, die während eines Kinobesuchs zu verzeichnen sind, analysieren und auseinander dividieren.²

Meist steht, mehr oder weniger explizit, die psychologisch-realistische Ausprägung des Spielfilms im Zentrum, da andere fiktionale Varianten zusätzliche Probleme beschieren würden. Diese Tradition soll auch hier gemeint sein, wenn künftig von «Spielfilm» die Rede ist. Denn psychologisch-realistische Werke sind auf Immersion der Zuschauer zugeschnitten, wollen das Kinopublikum am Filmgeschehen teilhaben lassen und ihm ein Gefühlsbad ermöglichen, das je nach Gen-

- 1 Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. New York 1990; Zillmann, Dolf. «Empathy: Affect from Bearing Witness to the Emotions of Others». In: Bryant, Jennings/Zillmann, Dolf (Hg.). *Responding to the Screen: Reception and Reaction Processes*. Hillsdale (N. J.) 1991; Smith, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford 1995; Tan, Ed S. *Emotion and the Structure of Narrative: Film as an Emotion Machine*. Mahwah (N. J.) 1996; Neill, Alex. «Empathy and (Film) Fiction». In: Bordwell, David/Carroll, Noël (Hg.). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison 1996. S. 175–194; Grodal, Torben. *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford 1997; Plantinga, Carl. «The Scene of Empathy and the Human Face on Film». In: Plantinga, Carl/Smith, Greg M. (Hg.). *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore 1999. S. 239–255; Wulff, Hans J. «Empathie als Dimension des Filmverstehens: Ein Thesenpapier». In: *Montage/av*, 12/1, 2003. S. 136–161.
- 2 Eine Ausnahme bildet die Examensarbeit von Julia Marx, die sich auf interessante Weise mit Zuschaueremotionen auseinander setzt: *Begegnung mit bösen Menschen: Moralischer Diskurs im Dokumentarfilm, am Beispiel von Nick Broomfields Aileen Wouranos: The Selling of a Serial Killer* (Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich 2003).

re und Werk Unterhaltung, Erheiterung oder Erschütterung bietet. Empathische Prozesse tragen zum Eintauchen in die Fiktion, zur Illusionsbildung massgeblich bei, und entsprechend vielseitig sind die dramaturgischen Strukturen und gestalterischen Mittel, die sich zu ihrer Lenkung und Intensivierung herausgebildet haben.

Der Dokumentarfilm legt es weniger als der Spielfilm auf illusionäre Erlebnisse an, sondern setzt sich die Aufgabe, Informationen über die Wirklichkeit zu vermitteln, Probleme zu erschliessen, Argumente zu liefern und – jedenfalls in seiner gesellschaftskritischen Tradition – das Bewusstsein nach humanitären Prinzipien zu verändern. Obwohl zu den «Diskursen der Nüchternheit» (*discourses of sobriety*) zu rechnen, wie Bill Nichols griffig formuliert,³ ist der Dokumentarfilm häufig alles andere als trocken. Auch er will und kann Affekte auslösen, mit einer ausgeklügelten Gefühlsökonomie arbeiten. Insbesondere der beobachtende Dokumentarfilm, der nicht ins Geschehen interveniert, verfolgt solche Ziele, und er soll im Weiteren gemeint sein, wenn von «Dokumentarfilm» die Rede ist. Für ihn gilt, dass er seine Zuschauer über die unmittelbare Anschauung menschlicher Interaktion in das Geschehen zu verwickeln trachtet und Personen zu Wort kommen lässt, die man als Individuen kennen lernt. Er zeichnet einen sozialen Konflikt auf, während sich dieser zuträgt, und je prononcierter die Parteien dabei aufeinander prallen und je stärker das Publikum innerlich Partei ergreift, desto besser. Hierin ist er dem Spielfilm verwandt und übernimmt auch zum Teil dessen dramaturgische Verfahren – soweit dies möglich ist. Doch da er von anderen Voraussetzungen ausgeht als dieser und das auch nicht verleugnet, sind sowohl Gemeinsamkeiten wie signifikante Unterschiede zu verzeichnen.

Für die vorliegende, noch unsystematische und vorläufige Untersuchung habe ich nach einem Beispiel Ausschau gehalten, das möglichst leidenschaftlich daherkommt. Denn ich wollte markante und eindeutige dokumentarische Zuschauergefühle betrachten, um sicher zu sein, dass sie existieren und wann sie auftreten, und um klar erkennen zu können, wie sie sich entwickeln. Ich habe daher bewusst einen eher extremen Fall ausgewählt. Das Beispiel gehört ins Gefolge des amerikanischen *observational* oder *Direct Cinema*,⁴ enthält keine inszenierten Sequenzen, keine Suggestion von Subjektivität seiner Akteure, keine Assoziationsketten, keine dem Konflikt unterlegte Musik oder sonstige fiktionalisierende gestalteri-

3 Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington 1991. S. 3ff.

4 Zur Methode des *Direct Cinema*, seiner Widersprüchlichkeit und spezifischen Dramaturgie vgl.: Beyerle, Monika. *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier 1997, mit weiteren Nachweisen.

sche Elemente, um die Zuschauererfahrungen zu unterstützen. Bei Georg Stefan Trollers Dokumentarfilm *Begegnung im Knast* (D 1984), um den es hier gehen soll, hatten die Filmemacher keine Kontrolle über die zentrale Situation, konnten und wollten nicht eingreifen, sondern waren lediglich als kleines Team geduldet, das die Ereignisse begleitend aufzeichnete. Dass ihre Anwesenheit trotzdem eine gewisse Wirkung auf das Geschehen gehabt hat, ist vorauszusetzen und wird auch gelegentlich spürbar.

Doch bevor ich genauer auf den Film und seine Gefühlsökonomie zu sprechen komme, ist es angezeigt zu definieren, was unter Empathie zu verstehen ist – und zwar zunächst unter jener Form von Empathie, wie sie als Alltagsphänomen in der Wirklichkeit allenthalben vorkommt. Anschliessend geht es darum, unsere reale Beobachtungs- und Reaktionsweise mit derjenigen im Kino zu vergleichen. Des Weiteren möchte ich ausgewählte Befunde zur Zuschaueremotion im Spielfilm referieren sowie die Unterschiede zwischen fiktionalem und dokumentarischem Modus in Bezug auf empathische Reaktionen näher beleuchten.

Man versteht unter Empathie ganz allgemein die Fähigkeit, sich simulativ oder analogisierend in eine andere Person einzufühlen und ihre Befindlichkeit nachzuvollziehen, wenn auch in meist schwächerer und mit anderen, eigenen Gefühlen durchmischter Form. Einfühlung in Tiere und andere Wesen, ja sogar in Gebäude ist ebenfalls zu beobachten, soll aber ausgeklammert bleiben.⁵ Auch dass die Empathiefähigkeit und -bereitschaft individuell unterschiedlich ausgeprägt ist oder von der Tagesform abhängt, soll uns hier nicht beschäftigen.

Verschiedene Arten der Empathie und verschiedene Intensitätsstufen sind zu unterscheiden. Zum Beispiel spricht man von «somatischer Empathie» oder «*motor mimicry*», wenn wir die Muskelanstrengungen einer beobachteten Person am eigenen Körper innervieren (etwa die Kickbewegung eines Fussballers),⁶ und von «affektiver Empathie», wenn wir

5 Vgl. meine Aufsätze: «Empathie mit dem Tier». In: *Cinema (CineZoo)*, 42, 1997. S. 60–69; ««Abstraktion» und «Einfühlung» im frühen deutschen Avantgardefilm». In: Segeberg, Harro (Hg.). *Die Perfektionierung des Scheins: Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste*. Mediengeschichte des Films Bd. 3. München 2000. S. 111–140 (sowie in: Brinckmann, Christine N. *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich 1997). Im kunsthistorischen Zusammenhang gehen Empathiekonzepte – zum Beispiel bei Phänomenen der Schwerkraft in der Architektur – auf Alois Riegl, Theodor Lipps und Wilhelm Worringer zurück, also auf das ausgehende 19. und das frühe 20. Jahrhundert.

6 Zur «somatischen Empathie» vgl. meinen Aufsatz «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. 111–120, mit weiteren Nachweisen.

die Gefühle – annäherungsweise – mitempfinden, die wir bei einer anderen Person wahrnehmen. Wir simulieren die fremden Gefühle, um uns vorzustellen, was in unserem Gegenüber vorgeht; und wir fühlen mit (und können dies), weil wir an analoge Erfahrungen aus unserem eigenen Leben anknüpfen, die nun erneut in uns aufsteigen.

Affektive Empathie kann ausgelöst werden durch die Situation, in der sich jemand befindet – vorausgesetzt, wir verstehen oder können uns vorstellen, was vorgeht – , oder durch Mimik und Körpersprache, Stimme und Formulierung. Wir schauen und hören zum Beispiel zu, wie ein Kind beim Schwarzfahren im Bus ertappt wird, und wir werden den Schrecken und die Verlegenheit dieses Kindes nachvollziehen, weil wir die Situation kennen, vielleicht selbst einmal das Pech hatten, im falschen Moment auf einen Kontrolleur zu treffen. Manchmal genügen bereits die Stimmen, wir müssen weder das Kind noch seinen Peiniger deutlich sehen, um uns emotional einzuklinken. Noch schneller und intensiver wird sich unsere affektive Empathie jedoch einstellen, wenn das Kind frontal vor uns steht: Seine Gefühle sind physisch als Ausdruck ablesbar, und wir vollziehen seine Verlegenheit nach, selbst wenn wir zunächst gar nicht mitbekommen haben, dass es ertappt wurde. Auch der Kontrolleur mag uns zu affektiver Empathie veranlassen, wenn wir begreifen, dass er eine unangenehme Aufgabe pädagogisch meistert, oder wenn er sich über das Kind ärgert. Wechselnde oder sogar simultane Empathie mit beiden Kontrahenten ist möglich und in ihrem jeweiligen Grad wiederum von vielen Faktoren abhängig. Unsere Reaktionen sind vielschichtig, und sie fließen, kommen und gehen unwillkürlich und rasch.

Gleichzeitig, neben dem Nachvollzug der Affekte, können wir uns über die Härte des Kontrolleurs empören oder Mitleid mit dem Kind empfinden oder auch Missbilligung, Schadenfreude, Belustigung – also eigenständige Beobachtergefühle entwickeln, die sich aus der Einschätzung der Situation ergeben und aus der Haltung, die wir dazu einnehmen. Diese Unterscheidung zwischen analogem Mitempfinden mit einer Person und eigener, parallel laufender Gefühlsentwicklung wird in der angloamerikanischen Literatur als «feeling with» respektive «feeling for» diskutiert.⁷ Eine Gefühlslage schliesst dabei die andere nicht aus, im Gegenteil, eine Mischung aus verschiedenen Reaktionen, die sehr ambivalent und instabil sein können, ist durchaus die Regel.

So weit zunächst die Empathie im Alltag, in der Realität.

7 Diese Unterscheidung geht auf den einflussreichen philosophischen Aufsatz von Richard Wollheim zurück: «Imagination and Identification» (Banquet Address at the Oberlin Colloquium in Philosophy, 11 April 1970). In: ders. *On Art and the Mind*. Cambridge 1974. S. 54–83.

Film und Realität unterscheiden sich, auch wenn wir das Geschehen auf der Leinwand als weitgehend lebensecht, als Aufzeichnung einer vorfilmischen Wirklichkeit wahrzunehmen pflegen. Entsprechend unterschiedlich sind die emotionalen Stimuli, die wir im Kino erhalten, und entsprechend unterscheiden sich auch unsere Reaktionen auf das Wahrgenommene.

In der filmwissenschaftlichen Forschung ist dem Dispositiv des Kinos, dem so genannten Apparatus, grosse Aufmerksamkeit zuteil geworden.⁸ Der dunkle Zuschauerraum, die bequeme Lage im Sessel, die Ausrichtung von Auge und Ohr auf das luminose Rechteck, in dem sich, wie von selbst, ein überdimensionales Schauspiel materialisiert: All dies trägt dazu bei, das Publikum besonders aufnahmefähig, erlebnisbereit, affektiv erregbar zu machen. Auch der Umstand, dass der Film eine abgeschlossene Aufzeichnung darstellt, die – wie die Fotografie – etwas bereits Vergangenes präsentiert, führt dazu, dass wir uns ganz der Leinwand überlassen können, ohne (wie im Leben oder auch im Theater) auf die anwesenden Menschen Rücksicht zu nehmen oder gar in das Geschehen einzugreifen. Während die Vorführung läuft, sind wir von aller Aktionsverantwortung entlastet, dürfen virtuell reagieren, ohne zu agieren, und uns unseren Gefühlen und Gedanken hingeben. Von daher sind die Voraussetzungen, Empathie zu entwickeln, im Kino grundsätzlich günstiger als in der Wirklichkeit.

Auf das schwarzfahrende Kind und den Kontrolleur, von denen oben die Rede war, könnten wir uns im Kino also stärker und aus sicherer Distanz einlassen. Nie sind wir genötigt, dem Kind zu helfen oder nach unserer eigenen Fahrkarte zu fahnden. Und wir dürfen die Kontrahenten ungestraft und indiskret anstarren, was im Alltag mit sozialen Normen kollidieren würde. Zwar bleibt unsere Beziehung zu diesen Personen eine einseitige, parasoziale, medial vermittelte; doch für die Entwicklung empathischer Prozesse spielt das wahrscheinlich keine besondere Rolle. Wichtiger ist, dass wir freie Blickbahn auf Gesichter und Körper haben und lückenlos mit anhören können, was gesagt wird. Als reale Zeugen im Bus wären wir vielleicht zu weit entfernt, um alles mitzubekommen, und wir müssten das Geschehen erst fokussieren, aus dem übrigen Chaos der Wirklichkeit herauslösen, um es gleichsam in das mentale Rechteck zu setzen, das uns das Kino bereits beschert. Denn der Film wählt für das Publikum eine privilegierte Perspektive, möglichst die denkbar beste.

8 Einen dankenswerten Überblick über das Dickicht der Dispositiv- und Apparatus-theorie gibt Hartmut Winkler: *Der filmische Raum und der Zuschauer: «Apparatus» – Semantik – «Ideology»*. Heidelberg 1992.

Potenziell ist die Wahrnehmung in der Realität sicherlich reicher in ihrer vollen sinnlichen, dreidimensionalen Fassbarkeit, in der sich stets noch weitere Details vermuten, erkennen oder in Erfahrung bringen lassen, wenn wir uns darum bemühen. Das filmische Bild besitzt ja in seiner Flächigkeit und begrenzten Schärfentiefe nur eine herabgesetzte Realitätswirkung, und was sich im Off abspielt, bleibt den Blicken oft unwiederbringlich entzogen. Doch es gibt genügend formale Strategien, um solche Limitationen auszugleichen oder in ästhetische und dramaturgische Vorteile zu verwandeln. Das wohlkadrierte Bild, seine faszinierende Komposition, das geschickt zur Spannung genutzte Off – um nur einige Beispiele zu nennen – vermitteln einen anderen Reichtum, als es die Wirklichkeit vermag. Solche ästhetischen Mittel können dazu beitragen, unsere emotionale Aufmerksamkeit zu bündeln und unsere Empathie zu verstärken.

Schliesslich dürfen wir im Kino davon ausgehen, dass uns ein interessantes Erlebnis erwartet – andernfalls wäre es nicht filmwürdig, hätte den Weg auf die Leinwand nicht gefunden. In der Wirklichkeit dagegen müssen wir jederzeit damit rechnen, dass sich die Krise rasch wieder entschärft, das Drama sich im Alltäglichen auflöst oder an einen anderen Ort verlagert, der uns nicht zugänglich ist: Unsere aufsteigende Emotionalität flösse ins Leere, eine Fehlinvestition, da sich der Bogen nicht rundet. Für reale Ereignisse gibt es keine Sicherheits- oder Sinnngarantie. Der Film jedoch verdichtet und spitzt zu, verleiht Bildern und Tönen Prägnanz und wählt seine Akteure nach Massgabe ihrer Fähigkeit, sich uns zu erschliessen.

In der neueren Spielfilmtheorie mit ihrer Wendung zu Emotion und Kognition der Zuschauer hat man Einstellungen, Sequenzen oder auch ganze Filme auf ihre empathie- und sympathiefördernden Charakteristika untersucht. Manchmal lag der Akzent mehr auf den Figuren oder der Art und Weise, in denen sie sich dem Publikum präsentieren; manchmal mehr auf den Situationen, denen die Figuren ausgesetzt sind. So konnte unter anderem gezeigt werden, dass die Zuschauer spontan für jemand Partei ergreifen, dem Unrecht getan wird, der sich in der Rolle des Opfers befindet, insbesondere wenn er unschuldig beschuldigt wird. Wir simulieren die Situation des Schwächeren und empfinden die ganze Skala von Ohnmacht, Verzweiflung, Zorn, Auflehnung oder Empörung mit. Solche Zuschauerempfindungen sind jeweils an eine deutlich evaluierbare Situation gebunden, und sie stellen sich am promptesten ein, wenn wir uns selbst schon in einer ähnlichen Lage befunden haben.

Auch hat die Forschung erwiesen, dass Empathie leichter zustande kommt, wenn uns die filmische Figur sympathisch ist. Sympathie ist aller-

dings keine unabdingbare Voraussetzung für empathische Prozesse, die sich auch ergeben können, wenn wir die Figur eigentlich ablehnen.⁹ Manchmal ist eine Situation so evident und gefühlshaltig, dass wir Empathie mit einer Figur auch entwickeln, obwohl wir sie unsympathisch finden (doch in diesem Fall werden unsere Gefühle schneller wieder versiegen), und die oben erwähnte *motor mimicry* funktioniert ohnehin so augenblickshaft und unwillkürlich, dass Sympathie gar keine Rolle spielt. Auch können moralische Überzeugung und Zuschauerempfindungen miteinander in Konflikt treten, wenn ein Film uns intensiv vor Augen führt, was eine bestimmte Handlungsweise für den Protagonisten bedeutet. In der Fiktion können sich manchmal Mord und Totschlag als das einzig Richtige erweisen; manchmal billigen wir fiktionale Taten emotional, die wir in der Realität verurteilen würden, weil wir den Täter empathisch verstehen.

Meistens bleiben weder Sympathie noch Empathiebereitschaft während eines ganzen Films konstant auf dieselbe Figur gerichtet. Empathie kann sehr schnell hin- und herflottieren zwischen verschiedenen Akteuren, kann eine ganze Situation mehr oder weniger diffus betreffen (dann sollte man von «atmosphärischer Partizipation» sprechen), kann tatsächlich exklusiv einer bestimmten Figur vorbehalten sein oder plötzlich auf eine andere überspringen, sozusagen im Lauf das Pferd wechseln. Mit Wulff sollte man davon ausgehen, dass in der Regel «ein feldartiger Zusammenhang von Konterperspektiven der beteiligten Figuren und der von ihnen vollzogenen Situationsinterpretationen den «eigentlichen» Zielpunkt der empathisierenden Tätigkeit bildet».¹⁰ Insofern decken sich empathische Prozesse nicht mit dem, was man früher – ziemlich voreilig und undifferenziert – «Identifikation mit der Hauptfigur» genannt hat. Merkwürdigerweise und kontraintuitiv ging man lange Zeit davon aus, dass die Zuschauer jeweils eine zentrale Figur für diese Rolle erküren, möglichst die sympathischste und der eigenen Person ähnlichste,¹¹ um mit ihr durch Dick und Dünn zu gehen. Bot sich keine geeignete Figur, so nahm man an, dass die Rezipienten oder Rezipientinnen nicht auf ihre Kosten kämen.

Was die formale Gestaltung angeht, so kann unsere Empathiebereitschaft gestärkt werden, wenn Mimik und Gestik der Figuren expressiv und transparent sind. Nähe und Zugewandtheit der Figur fördern

9 Vgl. vor allem: Smith, Murray. «Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances». In: Plantinga, Carl/Smith, Greg M. (Hg.). *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore 1999.

10 Wulff (wie Anm. 1), S. 139.

11 So glaubte man lange Zeit, dass sich das Publikum automatisch mit der gleichgeschlechtlichen Hauptfigur «identifiziert», eine Theorie, die nur sehr bedingt stimmt.

dabei naturgemäss die Empathie – wie am Beispiel des schwarzfahren- den Kindes bereits beschrieben –, weil mehr Indizien für Befindlichkeiten und Affekte ersichtlich sind als beispielsweise im Profil oder aus grösserer Distanz. Nicht umsonst hat das Gesicht in frontaler Grossaufnahme einen besonderen Stellenwert im Spielfilm.¹² Der Film hat es also von Aufnahme zu Aufnahme in der Hand, mehr oder weniger Empathie für seine verschiedenen Figuren zu wecken.

Empathiefördernd wirken sich ausserdem Massnahmen zur Subjektivierung aus: Je mehr wir über das Innenleben einer Figur wissen, je mehr Einblick wir in Gefühle, Wertvorstellungen, Hoffnungen und Pläne besitzen, desto enger können wir auf sie reagieren und desto genauer werden wir sie emotional ausloten. Auch die Wahl der Schauspieler ist ein wichtiges Instrument, sowohl was die Verkörperung einzelner Rollen angeht wie die Konstellation der gesamten Besetzung – denn wo uns ein Gesicht kalt lässt oder unsympathisch ist, können wir auf ein anderes ausweichen, und schon ordnet sich das emotionale Gefüge anders. Fehlbesetzungen vermögen Zuschauerempfindungen regelrecht zu verhindern oder in die falsche Richtung zu leiten, so dass das Sinngefüge der Handlung aus den Fugen gerät, während faszinierende Schauspieler einem Geschehen zu grosser emotionaler Plastizität verhelfen können.

Bisher ist nicht einzusehen, warum sich die Zuschauerempathie im Dokumentarfilm grundsätzlich anders entwickeln sollte als im Spielfilm. Denn um affektgeladene, emotional nachvollziehbare Situationen und um Menschen, deren Ausdruck ihre Gefühlslage verrät, geht es in beiden Gattungen. Auch existieren zahlreiche Mischformen, insbesondere im gegenwärtigen Film, der zur Verwischung, Auflösung von Gattungsgrenzen tendiert.

Dennoch lassen sich einige wesensmässige Unterschiede der Gattungen ausmachen (aus denen die Mischformen ja auch ihren Reiz beziehen). So ist zu bedenken, dass der Spielfilm, wie oben bereits angedeutet, über Intensivierungsmethoden verfügt, die der Dokumentarfilm weniger oder gar nicht einsetzen kann. Hintergrundmusik, die das Geschehen kommentiert und emotional auflädt, wird zum Beispiel im *beobachtenden* Dokumentarfilm, wenn überhaupt, nur an Anfang und Ende oder anderen Übergangsmomenten verwendet, statt die dramati-

12 Vgl. Plantinga (wie Anm. 1), S. 243, der darauf verweist, dass das unwillkürliche Nachahmen eines intensiv beobachteten Gesichtsausdrucks oft dieselbe Emotion im Betrachter auslöst. Dieser rückwirkende Effekt vom mimischen Ausdruck auf die Empfindung, das so genannte *facial feedback*, verkehrt die übliche Kausalkette in ihr Gegenteil.

schen Situationen durchgängig zu begleiten und die Stimmung der Zuschauer zu beeinflussen. Andere Intensivierungsmittel betreffen den Einsatz der Farbe oder die Lichtführung, insgesamt die *Mise en scène*, durch die der Spielfilm die Rezipientengefühle steuern und verstärken kann. Dagegen muss die dokumentarische Drehsituation so akzeptiert werden, wie sie sich bietet, und eine viel geringere formale Kontrolle ist die Folge. Oft ist es schlicht zu dunkel, um ein Geschehen in allen Details zu filmen, oder das Wetter suggeriert eine Stimmung, die der gegebenen Situation zuwiderläuft. Hier existieren also Unterschiede zwischen beiden Gattungen, die aus ihrem Handlungsspielraum erwachsen und sich teils minimal und graduell, teils auch radikal und gravierend auswirken. In der polemischen Metaphorik des Dokumentaristen Georg Stefan Troller jagt der Dokumentarfilm «auf freier Wildbahn», während der Spielfilm «auf dem Schiessstand» agiert.¹³

Viel wesentlicher als im Bereich der Drehbedingungen sind die Unterschiede jedoch bezüglich der Natur von Figuren oder Personen, die uns filmisch präsentiert werden. Und es ist kein Zufall, dass man von *Figuren* im Spielfilm, aber von *Personen* im Dokumentarfilm spricht, denn sie sind aus anderem Stoff gemacht.¹⁴

Spielfilmfiguren werden als Artefakte entworfen und stammen ursprünglich aus derselben Feder, derselben Quelle: dem Drehbuch. Mit dem Ergebnis, dass sie keine autonomen Entitäten, sondern Teil eines Gefüges, eines Sinn stiftenden Feldes sind. Wird das Drehbuch verfilmt, so unterliegt es einem weiteren Stilwillen, der Instanz der Regie, die wiederum Sorge trägt, alle Elemente zu einem – nun filmischen – Text zu verweben. Beide Kurations- und Kontrollprozesse sind – jedenfalls im psychologisch-realistischen Spielfilm – darauf bedacht, die Figuren transparent und plausibel zu machen, sie zu präzisieren und gegeneinander zu profilieren. Dabei mögen die Schauspieler manchmal die Regie unterlaufen, sich verselbstständigen oder überhaupt die falsche Besetzung und damit einen Störfaktor darstellen; doch im Wesentlichen sind auch sie Elemente des Textes, grundsätzlich wähl- und steuerbar.

Demgegenüber ist der Textcharakter des beobachtenden Dokumentarfilms, der ja weder gescriptet noch inszeniert ist, viel unbestimmter, viel stärker dem Zufall unterworfen. Er wird im Wesentlichen erst im Zuge der Montage zum filmischen Text, einem Text jedoch, der nie ganz

13 Marschall/Witzke (wie Anm. 24), S. 61.

14 Zur Bezeichnung filmischer Figuren vgl. Tröhler, Margrit/Taylor, Henry. «Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm». In: Heller, Heinz B./Prümm, Karl/Peulings, Birgit (Hg.). *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Marburg 1999. S. 137–151.

aufhört, mit dem Material zu ringen, und über weite Strecken Menschen und Ereignissen Raum gibt, ohne Kontrolle über sie zu gewinnen. Sein Personengefüge ergibt sich weitgehend aus realen, im profilmischen Kontext bereits existierenden Konstellationen, die sich nicht immer förderlich auf die Sympathieverteilung und Entwicklung der Empathie auswirken: Manche Personen mögen zu Unrecht sympathisch wirken; andere, für deren Wohl ein Film gerade plädiert, sich vielleicht äusserst unattraktiv präsentieren. Manche sehen einander zufällig ähnlich, obwohl Welten sie trennen; andere passen schlecht zusammen, sollen aber als Leidensgenossen erscheinen oder politisch in einem Boot sitzen. Kurz: Reale Personen sind oft unwahrscheinliche Verkörperungen dessen, was sie in Wirklichkeit darstellen und im Dokumentarfilm vermitteln sollen. Und statt Regieanweisungen entgegenzunehmen, handeln sie oft unberechenbar, tun, was sie für richtig halten oder was ihnen gegeben ist.

Während Schauspieler darauf bedacht sind, die Befindlichkeit der fiktionalen Figur lesbar zu machen, wollen die meisten realen Personen überhaupt nicht gefilmt werden und schon gar nicht ihr Inneres nach aussen kehren. Sie geben sich spröde und unsicher, inkonsequent und wenig kohärent – oder sie tun des Guten zu viel, chargieren laienhaft und buhlen um die Gunst von Filmemachern und späterem Publikum. Der Dokumentarfilm bewegt sich hier sozusagen zwischen Scylla und Charybdis, und sein Gelingen hängt weitgehend vom Geschick der Filmemacher ab, zum richtigen Zeitpunkt zur Stelle zu sein und sich auf die richtigen Personen in der richtigen Weise einzulassen, um mit Takt und Gespür das Unmögliche möglich zu machen. Für Nichols ringt der Dokumentarfilm mit dem paradoxen Begehren, von seinen Personen eine Art Darbietung zu erhalten, die keine (professionelle) Performance ist, sondern ihrer normalen Individualität auf wundersame Weise entspricht. Er sucht nach Laien, die dennoch die Funktion von Schauspielern erfüllen.¹⁵

Doch zurück zum Problem des beobachtenden Dokumentarfilms, das Innere seiner Personen ahnbar zu machen und damit die Einfühlung zu erleichtern. Weiter oben war ja bereits die Rede davon, dass der Spielfilm viele Verfahren entwickelt hat, um das Seelenleben seiner Figuren zu suggerieren – er muss dies tun, da er subjektive Prozesse nicht, wie der Roman, verbal beschreiben kann. Die potenziell volle Verfügbarkeit ihrer Figuren, der Einblick in jede denkbare Perspektive, ist ja ein grundsätzliches Kennzeichen aller Fiktionen, ganz gleich, wie weit-

15 «In documentary we have the desire for performance stripped of the training, rehearsing, and directing that normally accompany it.» Nichols (wie Anm. 3), S. 121.

gehend sie von dieser Möglichkeit Gebrauch machen,¹⁶ denn sie unterscheidet den Zugriff der Imagination vom Zugriff auf die Realität. Fiktionale filmische Figuren – und ebenso reale gefilmte Personen – sind jedoch zunächst einmal nur von aussen zugänglich, sind sichtbare Oberflächen, ein Augenschein. Daher bildet die Suggestion von Subjektivität dem Spielfilm ein reizvolles Feld von Aufgaben: Von gefühlshafter Musik bis zu stimmungsschwangeren Farb- und Bildkompositionen, von expressiver Mimik und Gestik bis zu langen suggestiven Grossaufnahmen, von der subjektiven Kamera zu komplexen Point-of-View-Strukturen, von Aussagen im Dialog bis zum inneren Monolog im Voice-over, von Erinnerungen und Träumen oder anderen Formen des *Mindscreen*¹⁷ bis zu *Stream-of-Consciousness*-Prozessen und assoziativen Bildmontagen reicht die Skala der Möglichkeiten.¹⁸ Nicht umsonst spricht Ed Tan vom Spielfilm als einer regelrechten «*emotion machine*», die Gefühle produziert.¹⁹

Dass sich der Dokumentarfilm viel schwerer tut als der Spielfilm, wenn er die Limitation fotografischer Äusserlichkeit überwinden will, versteht sich von selbst. Subjektive Kamerapositionen und sogar Point-of-View-Aufnahmen, wie sie im Spielfilm gang und gäbe sind und die über Aufmerksamkeit und Interesse der Figuren Rückschlüsse erlauben, sind im Dokumentarbereich eigentlich nicht zulässig, auch wenn sie gelegentlich eingemogelt werden. Stattdessen kann die Kamera zu Objekten oder zwischen Dialogpartnern pendeln, ähnlich dem menschlichen Blick, der von einer Sache zur anderen wandert (was im Spielfilm die Ausnahme darstellt, unter anderem, weil Pendeln zu viel Zeit kostet). Streng genommen ist nur das Fotografierbare und akustisch Aufnehmbare eine dokumentarische Option. Will ein Dokumentarist also in Gefühle seiner Personen Einblick geben, so muss er sich einerseits auf ihre körperlichen Symptome oder sprachlichen Kundgebungen verlassen oder andererseits das Geschehen in der Montage so zuspitzen oder von

16 Allerdings hindert die Erzählperspektive, als selbst gewählte formale Limitation, Autoren wie Rezipienten daran, alle multiperspektivischen Möglichkeiten auszuloten.

17 Vgl. das gleichnamige Buch von Bruce Kawin: *Mindscreen: Bergman, Godard, and the First-Person Film*. Princeton 1978. Unter «*mindscreen*» versteht Kawin die filmische Darstellung von imaginären Inhalten, zum Beispiel von Träumen oder Visionen, als seien sie «fotografierbar».

18 Vgl. Branigan, Edward R. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. The Hague 1984.

19 So der Titel seines Buches (vgl. Anm. 1). Alex Neill argumentiert überzeugend, dass der Spielfilm viel mehr Empathie auslöse als der Roman, der Roman sie sogar regelrecht verhindere: «The detailed knowledge that we so often have about the psychological states of literary fictional characters may also be an *impediment* to empathizing with them. We may be told so much about such characters that we do not *need* to empathize with them in order to understand them.» (wie Anm. 1, S. 188).

vornherein so prägnante Situationen aufnehmen, dass man die Gefühle erschliessen kann. So hat sich das frühe *Direct Cinema* besonders auf Krisensituationen eingelassen, in denen seine Protagonisten bereits in einer Art Rollenspiel begriffen sind, vor anderen Menschen frontal agieren und sich so erregen, dass sie ihre Affekte preisgeben.²⁰

Für den Dokumentarfilm bildet der Versuch, zum Inneren seiner Personen vorzudringen, eine fruchtbare Herausforderung, bei der er auf die Fähigkeit der Zuschauer vertrauen kann, auch im realen Leben aus relativ einsilbigen und mimisch unergiebigem Zeitgenossen Aufschlüsse über ihre Gefühle abzuleiten oder eine ungewohnte Gestik nach und nach adäquat zu deuten. Während der Spielfilm sich auf die intersubjektiv verständliche, von den Schauspielern verständlich gemachte *Repräsentation* von subjektivem Erleben verlässt, konfrontiert uns der Dokumentarfilm immer wieder mit ungewöhnlichen Verhaltensweisen, von denen wir aber gar nicht erwarten, dass sie bestimmten Regeln genügen. Wir akzeptieren sie als real, weil uns der Dokumentarfilm überzeugt, dass sie existieren, in der profilmischen Realität vorgekommen sind. Während sich der Spielfilm also üblicherweise auf das Wahrscheinliche und Plausible stützt (um Glaubwürdigkeit zu erreichen),²¹ dürfen dokumentarische Personen durchaus eine unwahrscheinliche, individuelle Expressivität entwickeln und werden meist trotzdem verstanden, weil wir uns besonders um sie bemühen. Dass trotzdem ein Rest an unaufgelösten Rätseln bleibt, macht einen speziellen Reiz des Dokumentarfilms aus und ist ein Indiz für seine Authentizität – oder verurteilt ihn zum Scheitern, wenn sich eine allzu grosse Kluft zum Verständnis auftut.

Ein letzter Vergleich zwischen den beiden Gattungen ist mir wichtig, der bislang nur mitgeschwungen ist: Die Figuren des Spielfilms und die Personen des Dokumentarfilms unterscheiden sich auch hinsichtlich der «Tiefe» ihrer Persönlichkeit. Fiktionale Figuren sind ja, als Artefakte, sozusagen endlich: Sie besitzen nur diejenigen Eigenschaften, Gefühle, Erfahrungen, die der Text enthält, auf die er sie überschaubar festlegt.²²

20 Bei solchen Krisen, absehbar sich zuspitzenden Konfrontationen, die eine natürliche Dramaturgie erwarten lassen (wie Polizeieinsätze, Rassenunruhen, Wahlkämpfe), ist zugleich gewährleistet, dass die gefilmten Personen entweder im Eifer des Gefechts keine Notiz mehr von der Kamera nehmen oder aber öffentliche Auftritte so gewohnt sind, dass ebenfalls keine Kamerascheu aufkommt. Vgl. das Kapitel «Direct Cinema and the Crisis Structure» in: Mamber, Stephen. *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge (Mass.) 1974.

21 Aber gleichzeitig lebt die Fiktion auch vom Gegenteil, dem Aussergewöhnlichen, das schon dadurch fiktionswürdig ist. Im Allgemeinen oszilliert er zwischen beidem, muss aber auch das Aussergewöhnliche plausibel machen.

22 Allerdings suggerieren viele Erzählungen durch überzeugende Figurenzeichnung über den Text und sein Ende hinausreichende Details der Biografie.

Dokumentarische Personen dagegen sind so unauslotbar wie wirkliche, jede ein eigenes Universum, zeigen im Film aber nur einen Bruchteil ihres Wesens. Während die fiktionalen Figuren also vor den Zuschauern ausgebreitet werden und sich in dieser Lesbarkeit erschöpfen, pflegen sich die dokumentarischen Personen oft der Lektüre zu widersetzen, bleiben in vieler Hinsicht opak. Die Zuschauer sind sich dessen bewusst und erwarten nur begrenzte, sporadische Aufschlüsse über Moral, Charakter oder Summe ihrer Erlebnisse.

Andererseits sind dokumentarische Personen, im Gegensatz zur fiktionalen Filmfigur, ganz sie selbst, denn sie zerfallen nicht in die Bestandteile «Schauspieler» und «Rolle», deren genaues Mischungsverhältnis nie klärbar ist und sich im Spielfilm jederzeit auflösen kann. Aggressives Verhalten fiktionaler Figuren wird zum Beispiel schnell der Kunst des Schauspielers zugerechnet und damit als Artefakt entschärft. Bei dokumentarischen Personen wirkt Aggressivität dagegen viel bedrohlicher, da sie genuin existiert und unkontrollierbar aufflackern kann. Auch ist das Äussere eines realen Menschen Ergebnis eines gelebten, individuellen Lebens, dessen Spuren es trägt, nicht Leihgabe aus der ganz anderen Biografie eines Schauspielers. Die dokumentarische Person ist also opaker als die fiktionale Figur, aber zugleich reichhaltiger, aufschlussreicher und geheimnisvoller. Auch ihr emotionaler Ausdruck ist weniger kodiert und weniger eindeutig, weniger ausbalanciert und nur punktuell mitreissend; dann aber umso überraschender, überzeugender und intensiver. Viele Dokumentarfilme setzen auf solche unerwarteten, spontanen Augenblicke: Sternmomente, die sich nicht planen lassen.

Begegnung im Knast ist,²³ wie bereits erwähnt, zu den beobachtenden Dokumentarfilmen zu zählen, auch wenn er die Methode dieser Schule durch eine gewisse Dosis Kommentar und ein paar einleitende Fragen überschreitet. Im Verlass auf die unkontrollierte Beobachtung sitzt der Film eigentlich atypisch im Œuvre seines Schöpfers Georg Stefan Troller.²⁴ Dessen berühmte *Personenbeschreibungen* – eine ZDF-Reihe von 70

23 Diesem Aufsatz liegt ein Mitschnitt des Films aus dem Fernsehen zu Grunde: ZDF, 11.4.1998.

24 Die im Folgenden eingewobenen Informationen stammen aus drei Quellen: einem Fernsehinterview von Bodo Witzke, das bei einer grösseren Retrospektive im April 1998 anlässlich Trollers 80. Geburtstag im ZDF ausgestrahlt wurde; dem Buch «*Wir sind alle Menschenfresser*»: Georg Stefan Troller und die Liebe zum Dokumentarischen. Marschall, Susanne/Witzke, Bodo (Hg.). St. Augustin 1999, einer Publikation, die Interviews mit dem Filmemacher und seinen Mitarbeitern, Schriften Trollers, Hintergrundmaterialien und diverse Aufsätze zu und Analysen seiner Werke enthält; und schliesslich einem längeren Telefongespräch, das mir Troller freundlicherweise im Juni 2002 einräumte, um weitere Fragen zu klären.

Porträts, die zwischen 1972 und 1994 entstanden – beruhen im Wesentlichen auf Interviews. Doch es finden sich, neben *Begegnung im Knast*, der auch im Rahmen dieser Reihe ausgestrahlt wurde, noch andere Beispiele, die beobachtend und szenisch-situativ verfahren, jedenfalls streckenweise. Troller hängt nicht dogmatisch einer bestimmten Methode an, sondern orientiert sich wirkungsbewusst an Sujet und Material.

Georg Stefan Troller wurde 1921 in Wien geboren. Er emigrierte 1941 in die USA, zu einem Zeitpunkt, als nur noch wenigen Juden die Ausreise gelang, und kehrte noch im Zweiten Weltkrieg als amerikanischer Soldat nach Europa zurück, arbeitete als Rundfunkjournalist, später dann fürs deutsche Fernsehen. Zunächst erlangte er mit seinem *Pariser Journal* Anerkennung (WDR, 1962–1971), in dem, ähnlich wie in den *Personenbeschreibungen*, häufig interessante Individuen im Zentrum stehen. Troller porträtiert einerseits Künstler und andere Prominente, andererseits versteht er es, sich an Brennpunkte sozialer Konflikte zu begeben. Drogendealer, Vietnamveteranen oder Schwerverbrecher und die Missstände, die ihren Kontext bilden, nimmt er ebenso engagiert aufs Korn wie die Privilegierten, hinter deren Image er zu blicken sucht. Troller hat auch Drehbücher geschrieben, zum Beispiel für Axel Cortis biografischen Spielfilm *Der junge Freud* (D 1976) oder den Dreiteiler *Wohin und zurück* (D 1982–1986), in dem er seine eigene Lebensgeschichte mit verarbeitete.

Eines der Markenzeichen Trollers ist die Stimme. Seine dokumentarischen Kommentare spricht er grundsätzlich selbst, schmiegt sie eng an das Geschehen an, nutzt Flauten und Lücken, um knapp und subjektiv Informationen und Einschätzungen kundzutun.²⁵ Über die Besonderheiten dieser Stimme schrieb Walter Jens 1968 in *Die Zeit*:

Mit seinem Plauderbass spricht er, den Konsonanten S durch einen exotisch-aparten Zischlaut belastend, die Worte in singendem Tonfall, legt die Bedeutungsakzente auf die Endsilben der kleinen, mit männlicher Zäsur abbrechenden Koda ... nein, nicht *Zäsur* und nicht *männlich*; denn er hebt ja die Stimme, so dass sich die Punkte zu Doppelpunkten auflösen, aus Einschnitten Verbindungen werden und Gegensätze, vom Gesetz der *Coincidentia oppositorum* bestimmt, aufhören, Gegensätze zu sein.²⁶

Trollers Dokumentarfilme sind von einer tiefen humanitären Neugier geprägt, der sich die gefilmten Personen schwer verschliessen können,

25 Vgl. auch: Grob, Norbert. «Tief die Stimme, sinnlich das Timbre: Eine Hommage». In: Marschall/Witzke (wie Anm. 24), S. 185–188.

26 Zitiert nach Marschall/Witzke, «Vorwort», ebenda, S. 11.

sowie von – wie er selbst sagt – «Zynismus» und «Romantik» (meist in dieser Reihenfolge im Film zu spüren).²⁷ So reicht die Spannbreite seiner Haltung von Abwehr, Abgebrühtheit, Ironie, Belustigung bis zu Erstaunen, Bewunderung, Erschütterung oder tiefer Sympathie und Sorge. Trollers Stil, von der Kameraarbeit bis zum humanitären Ansatz, verdankt sich jedoch nicht nur dem Filmemacher selbst, sondern auch seiner jahrzehntelangen Zusammenarbeit mit einem festen Team, dem Kameramann Carl Franz Hutterer und der Schnittmeisterin Elfi Kreiter. Während Kreiters kreative Beiträge bei der gemeinsamen Arbeit im Schneiderraum schwer abzuschätzen sind, ist Hutterers Kamerastil unverkennbar.

Hutterer arbeitet am liebsten ohne zusätzliches Licht oder überhaupt Eingriffe in die Gegebenheiten des Schauplatzes, nimmt also Unschärfen, Unterbelichtungen oder überstrahlte Gegenlichtaufnahmen in Kauf – «kalkulierte Unsauberkeiten», wie er es nennt –,²⁸ auch weil sie eine spezifische Stimmung vermitteln. Es geht ihm nicht um die perfekte Aufnahme. Dies hat zu der Entscheidung geführt, meistens ohne Stativ und vor allem, ohne in den Sucher zu schauen, aus der freien Hand zu arbeiten. «Der Rhythmus der Keraschwenks und Kamerabewegungen entspricht den Drehungen und Wendungen des Körpers des Kameramanns, der mit dem Apparat verwachsen scheint.»²⁹ Auf diese Weise kann Hutterer besser voraussehen, was sich wo zutragen wird, um blitzschnell intuitiv zu entscheiden, auf wen oder was er fokussiert. Oftmals sind seine Aufnahmen so folgerichtig und so nah am Geschehen, dass schon Sequenzen aus der Kamera kommen, die kaum mehr bearbeitet werden müssen.

Das Projekt *Begegnung im Knast* entwickelte sich, als Troller zu Ohren kam, dass man im amerikanischen Bundesstaat West Virginia eine eigentümliche erzieherische Massnahme erprobte, um straffällige Jugendliche von der schiefen Bahn abzubringen. Auf Initiative eines Gerichtspsychologen, der das Experiment zunächst aus eigener Tasche finanzierte, wurden die Jugendlichen, die in einem Erziehungsheim hinter Schloss und Riegel saßen und als schwer beeinflussbar galten, für ein paar Stunden mit einer Gruppe ausgewachsener Häftlinge konfrontiert. Diese sollten sie, anhand langjähriger Erfahrungen im Knast und autobiografischer Reflexion ihrer Verbrecherkarriere, einschüchtern, erschüttern und zur Besinnung bringen. Dabei blieb es der freien Ent-

27 Vgl. Troller in Marschall/Witzke, ebenda, S. 60.

28 Hutterer im Interview mit Bodo Witzke, ebenda, S. 78.

29 Susanne Marschall, ebenda, S. 257.

scheidung der Einzelnen überlassen, ob sie an dem Experiment teilnahmen und in welcher Weise sie ihren Auftritt gestalteten. Die Jugendlichen dagegen hatten keine Wahl, sofern ihre Eltern die Einwilligung erteilt hatten.

Bis Troller drehbereit war und von allen Seiten die Genehmigungen vorlagen, das Geschehen zu filmen, hatte sich die Massnahme bereits verändert. Nach einer offenbar äusserst sadistischen Konfrontation erlitt ein Mädchen einen Nervenzusammenbruch, sodass man die folgenden Begegnungen entschärfte. Was im Film zu sehen ist, kann daher bereits als gemässigte Version des eigentlichen Experiments gelten. Dies erstaunt angesichts der gnadenlosen «Rosskur», der die Jugendlichen hier unterzogen werden. Kurze Zeit, nachdem *Begegnung im Knast* entstanden war, wurde das Experiment abgebrochen. Zwar konnte man durchaus Erfolge in der Prävention verzeichnen – ein signifikanter Prozentsatz der Jugendlichen wurde nicht wieder straffällig –, doch das ganze Unterfangen erwies sich für Zuchthaus und Erziehungsheim als zu aufwändig, vielleicht auch zu riskant.³⁰

Begegnung im Knast beginnt eher vorsichtig, fast friedlich. Wir sehen Häftlinge in Anstaltskleidung, die melodisch und mit Inbrunst im Chor singen: «It won't be long, soon we'll be leaving here» – ein seltsamer Text für lebenslänglich Verurteilte. Die meisten sind Afroamerikaner, viele sehen wenig Vertrauen erweckend aus, aber wir fühlen uns vorerst nicht mit ihnen konfrontiert, sondern betrachten sie aus sicherer Distanz. Es folgen weitere Bilder aus dem Gefängnis, von Gittern, Mauern, Wärtern, Zellen, Insassen, während Georg Stefan Trollers Stimme uns über den Kontext informiert: 650 Schwerverbrecher, 240 Aufseher, ein eintöniges Anstaltsleben, das beide Gruppen «zur tödlichen Bedeutungslosigkeit ihres Tuns verdammt»; eine Brutstätte der Gewalt, wobei verzweifelte Revolten oder sexuelle Übergriffe und Totschlag unter den Häftlingen an der Tagesordnung sind und Drogen eine wichtige Rolle spielen. Troller stellt mehrere Häftlinge kurz vor und konstatiert, dass fast jeder seine Tat unter dem Einfluss von Rauschgift beging; auch spart er nicht daran, die Verbrechen lakonisch beim Namen zu nennen:

30 Über die Häufigkeit solcher Erziehungsmethoden in den USA oder anderweitig vermag ich keine Auskunft zu erteilen. Jedoch berichtet die Reportage von Tom Noga «Statt ins Disneyland in die Strafkolonie» von einer vergleichbaren Massnahme: «In den USA bringen überforderte Eltern ihre Kinder zur Nacherziehung in Ausbildungslager, wo ihnen mit militärischer Härte Anstand, Respekt und Demut vermittelt werden sollen.» Noga beschreibt, wie Zehnjährige Drilloffizieren der Armee und Gefängnispsychologen ausgeliefert und durch Terror gefügig gemacht werden (*Neue Zürcher Zeitung am Sonntag*, 13.10.2002).

Mord, Raubüberfall, Vergewaltigung in diversen Varianten. Was entsteht, ist ein knappes, aber umfassendes Bild des Zuchthauses Moundsville, Virginia, jedoch ohne dass wir aufgerufen wären, uns für bestimmte Personen zu engagieren. Potenziell kämen auch die Wärter für ein solches Engagement in Frage, die ja «unschuldig dazu verurteilt sind, das Leben der Häftlinge zu teilen». Doch der Film verweilt nur cursorisch auf den Wärtern, konkrete Angebote, uns in sie einzufühlen, ergehen nicht.

Den zweiten Schauplatz bildet das Erziehungsheim für jugendliche Straftäter. Auch es ist vergittert, auch hier gibt es eine Gruppe von Aufsichtspersonen – «liberale Erzieher», die aber wenig Ideen anzubieten haben, «da sie selbst keine besitzen» (so der Kommentar). Die Jugendlichen, beiderlei Geschlechts, sind zum Teil noch wahre Kinder – der Jüngste ist zwölf –, kommen aus offenbar ärmlichen und schwierigen Verhältnissen³¹ und wirken teils stumpf, teils aufsässig oder muffig. Noch sind ihre Vergehen keine Schwerverbrechen, doch ihr renitentes Wesen, ihre Gewaltbereitschaft, ihr Drogenkonsum stellen schlechte Prognosen. «Was ist los mit diesen Kindern – nichts weiter, als was mit den Erwachsenen los ist: Sie wissen einfach nicht, wozu sie da sind. Also wollen sie sich wenigstens amüsieren, hauen, klauen, haschen. Dafür werden sie hier sozusagen eines Besseren belehrt.»

Troller gibt kurze Einblicke in den Alltag der Anstalt, die Aufenthaltsräume, den Schlaftrakt, wundert sich, dass hier «etwas noch Mieseres als der Knast» entstanden sei. «Dass auch der Geist, der Schönheits-sinn, die Phantasie der Kinder Nahrung brauchen, darauf ist man hier noch nicht gekommen.» Wir werden mit ein paar Insassen bekannt gemacht, eine eher zufällige Auswahl, wie es scheint. Auch hier könnten wir aufgerufen sein, uns einzufühlen und Partei zu ergreifen, auch hier kämen beide Pole des «besonderen Gewaltverhältnisses» einer Anstalt in Frage, doch Troller verzichtet wiederum darauf, uns die Personen emotional näherzubringen, sondern bleibt bei der querschnittshaften Vorführung exemplarischer Fälle. Er gibt zugespitzte, teils zynische, teils humanitäre Kommentare ab und lässt die Kamera nur kurz auf ihrem jeweiligen Sujet verharren. Ob die einfallslosen, überforderten Erzieher hier die Schwächeren sind oder ihre unerfreulichen Schützlinge, ist schwer zu entscheiden.

«Wir sind auf dem Tagesausflug vom kleinen Knast in den grossen, vom Fegefeuer in die Hölle, zu einer Rosskur, bei der ihnen das Lachen

31 Das Erziehungsheim befindet sich in einer wirtschaftlich unterentwickelten Bergbauregion mit hoher Arbeitslosigkeit, in der vor allem verarmte Weisse wohnen.

vergehen soll.» Für die Busfahrt zum eigentlichen Geschehen werden die Jugendlichen wie Schwerverbrecher mit Fussketten gekoppelt, sind aber einigermaßen guter Dinge und reden munter, wie auf einem Schulausflug, wenn auch leicht nervös, durcheinander. Nach zwölf Minuten filmischer Einleitung sind wir am Ziel der Begegnung, wie das Schild «Department of Corrections» am Portal verkündet. Zwölf Minuten machen gut ein Viertel des 45-minütigen Films aus, und noch sind ausser einem gewissen Interesse, einer gewissen Faszination vielleicht, einem Bedauern über die sozialen Verhältnisse oder auch einer Skepsis gegenüber diesem Experiment kaum Gefühle mobilisiert worden. In einem Spielfilm ein undenkbares Zeitverhältnis zwischen Exposition und eigentlicher Handlung; hier wäre man längst mit konturierten Protagonisten in einen emotionalen Konflikt eingestiegen, hätte Sympathien und Antipathien verteilt und mehr oder weniger klare Erwartungen zum Ausgang entwickelt.

Es folgt die Initiation der Besucher durch kahle Korridore und unfreundliche Wärter, die sie routinemässig filzen und herumkommandieren. Schon ist ihnen das Lachen vergangen, Beklommenheit und dumpfer Gehorsam machen sich breit. Einige der Jugendlichen kennen wir inzwischen etwas besser, viele Gesichter tauchen wieder und wieder auf. Insbesondere die Leibesvisitation schafft Nähe und lädt zur Empathie ein; die Griffe der Wärter und Wärterinnen in alle Taschen, auch die eng sitzenden, vor allem aber die haptischen Griffe ins Haar erlebt man unwillkürlich am eigenen Körper mit. Als Zuschauer beginnen wir nun, Partei zu ergreifen, allzu deutlich hat sich das Kräfteverhältnis zugunsten der Erwachsenen verschoben, allzu unerbittlich werden die Jugendlichen (oder Kinder) zu Opfern feindseligen Verhaltens. Gleichzeitig nehmen die Kommentare Trollers, die uns bis anhin durch ihre Souveränität Halt gegeben und durch ihre Ambivalenz kognitiv beschäftigt haben, an Frequenz und Dauer ab. Wie die Jugendlichen fühlen wir uns als Zuschauer ein Stück weit ausgeliefert, in der bedrohlichen Welt des Knasts allein gelassen.

Doch die Barschheit des Wachpersonals erweist sich als milde Vorstufe dessen, was die Häftlinge mit dem kriminellen Nachwuchs vorhaben. Bulliger noch als die Wärter und in den dunkelroten Anstaltsjacken weithin kenntlich, treiben einzelne Häftlinge ihre jungen Gäste in die Turnhalle, in der bereits die übrigen Freiwilligen den Beginn des Experiments erwarten. Sie haben eine Choreografie der Begegnung entworfen, bei der die – über 20, mehrheitlich schwarzen – Männer an der Wandseite aufgereiht sitzen, sich fläzen oder rauchen, während die Jugendlichen auf Bänken ihnen gegenüber, eng gedrängt, wie Vögel auf der Stange

hocken. Dort werden sie sich für die nächsten Stunden nicht mucksen dürfen, während die Häftlinge sich frei bewegen: ein Arrangement, das diesen ausnahmsweise Macht gibt. Dass so viele Häftlinge anwesend sind, verwundert, denn für ein paar Stunden Belehrung hätten einige wenige genügt; umso erdrückender empfindet man ihre Ballung. Wir beobachten sie zunächst aus der beklommenen Perspektive der Jugendlichen: Was mögen diese abgebrühten und verbitterten Menschen in petto haben, wie gefährlich mögen sie sein, wird es gelingen, mit heiler Haut davonzukommen? Auch dass sie sich nicht mit Namen vorstellen, sondern mit ihrem Strafmass (20, 30, 40 Jahre oder lebenslänglich, ohne Möglichkeit der Begnadigung), wirkt auf suggestive Weise Angst erregend. Schliesslich bietet weder die Anwesenheit des Filmteams noch das entfernt herumstehende Anstaltspersonal die Garantie, dass Kurzschlusshandlungen oder Geiselnahmen durch die «vielfachen Mörder» ausbleiben.

Der Beginn des «Unterrichts», der Umerziehung, ist genau durchdacht: Die Jugendlichen werden, wie echte Häftlinge, auf Nummern reduziert, die nun ihre Namen ersetzen, und sie werden unter Gebrüll gezwungen, Jacken und Schuhe abzugeben – eine Demütigungsübung, die ihre Wirkung in der kalten Halle nicht verfehlt. (Später werden sie ihre Sachen zurückbekommen, doch wann und wie dies geschieht, zeigt der Film nicht.) Manipulativ und infam erscheinen auch die nächsten Schachzüge. Einzelne werden herausgepickt und mit unsinnigen Fragen verwirrt oder von einem Häftling zu etwas aufgefordert, das ihnen ein anderer verbietet: eine *Doubleblind*-Situation und ein gruppendynamischer Prozess, bei dem sich – wie in vielen Unterrichtssituationen – alle mit dem Opfer identifizieren werden. Eine Art emotionales, aber auch physisches Chaos bricht aus, überall liegen Kleidungsstücke auf dem Fussboden, mehrere Männer agieren gleichzeitig an verschiedenen Punkten des Raums, einzelne Jugendliche stehen, während die andern eng aneinander gedrückt die Köpfe einziehen. Die Sprache der Häftlinge ist mit Obszönitäten gespickt, und ihr Ton erinnert an das vulgäre Unteroffiziersgebrüll beim *Basic Training*, das den Willen der Rekruten brechen soll und das wir aus unzähligen amerikanischen Militärfilmen kennen.³² Offensichtlich schlüpfen sie in abgekartete Rollen und veran-

32 Besonders eindrucksvoll in *Full Metal Jacket* von Stanley Kubrick (USA 1987), in dem als Drilloffizier ein authentischer Veteran verpflichtet wurde, der sich sozusagen selbst spielt, sowie in *G. I. Jane* von Ridley Scott (USA 1997), eine unangenehme Story um die Ausbildung einer Soldatin. Dokumentarfilme wie *Basic Training* von Frederick Wiseman (USA 1971) oder *Soldier Girls* von Nick Broomfield/Joan Churchill (USA 1981) bezeugen, dass die fiktionalen Darstellungen eng bei der Realität liegen.

stalten ein wahres Spektakel in der Arena, die sich zwischen den beiden Gruppen auftut.

Trollers Kommentare bleiben nun ganz aus, und anstelle der zusammenfassenden Übersetzungen, mit denen er vorher die raue Sprache der Häftlinge geglättet und in einen zivilisierten Kontext gebracht hat, erscheinen (sparsame) Untertitel, die das sprachliche Verständnis gewährleisten, aber nicht von Stil und Klang der Äusserungen ablenken.

Statt der Stimme des Filmemachers führt uns nun die Kamera. Sie hat kein leichtes Spiel. Carl Franz Hutterers Handkamera, die schon vorher zu spüren war, aber nicht explizit herausgefordert wurde, obliegt es, sowohl die gereizte, unübersichtliche Atmosphäre einzufangen wie sofort alles zu fokussieren, was sich entwickelt. Eigentlich muss sie überall zugleich sein, und nun leuchtet Hutterers Technik ein, nicht durchs Okular zu schauen, sondern den ganzen Raum im Auge zu behalten. Im Chaos der Aktionen und in der Auswahl der vielen aufgereihten Personen auf beiden Seiten der Arena reagiert er mit traumwandlerischer Sicherheit, vermag individuelle Reaktionen zu erhaschen oder Blicklinien zu verfolgen, so dass die Bezugsketten zwischen den Aktanten nicht abreißen. Einmal geht er offenbar zu weit und kommt einem Häftling zu nahe – «fuck this dude with the camera», ist dessen aggressive Reaktion. Manchmal wird es nötig, ruckhaft zurück zu zoomen, um etwa das Bild von einer Nahaufnahme auf eine ganze Gruppe zu öffnen, und auch ein abenteuerlicher Schwenk über die Decke des Saals zu einem anderen Punkt des Geschehens gehört dazu. Einige verursachte Kadragen, Verkantungen oder Unschärfen bürgen für Spontaneität, und das Gegenlicht, das fahl durch die grossen Fenster hereinfällt, beweist, dass kein Kunstlicht gesetzt wurde. Es ist dieses Gegenlicht, das zur Stimmungsfärbung genutzt wird, denn es generiert verwaschene Farben, und es macht es unmöglich, nach draussen zu schauen: So wird der hermetische Charakter des Gefängnisses, der sich anders in der weiten Turnhalle verlieren könnte, über die milchige Undurchdringlichkeit der Fenster eingebracht.

Im zweiten Akt der Begegnung dominieren Einzelpräsentationen, bei denen die Häftlinge auf je eigene Art ihr Programm ausspielen. Den Anfang macht ein Weisser, der bereits seit 13 Jahren wegen drogeninduzierter Gewalttaten einsitzt. Er gibt Einblick in seine Verbrecherlaufbahn und das Leben im Knast, alert, freimütig, rundum schonungslos und aggressiv. Als Zuschauer beurteilt man ihn mit Vorsicht, es ist nicht auszumachen, wie aufrichtig oder pädagogisch engagiert er ist – worin die Motivation der Männer besteht, sich am Experiment zu beteiligen, stellt sich hier erstmals als relevante und dringliche Frage. Um sie zu beant-

worten, müssen wir den Rednern sehr genau zusehen und zuhören, uns simulierend in sie einfühlen, müssen unsere Lebenserfahrung und auch den von Troller vorgegebenen, aufmerksamen Zynismus einsetzen. Wir entwickeln damit eine Haltung, die von derjenigen der Jugendlichen teilweise abweicht: Einerseits beurteilen wir ein exotisches Experiment und folgen gleichzeitig fasziniert einer Art theatralischer Performance, deren Ursprung und Ziel wir erspüren wollen; andererseits versiegen Angst und Schrecken nicht, mit diesen Gefühlen bleiben wir auf der Seite der Jugendlichen. So ist unsere Teilhabe hier äusserst vielschichtig, in vieler Hinsicht auch widersprüchlich.

Das Szenario der Häftlinge ist so angelegt und der Film, der es gerafft und leicht elliptisch wiedergibt, dramaturgisch so aufgebaut, dass eine «Nummer» nach der anderen auf die Teilnehmer/Zuschauer niedergeht, ohne dass eine Ruhepause gewährt würde. Kommt es zur Interaktion mit Einzelnen, so wird es kurzfristig leiser im Saal, aber der Pegel des Schreckens lässt nicht nach. Es ist beklemmend mit anzusehen, wie sich zwei oder drei Männer einzelne Kinder vornehmen, darunter auch sichtlich verängstigte Mädchen, ihnen viel zu nahe kommen – den üblichen sozialen Abstand zugunsten des intimen aufgeben –, ihnen persönliche Ratschläge oder ominöse Informationen zuflüstern und auch sexuelle Untertöne spielen lassen. Die ambivalente Behandlung, die sie ihnen zgedacht haben, oszilliert zwischen einer Art solidarischer Vertraulichkeit und erzieherischen Drohgebärden: Die Jugendlichen sind die neue Generation, der Nachwuchs der Verbrecher, die ansonsten keine Familie mehr ihr eigen nennen können. Oder, in den Worten Trollers, «die grossen Wölfe kümmern sich um die kleinen».³³

Die sprechende Person wird jeweils für längere Zeit fokussiert, meist in frontalen Gross- oder Nahaufnahmen; dagegen erfolgen Reaktionseinstellungen eher sparsam, auch wenn es Hutterer immer wieder gelingt, in einem knappen Bild die ganze Misere der Kinder einzufangen und unsere Beschützerinstinkte erneut zu wecken. Manche der Häftlinge beherrschen die theatralische männliche Rhetorik, wie sie besonders unter Afroamerikanern gepflegt wird, bis zur Perfektion – oder auch die pathetische Performance von Geistlichen, die auf der wirkungsvollen Auffächerung von Einzelheiten, auf rhythmischer Wiederholung und allmählicher Steigerung, auf Kunstpausen und Modulationen der Stimme beruht. Immer wieder ergehen rhetorische Fragen an die Jugendlichen wie «Do you understand what I'm saying?», auf die sie im kollektiven Ritual mit «yes, Sir» zu antworten haben.

33 Telefongespräch mit dem Filmemacher (wie Anm. 24).

Die Häftlinge konzentrieren sich vor allem auf zwei thematische Aspekte: wie sie in ihre Verbrecherkarriere hineingeschlittert sind und wie es im Zuchthaus zugeht; die Folgen ihrer Taten für die Opfer oder für die eigenen Angehörigen bleiben systematisch ausgeklammert. Manche Ausführungen sind im Tenor brutal und gewalttätig, verfolgen die Strategie der Abschreckung, andere geben sich eher larmoyant, manche schildern ihre Erlebnisse in grellem Detail, andere fassen zusammen und moralisieren. Ab und zu feiert die Didaktik Triumphe: Einer der Häftlinge hat Zeitungsausschnitte über junge Kriminelle mitgebracht, die einzelne Jugendliche mit lauter Stimme (auch wenn sich ihnen die Kehle zuschnürt) vorlesen müssen, als ginge es um ihr eigenes Sündenregister. Ein anderer Häftling verfügt über «Unterrichtsmaterial» aus dem Zuchthaus-Archiv: ein Schaukasten, der säuberlich hinter Glas die Tatwerkzeuge ausstellt, mit denen Wärter oder Mithäftlinge ermordet wurden, und eine Reihe grossformatiger Obduktions-Fotografien mit nackten, übel zugerichteten Leichen. Überhaupt ist mit viel Pathos vom Tod die Rede, von den einsam verscharrten Körpern auf dem Hügel, deren Grab nie jemand besucht.

Kein Augenblick der Glorie wird zugelassen, niemand schmückt sich mit seinen Taten oder rekurriert auf die Faszination des Verbrechens oder die Figur des Outlaw, wie wir sie aus dem Kino kennen. «Am I your hero or something?», ist die einzige Frage eines Häftlings, die in diese Richtung zielt, und es versteht sich von selbst, dass er sich nicht als Held begreift und auch keiner seiner Zuhörer auf den Gedanken käme, ihn zu idealisieren. Die Muster des klassischen sozialreformerischen Hollywood sind hier nicht gefragt, obwohl es naheliegen würde, etwa an *Angels with Dirty Faces* (Michael Curtiz, USA 1938) zu denken, in dem ein charmanter, charismatisch selbstbewusster James Cagney in der Todeszelle Angst vor dem elektrischen Stuhl heuchelt, um seine jugendlichen Bewunderer von der Verbrecherkarriere abzuhalten.

Dabei sind Selbstverleugnung und Edelmut, überhaupt moralische Wandlung bei den Häftlingen nicht auszuschliessen, vor allem wenn man ihr didaktisches Feuer in Rechnung stellt oder die Selbstverteufelung und Kundgabe scheusslicher Einzelheiten, die sie ohne Rücksicht auf ihr Selbstbild vor den erschrockenen Zuhörern ausbreiten. Keiner von ihnen versucht auch nur ansatzweise sympathisch zu wirken – und es ist dieser Verzicht auf menschliche Anerkennung, die uns Zuschauern viel zu denken gibt. Trollers einführende Worte, dass das Experiment «eine Therapie für beide Teile» darstelle, für die Verbrecher ebenso wie für die Jugendlichen, sind uns in Erinnerung geblieben, und ein authentischer Ernst in der Aufarbeitung des eigenen Lebens lässt sich aus

vielen Äusserungen der Häftlinge heraushören. Andererseits kann man sich vorstellen, dass sie auf Vergünstigungen hoffen, wenn sie ihre Rolle gut spielen, oder Bausteine für eine Begnadigung sammeln. Doch auch die schiere Lust am Schauspiel, an der Rhetorik und an der Macht, welche die Konfrontation ihnen einräumt, kommen als Motiv in Frage; eine Abwechslung im Einerlei des frustrierenden, fremdbestimmten Zuchthausalltags, ein Theaterworkshop.

Da das Feld der möglichen Motive so weit ist und die Gelegenheit ausbleibt, unsere Annahmen zu verifizieren, fluktuiert unsere Teilhabe zwischen Empathie, Faszination, Antipathie, Bestürzung, Rührung, Suche nach Symptomen, Veranschlagen von Handlungsweisen, Beurteilung oder Verurteilung der didaktischen Leistung und ihrer Effekte, wobei die Einfühlung einen ersten Schlüssel zu allen weiteren Einschätzungen bildet. In ihrer Verschiedenheit und teilweisen Erfüllung oder auch gänzlichen Abweichung von Stereotypen sind die Häftlinge für viele Überraschungen gut – Überraschungen, die nicht dramaturgisch entworfen sind, wie James Cagneys späte Reue, sondern der Unberechenbarkeit und Rätselhaftigkeit von authentischen Verhaltensweisen entspringen. Hier eröffnet sich eine unauslotbare Tiefe der Personen, eine Tiefe, zu der auch der Filmemacher keinen Zugang hat, selbst wenn er mehr über die Einzelnen weiss, als der Film preisgibt.³⁴

Betrachtet man den Ablauf, die Reihenfolge der Redner, so fällt auf, dass der «Frontalunterricht» mit hoher, aggressiver Erregung einsetzt und diese Intensität über viele Nummern hinweg aufrechterhält, eine gnadenlose Prozedur, die aber dank der unterschiedlichen Gesichter und Präsentationsweisen nie monoton wird. In der Leidenschaftlichkeit ihrer Performance werden die Häftlinge glaubhaft, und in ihrer Konfrontation mit den Kindern bieten sie sich auch uns Zuschauern dar, verlangen geradezu, dass wir sie empathisch zu lesen suchen, sie erspüren und ausloten. So bleiben wir für längere Zeit emotional und mental absorbiert, fasziniert ausgerichtet auf die schiere Performanz und zugleich beschäftigt damit, die Motivation der Einzelnen zu ergründen. Erst der letzte Redner – auf den uns Troller schon früh aufmerksam gemacht hat, der sogar einen Namen trägt, «Big Charlie», und als dreifacher brutaler Vergewaltiger in lebenslanger Haft sitzt – bricht die Reihe dieser intensiven Empathie. Ihm gibt der Film den meisten Raum, doch er beginnt im Verlauf seiner Rede unsere Zuwendung zu verlieren. Big

34 So hatte Troller zum Beispiel erfahren, dass der Häftling, der die Jugendlichen am eindringlichsten vor Drogen warnt, zugleich der aktivste Drogendealer des Knastes war – aber diese Pointe wird im Film nicht ausgespielt.

Charlie ist allzu virtuos, spricht wie ein Prediger, kostet seine Worte selbstgefällig aus und adressiert die Kinder zwar mit der essenziellen Frage «Is this what you want in life?», scheint aber persönlich weniger involviert als seine Vorredner. Er ist es auch, der Schaukasten und schockierende Fotos präsentiert, mit der grössten Kohärenz spricht und die meisten verbalen Informationen gibt – insofern markiert er den Höhepunkt der Veranstaltung. Aber er markiert zugleich deren Ende, da die Erregung nun abklingt, auch eine gewisse Erleichterung einsetzt, dass der Gefährlichste von allen sich mit rhetorischem Feuerwerk begnügt. Als Zuschauer können wir nun loslassen.

Begegnung im Knast endet nicht fulminant, sondern auf einer leisen, erschöpften Note. Wir sehen, wie die Jugendlichen von ihren unbequemen Bänken aufstehen und in wortloser Disziplin das Gebäude verlassen, ohne dass man sie weiter drängen oder drangsalieren müsste. Sie blicken niemand an, ziehen gleichsam den Schwanz ein und schleichen hinaus, als hätten sie eine Schlacht verloren. Im Autobus, der sie in ihren «kleinen Knast» zurückbringt, schauen sie einsam und – wie man glauben möchte – nachdenklich aus dem Fenster. Aber in der Erleichterung, dass alles glimpflich vonstatten ging, ist unsere Empathiebereitschaft schwächer geworden. Wir empfinden diese Kinder nicht mehr als verschreckte, beklommene Unglückswürmer, sondern überlegen, ob sie diese pädagogische Tour de Force nicht verdient haben (auch wenn eine kleinere Dosis genügt hätte), und forschen nach Indizien, ob und wie die Massnahme gewirkt haben könnte. Damit hat sich unser Blick von einem beschützenden zu einem pädagogischen gewandelt; als Herausforderung für die Erzieher und als gesellschaftliches Problem stehen uns die Jugendlichen nun gegenüber, weniger Subjekt als Objekt des Experiments.

Troller lässt uns mit dem Ende allein. Er bleibt stumm und gibt keinen Kommentar zur Stimmung von Jugendlichen oder Häftlingen und ihrer Verarbeitung des Erlebnisses oder zur Einschätzung und späteren Evaluation des Experiments. Auch Experten, Sozialarbeiter, Pädagogen, Psychologen oder Anstaltsdirektoren kommen nicht zu Wort. Damit entlässt Troller seine Zuschauer zurück in die Realität, bereichert um eine anstrengende und komplexe Erfahrung. Der Film ist vorbei, aber die Bilder und Worte bleiben beharrlich im Kopf und entfachen eine Reflexion über die Ambivalenz von Beeinflussung und Bestrafung, über die Wirksamkeit der Abschreckung, die Verhältnismässigkeit erzieherischer Mittel oder die destruktive Kraft der sozialen Verhältnisse. Die dokumentarische Argumentation, die von Troller nur indirekt geführt, nur angeregt wurde, setzt sich in den Gedanken (und Gesprächen) der Zu-

schauer fort. Der beobachtende Dokumentarfilm hat seinen Modus transzendiert, hat den Zuschauern nicht nur etwas vor Augen geführt, sondern zugleich auch mit ihnen eine Art Experiment angestellt.

Georg Stefan Troller berichtet gern darüber, dass ihm ein wichtiger Dokumentarfilm-Preis, der Prix Italia, verweigert wurde, weil man *Begegnung im Knast* für inszeniert hielt.³⁵ Leider ist nicht bekannt, ob die Juroren lediglich glaubten, es handle sich um das Nachstellen eines authentischen Geschehens mit den betroffenen Personen, oder annahmen, hier sei ein «fake documentary» mit Schauspielern verwirklicht worden. Jedenfalls ist davon auszugehen, dass die Bedenken der Jury sich an der Perfektion des Films entzündeten: der gelungenen Dramaturgie aus symmetrischer Einleitung, Antizipation, langsamem In-Gang-Kommen, Umschwung der Affektstruktur, Aggressionen und Entladung(en), Erleichterung, Ausklang; der erstaunlichen Reaktionspräzision der Kamera, die stets die richtige Person einzufangen scheint und der Atmosphäre des Augenblicks auf wunderbare Weise Rechnung trägt; und schliesslich der Performanz der Häftlinge, die mit grosser Sicherheit, didaktischer Funktionslust und rhetorischem Pathos agieren. So ist die Vorenthaltung des Preises eigentlich ein Kompliment – und als solches auch bei Troller angekommen.

Andererseits war die Jury offenbar nicht in der Lage, die unverkennbaren Zeichen des Dokumentarischen zu lesen oder sich vorzustellen, dass man einen solchen Film mit Schauspielern oder auch realen Personen ganz anders inszeniert hätte, um ihn möglichst wirksam und glaubhaft zu machen. Dass man im Grunde alles fälschen kann, soll dahingestellt bleiben, und mit einer Handkamera herumzufuchteln, damit das Ergebnis dokumentarisch aussieht, ist nicht allzu schwer; aber sich diesen Film so auszudenken und zu verwirklichen, wie Troller/Huttrer/Kreiter ihn aus dem spontan vor Ort aufgenommenen Material gestaltet haben, grenzt ans Unmögliche.

Würde zum Beispiel ein Filmemacher, der das Geschehen inszeniert, erst die Kleiderhaufen auf dem Fussboden zeigen und später die Jugendlichen wieder in voller Montur, ohne zu erklären, wie sie ihre Sachen zurückbekommen haben? Könnte sich jemand die kreatürlichen Laute ausdenken, die einer der Raubmörder seinem Opfer unterstellt – eine Art hochziehendes, verstörendes «Hoahhh»? Oder würde sich jemand, der Authentiesignale bewusst einstreut, mit einem einzigen Fall

35 Zum Beispiel in dem Interview «Wir sind alle Menschenfresser». In: Marschall/Witzke (wie Anm. 24), S. 61.

begnügen, bei dem sich eine Person durch die Kamera irritiert fühlt? Würde er dies nicht zum Stilprinzip erheben und den Zuschauern einreiben, damit sie an die Drehsituation glauben? Und wäre man schließlich bei einer Nachinszenierung auf die Idee gekommen, die Kamera über die Saaldecke zu schwingen, um am andern Ende des Raums rechtzeitig ein Ereignis zu erfassen (und dies wiederum nur ein einziges Mal)? Eine so kühne Bewegung entspringt der Not und der Leidenschaft des Moments, während man im Pseudodokumentarfilm gemäßigter, eben: wahrscheinlicher verfährt – oder aber dem Exzess solcher Akrobatik verliert verfällt. Auch die Dramaturgie der Brüche, mit der Troller die Teilhabe der Zuschauer lenkt, lässt sich als Argument gegen die Fälschung verwenden. Wirklich beobachtend verfährt der Film ja erst ab der eigentlichen Begegnung, während vorher Fragen und Kommentare vorherrschen und auch die Kamera einem anderen Stilwillen folgt.³⁶ Eine Inszenierung hätte sich einen solchen Einschnitt vermutlich nicht gestattet. Formale Brüche werden ja meist als fehlerhaft gewertet; *Begegnung im Knast* aber wirkt weder gestückelt noch inkonsistent, weil die Brüche hier organisch einem genuin dokumentarischen Projekt der Bewusstseinsbildung zuarbeiten.

Doch es soll hier nicht um dokumentarische Authentiesignale und ihre Fälschbarkeit gehen. Vielmehr gilt es, zum Abschluss die Rolle der Empathie zu evaluieren, über die sich das Erschütterungspotenzial und die Denkanstöße von *Begegnung im Knast* entwickeln. In diesem beobachtenden Dokumentarfilm scheint sie geschickt und gescheit einberechnet, um uns von einer Position zur anderen zu führen und dabei spezifisch «dokumentarische» Erkenntnisse freizusetzen.

So dient die lange Exposition offenbar der Absicht, zunächst Informationen über die Wirklichkeit auszugeben und das Problembewusstsein zu schüren, ein Verfahren, das im Spielfilm nicht funktional wäre. Hier hätte man rasch ein paar Sympathiefiguren konturiert, um die Zuschauer möglichst bald in die Illusion einzubinden. Eine vorschnelle Empathie mit den gezeigten Personen wäre in Trollers Film jedoch kontraproduktiv. Denn sind wir einmal «drin» im szenischen Geschehen, so sinkt unser Wirklichkeitsbezug, und wir verlangen nachgerade automatisch nach emotionaler Erregung. Ebenso zeugt das Ende, wie beschrieben, von der dokumentarischen Intention, das Geschehen im Kopf der Zuschauer weiterwirken zu lassen, ohne eine klare Lösung anzubieten. Eine gewisse Hoffnung für die Jugendlichen lässt der Film zwar zu,

36 Vgl. die genaue Stilanalyse von Marschall, Susanne. «Beobachtungen eines <Subjekts>: Die Kamera als Akteur». In Marschall/Witzke (wie Anm. 24), S. 253–266.

aber wieweit der doppelte Therapieansatz auch für die Häftlinge heilsam war, bleibt eine Leerstelle: als ob weder die Zuschauer noch der Filmmacher sich anmassen dürften, hinter deren persönliche Fassade zu blicken, um die letzte Bastion, die ihnen der Knast belassen hat, einzureissen.³⁷

In vieler Hinsicht führt uns Troller gegen den Strich eingeübter filmischer Zuschauerreaktion. Wie im Spiel- und im Dokumentarfilm gewohnt, sind wir zunächst geneigt, uns auf die Seite der Jugendlichen zu stellen, oder wir erwarten jedenfalls, dass der Film dies von uns erwartet. Doch wie die Analyse gezeigt hat, können wir uns nur temporär und peripher auf die Schwächeren einlassen, mit ihnen mitfühlen und für sie Partei ergreifen – dafür bieten sie zu wenig individuelle Regungen, bleiben im grossen Ganzen eine konturlose Gruppe. Vielmehr setzt *Begegnung im Knast* darauf, dass wir mit den Häftlingen empathisieren, sobald sie als Individuen zur Geltung kommen, obwohl sie sich aggressiv und terroristisch auf die Schwächeren stürzen. Das bedeutet nicht, dass wir die Perspektive der Jugendlichen ganz vernachlässigen, wohl aber, dass sich unser Gefühl für sie im weiteren Verlauf eher schwächt als festigt.

Unsere Aufmerksamkeit und unsere emotionale Bereitschaft haben sich von den kleinen zu den grossen Wölfen verlagert, auch weil sich bei den Jugendlichen keine wesentliche Entwicklung mehr ergibt, sobald sie der erzieherischen Massnahme ausgeliefert sind: Sie ducken sich und wünschen sich weit weg. Die Schwerverbrecher dagegen sind alles andere als statisch und jeden Augenblick für eine Überraschung gut. Da sie eine Mission zu erfüllen haben, entfalten sie eine lebendige Präsenz und explosive Energie, die den grauen Kontext des Zuchthauses ebenso transzendiert wie unsere Voreinstellung zu ihnen. Der Film reflektiert hier, in den Worten Susanne Marschalls, «die Schizophrenie der Psyche von Menschen, die skrupellos brutale Verbrechen begehen, aber in der Selbstreflexion ihrer eigenen Geschichte alles andere als gefühllos und dumm sind».³⁸ Über den Versuch, diese Menschen emotional und kognitiv zu verstehen, kommt es zu einem Umschwung von der anfänglichen Reserviertheit, Verunsicherung, Antipathie, Empörung zu einer wachsenden Neugier und Faszination, zu Mitleid oder Bedau-

37 Dass Troller es sich nicht grundsätzlich verbietet, die Empfindungen und Gedanken von Häftlingen zu erkunden, zeigt sein Film *Mord aus Liebe* (D 1993). Gleichzeitig wird hier deutlich, wie prekär das Unternehmen ist und dass es weder unbedingt wünschenswert ist noch immer gelingt, die Verweigerung oder Erstarrung der Personen zu durchbrechen.

38 Marschall (wie Anm. 24), S. 256.

ern und, wenn nicht direkt zu Sympathie, so doch zu einer Art Respekt für sie. Dass ihre Physiognomien ebenso wie ihr Tonfall oft alles andere als angenehm sind, steht dem nicht im Wege, denn wir wollen und sollen nicht vergessen, dass wir Mörder vor uns haben, darin besteht ihre Faszination und ihr Geheimnis, darin auch das Humanitäre unserer Empathie.

Ein Spielfilm würde sich schwertun, solche Figuren zu entwerfen, ohne implausibel und konstruiert zu wirken oder, wie *Angels with Dirty Faces*, einer antiklimaktischen, sentimental Moralität zu verfallen. Unwahrscheinliche Menschen und unerwartete Verhaltensweisen auf die Leinwand zu bringen ist dem Dokumentarfilm auf andere Weise gegeben als dem Spielfilm, ist vielleicht seine besondere Domäne. Da wir ihn unter der Prämisse rezipieren, dass alles, was er zeigt, so und nicht anders existiert hat (auch wenn er es für uns zurechtrückt und verdichtet), reiben wir uns an einer nicht nur vermeintlichen Wirklichkeit. Im Bedürfnis, ihr gerecht zu werden, investieren wir unsere affektive Empathie und mentale Neugier in die dokumentarischen Personen, obwohl sie sich nur partiell und augenblickshaft erschliessen.

Für Unterstützung und Mithilfe danke ich vor allem Georg Stefan Troller, Hans J. Wulff, Hans Beller, Britta Hartmann, Alexandra Schneider, Gerda Grossmann und Philipp Brunner.

Karl Sierek

Bedrohliche Idole

Aby Warburg und die Angst im Kino¹

Aby Warburg gilt als eine der schillerndsten Figuren der Kulturwissenschaften. Sich am Rande seiner Zunft, der Kunstgeschichte, bewegend, ihre Grenzen zu anderen Disziplinen ständig überschreitend, hat er in seiner Disziplin und darüber hinaus beträchtliche Unruhe gestiftet. Der fundamentale Erneuerer des Denkens von Bildern und Begriffen, von innerer und äusserer Bewegung hat, so der japanische Kulturwissenschaftler Tetsuhiro Kato,² drei wesentliche Veränderungen in die Bildtheorie eingebracht, Erschütterungen, die – so meine ich – bis heute nichts an Brisanz eingebüsst haben: die Entdeckung kulturanthropologischer Faktoren, die auf eine gemeinsame Grundlage von Ordnungs- und Symbolisierungssystemen moderner und vormoderner Kulturen verweisen, die Erweiterung der Kunstgeschichte zur Kulturtheorie durch die Überwindung der stark formalistisch orientierten Kunstwissenschaft seiner Zeit und schliesslich die Würdigung der Bedeutung mentaler und psychischer Prozesse sowie ihrer Funktionen für die Bilderproduktion und -zirkulation.

Was den letzten Punkt betrifft, werden unter dieser Perspektive Gefühle wie Angst oder Scham nicht mehr nur als Merkmale eines existenzialistisch irreduziblen In-der-Welt-Seins³ oder als empirisch zu erhebende somatische Regungen gefasst. Warburg hat sie vielmehr als treibende Kräfte der Ideen- und Bildergeschichte erkannt. Er verknüpft damit kulturelle Prozesse in kausaler Weise mit dem subjektiven Bedürfnis nach Bannung dieser Ängste. Die Angst gilt ihm als Motor der Kultur und somit auch als Initiale zur Befreiung der Kunstgeschichte aus den Fesseln disziplinärer Enge. Die theoretische Durchdringung einer den Körper affizierenden Bedrohung, von der auch ein Grossteil seines eigenen Lebens begleitet war, beflügelte seinen Geist zu einer gedanklichen Befreiungsleistungen, die die gesamte Kulturtheorie revolutionieren sollte.

1 Dank an Dennis Vocke und Markus Kämmerer, der für die Videodigitalisierungen und die Stills verantwortlich zeichnet.

2 Vgl. Kato, Tetsuhiro. «Aby Warburg and the Anthropological Study of Art». <http://web.kyoto-inet.or.jp/people/katotk/tkato.html>.

3 Vgl. Sartre, Jean-Paul. *Das Sein und das Nichts: Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Aus dem Französischen von Justus Streller. Hamburg 1962.

Was aber hat die Filmwissenschaft davon? Was kann sie von einer Dissertation über das Haar der *Venus* von Botticelli, von einem Aufsatz über die Theaterkostüme der Spätrenaissance oder von einem Vortrag über Ernteriten der Hopi-Indianer lernen? Ich denke zumindest viererlei: Erstens entwickelt Warburg eine ausgesprochen originelle Sicht der Herstellung von Bildern, die für den Film den Vorteil mit sich bringt, die doch sehr auf gegenseitige Ausschliessung bedachten Theoreme der Repräsentation auf der einen und der Konstruktion auf der anderen Seite miteinander zu versöhnen. Dieser ontologische Argumentationsstrang arbeitet an einer Übersetzung einer humanen Grundstimmung – der Angst – in Variable zur Bestimmung räumlicher Indikatoren und versucht damit, Angst zu einer Kategorie des Bildes zu machen. Zweitens könnte Warburg einige Auffrischungen der Analyse des Gebärdenrepertoires im Kino liefern. Eine – wie Edgar Wind sie nannte – «Polaritätstheorie» erlaubt die Untersuchung von Minimalbewegungen von Figuren mit dem Ergebnis eines plausiblen Nachvollzugs der Transformationsprozesse innerer Bewegungen – also Emotionen – nach aussen. Damit wird die Beantwortung der Frage möglich: Wie werden innere Regungen «auswändig»; und damit: Wie werden Angst und andere Gefühle hör- und sichtbar? Der dritte Gewinn, den die Filmtheorie vom Bankhaus Warburg abbuchen könnte, ist einer, der aufs Konto der Montage-theorie geht. Lange vor den ersten Skizzen zum Mnemosyne-Atlas hat der notorische Bücher- und Bilderkompilator Ansätze zur Theorie und Präsentation von Montagevorgängen geliefert, die im Kino erst 20 Jahre später das Licht der Leinwand erblickt haben. Und viertens können wir mit den Augen Warburgs die Darstellungen der Angst als Strategie eines «Ferngefühls» und das Kino der Moderne als Andachts- und Denkraum kennen lernen.

Zunächst zum kulturanthropologischen Gedankengang der Geburt des Bildes aus der Angst. Schon im Jahre 1902 beschäftigte Warburg der latente Animismus, den er in Resten heidnischen Denkens des florentinischen Bürgertums bis ins 17. Jahrhundert zu finden behauptete. Die Fabrikation lebensgrosser Wachsfiguren, so genannter *Voti*, ihre Kostümierung mit der Bekleidung der dargestellten Honoratioren sowie die Aufstellung in einer Kirche von Florenz zählt Warburg zu einem «fetischistischen Wachsbildzauber»,⁴ der zur Bannung latenter Ängste beitragen sollte. Dabei wurden begehbare Szenerien verfertigt, welche den un-

4 Warburg, Aby. «Bildniskunst und florentinisches Bürgertum». In: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Baden-Baden 1992. S. 73.

mittelbaren physischen Kontakt zu den Bildwerken sicherten. Die Voti konnten berührt und geküsst werden, sie waren so präsent, dass es manchmal, so schreibt Warburg, durch herunterfallende Wachspuppen und Dekorelemente zu nicht ungefährlichen Situationen gekommen sein soll. Solche «Reste des Panoptikums»,⁵ die noch bis Ende des 18. Jahrhunderts zu sehen waren und sich bis heute in den Wachsfigurenkabinetten halten konnten,⁶ haben wir uns anders vorzustellen als die von Foucault geschilderte Gefängnis- und Sozialeinrichtung gleichen Namens. Statt allumfassende Kontrollinstanzen zur Kanalisierung sozialer Macht beschreibt sie Warburg als Strategien der Bildherstellung durch Distanzabbau und der Inszenierung durch mimetische Ineinssetzung.

Die wohl überzeugendste Form findet dieser Gedanke der Transformation vom tief verwurzelten Angstpotenzial zur Produktivkraft der Bild- und Symbolkonstruktion in der Beschreibung indianischer Riten des berühmten Kreuzlinger Vortrags in Ludwig Binswangers Heilanstalt Bellevue. Warburg versucht sich dabei als Ethnologe, der die regenbringenden Tänze der Dorfbewohner von Walpi in der Arizona-Wüste untersucht. Protagonist dieser Inszenierung ist die lebendige Giftschlange «als rätselhafter und gefürchteter Dämon».⁷ Sie werde im Inneren eines Hauses zu Boden geworfen: «Mir scheint es unfraglich», schreibt Warburg, «dass eben durch diesen magischen Wurf die Schlange gezwungen werden soll, als Blitzerreger oder Wassererzeuger zu wirken.»⁸ Neben dieser realitätsverändernden hebt Warburg noch eine wirklichkeitsabbildende Funktion hervor. Er schreibt, dass durch den Wurf auf den Boden die dort von den Indianern aufgezeichneten Bilder ausgelöscht werden und die Schlange Spuren des Sandes auf ihrer Haut aufnimmt: «Auf dieses Sandgemälde werden die Schlangen mit aller Wucht geworfen, wodurch die Zeichnung zerstört wird und die Schlange sich mit dem Sand vermischt.»⁹ Es wird also ein Signifikationsvorgang beschrieben, der Bilder – die Zeichnungen am Sandboden – auslöscht, um sie dann auf einer Aufnahmefläche – der Schlangenhaut – wieder erscheinen zu lassen. Die Schlangenhaut erweist sich als direkter Abdruck, als Spur oder – wie André Bazin sagen würde – als «moulage» eines vorgefundenen Bildes. Warburg siedelt diese bivalente Funktion

5 Ebenda.

6 Vgl. dazu die zu Warburgs Zeit einflussreiche Untersuchung Julius von Schlossers, eines wichtigen Vertreters der «Wiener Schule der Kunstgeschichte»: Von Schlosser, Julius. *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*. Leipzig 1908.

7 Warburg, Aby. *Schlangenritual*. Berlin 1988. S. 11.

8 Ebenda, S. 42.

9 Ebenda.

von Realitätsveränderung und Realitätsabbildung «zwischen nachahmender mimetischer Einfühlung und blutigem Opfer» an.¹⁰

Auf dieser Grundlage lässt sich nun genauer fragen: Wie wird die für diese Inszenierung ursächliche Gemütsbewegung namens Angst nach aussen gewendet und dadurch darstellbar? Die Antwort liegt bei Warburg nicht fern: durch Bewegung.

In seiner Erläuterung des Stellenwerts der Entdeckung der Laokoon-Statue im Jahr 1506 kehrt Warburg das von Johann Joachim Winckelmann initiierte kanonische Renaissance-Bild um. Er betont, dass der Fund nicht die Ursache, sondern die Folge eines kulturellen Wandels im 15. Jahrhundert war. Die zunehmende Dynamisierung verschiedener Lebensbereiche sensibilisierte die Aufmerksamkeit gegenüber gesteigerter Dramatik der Darstellung. Dies wiederum führte zu einer gezielten Suche, ja Konstruktion von Wissensbereichen und Bildformen, die in dieses Schema der Bewegungsintensivierung passte. Laokoon sei nur der Höhepunkt eines Wunsches nach Darstellung der Dramatik äusserer und innerer Bewegung. Die Extremdarstellung von Gefühlen wie Angst, Leid oder Jubel sei «die in erhabener Tragik stilisierte Form für Grenzwerte mimischen und physiognomischen Ausdrucks».¹¹

Entscheidend an dieser dezidiert kulturwissenschaftlichen Argumentation ist, dass Warburg die mitreissende Inszenierung von Körper- und Gesichtsbewegungen durch ««gewisse wunderbare Gesten» (certi gesti mirabili)» als Indizien einer populärkulturellen Moderne erkannte. Damit trägt er zu einer Sicht bei, wie wir sie häufig erst mit der medialen Dynamisierung und Dezentrierung im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert, also mit Phänomenen der Urbanisierung, der Neugründung der olympischen Spiele, der Formulierung der Psychoanalyse oder der Erfindung des Kinos in Verbindung bringen: «[E]s war das Volkslatein der pathetischen Gebärdensprache, das man international und überall da mit dem Herzen verstand, wo es galt, mittelalterliche Ausdrucksfesseln zu sprengen.»¹² Ob er mit dieser kulturtheoretischen Wende eher die aktuellen Veränderungen in das 15. und 16. Jahrhundert projizierte oder diese ihn vielmehr für solche Interpretationen sensibilisierten, sei dahingestellt. Jedenfalls fand um die Zeit, da er diese Thesen zur äusseren Darstellung innerer Ängste entwarf, ebendieser Prozess auch in den ihn umgebenden modernen «Scheinbildern» – denen des

10 Ebenda, S. 41.

11 Warburg, Aby. «Dürer und die italienische Antike». In: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Baden-Baden 1992 (Erstausgabe: 1906). S. 129.

12 Ebenda, S. 130.

Kinos – statt. Die nach aussen gewendete innere Bewegung, oder wie man auch sagen könnte: die *auswändige Bewegung*, hatte rasend schnell Einzug in die Säle gehalten und dort die traditionellen Ausdrucksfesseln gesprengt. Etwa zu Beginn der 1910er Jahre war ein ebenso ausgeprägtes wie subtil nuanciertes Gebärdenrepertoire der Körper auf der Leinwand vorhanden. So lassen sich auch im frühen Kino mit Warburgs bildanalytischen Verfahren sanfte Varianten der Angstdarstellung präzise beschreiben und im theoretischen Rahmen warburgscher Kulturanthropologie beispielhaft und durch Einzelanalysen ausdifferenzieren.

Der One-Reeler *Max a peur de l'eau* (Frankreich) von Max Linder aus dem Jahr 1913 etwa zeigt einen jungen Mann, der von seiner Verlobten zu einem Bad im Meer gedrängt wird. Max wagt es trotz ihrer nachhaltigen Anstachelungen nicht, ins Wasser zu steigen. Er zögert, sie lockt; er weicht zurück, sie droht mit dem Entzug der Liebe. Seine Gebärden der Scheu vor dem Wasser zeigen sich in der zweiten Einstellung als Hemmung seiner zielstrebig in eine Richtung drängenden Vorwärtsbewegung: nur nicht weiter, nur nicht ins Wasser ... Nach zwei fruchtlosen Versuchen, seine Ängste zu überwinden, gibt er auf. Sie wirft erzürnt ihren Verlobungsring ins Meer. Später, anlässlich eines Restaurantbesuchs mit seinem Freund, findet er den Ring im Bauch eines Fisches, den er tranchiert. Dies ändert die Dynamik des gesamten Repertoires der Körperbewegung radikal. Sie schlägt von der Scheu und ihren Sedimenten am Körperbild ins Gegenteil ungehemmter Bewegung mit vervielfältigten Richtungsvektoren um: ekstatischer Ausbruch, zentrifugale Bewegung, enthusiastische Umarmung. Max ist dem Ziel seiner im Wasser untergegangenen Hoffnungen wieder nahe und kann seine Geliebte zurückgewinnen.

Die in diesem Sketch vorliegende Bewegungsdynamik des linderischen Körpers sowie deren Richtungsvektoren lassen sich nach dem Raster einer bipolaren Struktur abbilden: vor/zurück, Beschleunigung/Verzögerung, zentrifugal/zentripetal usw. Solche Polaritäten reflektieren nach Warburg eine umfassende anthropologische Dynamik von Schwingungen zwischen Verkörperung und Vergeistigung. Sie lassen sich in topische Kategorien von Nähe und Distanz übersetzen. Edgar Wind hat dies als «Polaritätstheorie» bezeichnet.¹³

Eine Kategorie dieser Analysetechnik möchte ich näher erläutern: die der zeitlichen Dynamik einzelner Ausdrucksbewegungen und ihre

13 Wind, Edgar. «Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik». In: *Vierter Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft: Beilageheft zur Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 25/1931. S. 172.

Veränderungen. Wind hat unter Verwendung warburgscher Kategorien kurze Bewegungsabläufe dem polaren Schema von Bewegungsansatz bzw. Beschleunigung und Anhalten bzw. Verzögerung zugeordnet und sie dann mit figurenbezogenen Motiven, Stimmungen oder mentalen Zuständen verknüpft.

Beschleunigungsmomente werden als Erregungs- und motorische Ausdrucksleistungen beschreibbar (Abb. 1 und 2):



Abb. 1: *Max a peur de l'eau* (Max Linder, F 1913), «Bewegungsansatz»: Schub der Arme.



Abb. 2: *Max a peur de l'eau*, «Beschleunigung» zur Umarmung der Kellnerin.

Dem retardierenden Moment schreibt er umgekehrt eine Art von Verdichtung zu, die er «bewusste Besinnung» nennt (Abb. 3).

Zwischen diese Pole des Innewerdens auf der einen und der Körperaktion auf der anderen Seite werden weitere Übergangsstufen wie «Anspannung», «Aneignung» oder «Entfernung» geortet (Abb. 4–6).

Mit diesem Verfahren lassen sich spezifische Bewegungsidiole aus dem Laufbild isolieren, die ihrerseits wiederum zur Charakterisierung von Schauspielern, zur Gattungsbestimmung oder zu anderen Klassifizierungsleistungen herangezogen werden können. So zeigt sich etwa, dass das nuancierte Repertoire der Gestik Max Linders wesentlich deutlicher als bei anderen zeitgleichen Slapstick-Akteuren auf die Einbindung in mentale Reflexionsprozesse gerichtet ist und systematisch in grössere erzählerische Bögen einbezogen wird.



Abb. 3: *Max a peur de l'eau*, «Bewusste Besinnung»: Scheu vor dem Wasser.

Auch wenn Warburg diese Instrumentarien zur Bewegungsanalyse am stehenden Bild entwickelt hat, liegt ihre Relevanz für viele of-



Abb. 4: *Max a peur de l'eau*, mimische Anspannung.



Abb 5: *Max a peur de l'eau*, sozialer Aneignungstrieb.

fene Fragen der Methodologie der Filmanalyse auf der Hand. Sie können zur Untersuchung folgender Fragen beitragen:

- zeitliche Dynamik von Beschleunigung und Verzögerung,
- räumliche Spanne von Nähe und Distanz,
- handlungsorientierte Kategorien sowie
- erste Schritte zur Narrativisierung und Linearisierung.



Abb. 6: *Max a peur de l'eau*, sozialer Entfernungswille.

Was in Analysen von Körperbewegungen im diegetischen Feld eines Films, die in den letzten Jahren von etlichen Studien versucht wurden, teilweise noch in impressionistischem Deskriptionsgestus verharren musste, erhält eine methodologische und terminologische Schärfung, die ihrerseits in ein genau bestimmtes theoriehistorisches Feld der frühen Kulturwissenschaft eingebettet ist.

So weit einige Bemerkungen zu einer von Warburg inspirierten Analyse des Gebärdenrepertoires. Was damit noch auf Bewegungsabläufe im Inneren des bewegten Bildes beschränkt bleibt, soll nun auf die Analytik der Bewegung zwischen den Bildern ausgeweitet werden: auf Warburgs implizites Konzept der Montage.

Es ist – nach dem über die kultur- und medienhistorische Wende gegen Ende des 19. Jahrhunderts bereits Angedeuteten – offensichtlich, dass die eben erwähnten polaren Schwingungen auch in Zusammenhang mit

der Mobilisierung des Bildes um diese Zeit gesehen werden müssen. Mit der Polarisierung von Bildern und ihren Elementen hat Warburg eben auch eine Mobilisierung *zwischen* ihnen, eine verbindende Bewegung auf Signifikantenebene im Auge gehabt. Und als Motor dieser Bewegungen gilt ein weiteres Mal: die Angst. Wenn sich Warburg von Winckelmanns Renaissance-Bild der stillen Grösse und des stummen Leidens löst, so, um ihr, der Angst und ihrer Bewältigung, den ihr zustehenden Platz in einer Strategie des Nachlebens einzuräumen. Die Angst macht Laokoon in Stein erstarren, er versucht sich ihr aber dennoch im Schmerz zu entwinden. Für Warburg ist die Schlangendarstellung deshalb eines unter vielen



Abb. 7: *King Kong* (Cooper/Schoedsack, USA 1933): Angst und Bewegung.

Symptomen¹⁴ der Suche nach der grossen pathetischen Geste einer verschränkten Bewegung von Signifikat und Signifikant. Die Windungen der Schlangen und die dazu montierten schmerzhaften Ausdrucksbewegungen von Figuren finden sich in unzähligen anderen Ausformungen und Metamorphosen, Korpora und Gattungen, Medien und Künsten – und nicht zuletzt auch im Kino (Abb. 7).



Abb. 8: *King Kong*: Distanzabbau; Echse am Affenhals.

Wenn im Film *King Kong* des Jahres 1933 die Expeditionsteilnehmer in Panik die Flucht ergreifen, so zeigt sich als Ursache des Schreckens, vom linken Rand ins Bild drängend, zunächst ein Schlangenhaupt. Erst dann wird dieses als Kopf und Hals eines Dinosauriers erkenntlich. So überkreuzen sich in dieser Metamorphose der Schlange zum Dinosaurier zwei zentrale Motive des Denkens von Warburg:

die Angst und die Bewegung oder die Angst als (Motor der) Bewegung. Die Dino-Schlange fungiert dabei zunächst als Motiv, die Figur in Bewe-

14 Vgl. dazu: Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris 1998. S. 210. Siehe auch: Didi-Huberman, Georges. *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris 2002.

gung zu setzen. Dann transformieren Distanzabbau und mimetische Ineinsetzung die Schlange-als-Echse zum «rätselhaften und gefürchteten Dämon» des Titelhelden, der die Bewegungsvariable und den Indikator des Schreckens in einem hautnahen Kampf vereinigt (Abb. 8).

Und schliesslich erweist sich die monströse Bewegung als Schema diskontinuierlicher Verknüpfung: als Montage von Reiz und Reaktion beziehungsweise von Angstbild und Verängstigung bei der ersten Begegnung zwischen King Kong und Ann (Abb. 9).

Die Darstellung der Schlange in Bewegung und der Angst als Bewegung wird von einer Klammer zusammengehalten: der spezifischen Signifikantenbewegung der Montage, die Warburg als hellstichtigen Beobachter und radikalen Vertreter der medialen Moderne des beginnenden 20. Jahrhunderts ausweist.

Warburg selbst führt diese Montage an Hand der Darstellung eines Schlangenkampfes im Rahmen eines populärkulturellen Events aus dem 16. Jahrhundert vor. Die Analyse dieses so genannten Pythikons gestaltet sich zu einem Muster transmedialer Vermittlung ikonologischer Erkenntnisse durch Schrift und Bild. Er greift dazu den ängstigsten Moment der Ankunft des Drachens aus dem dritten Intermezzo anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten des Grossherzogs Ferdinand von Toscana mit Christina von Lothringen 1588 heraus. Die ihm verfügbaren Bildquellen: ein Stich von Annibale Carracci, hergestellt als Gedächtnisstütze nach der Aufführung der Intermezzi, sowie einige Kostümskizzen von Bernardo Buontalenti.

Warburg nimmt sich vorerst Carraccis Stich vor und beschreibt ihn – Segment für Segment in einzelne Argumente gegliedert (Abb. 10).

Er weist auf die zentrale Position des schrecklichen Ungeheuers hin (Bildsegment 1), dann auf den niederstürzenden Apollo (Bildsegment 2): «Mitten im Hintergrund liegt fauchend und feuerspeiend mit gespreizten Flügeln das Ungeheuer; oben aus dem Himmel fliegt der Ritter Apollo herab.»¹⁵ In Zweiergruppen angeordnet, verharren die



Abb. 9: *King Kong*: Reiz-Reaktionsmontage, Ann gefesselt vor King Kong.

15 Warburg, Aby. «I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589». In: ders. *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1. Berlin 1998 (Ursprünglich erschienen 1895). S. 434.



Abb. 10: Agostino Carracci, Szenenbild zum 3. Intermezzo von 1589, Kupferstich.¹⁸

verängstigten Delphier und Delphierinnen, in einem – so der versessene Dekonstruktur bewegter Bildwelten – «mimischen Duett» begriffen,¹⁶ vor diesem Geschehen (Bildsegmente 3 und 4). Warburg destilliert also aus der Gesamtansicht eine Reihe einzelner szenischer Momente, die er dann in eine sukzessive Bildfolge montiert. Aus der simultanen Präsenz im Gesamtbild formt er eine narrative Folgerichtigkeit. Warburg erzählt, das Bild beginnt sich virtuell in die Zeit zu ergießen. In einem ereignishaften Vorgang des aktivierenden Nachlebens seitens der Leser oder Betrachter gewinnt Carraccis Stich als narrativisiertes Ensemble vor den Augen der LeserInnen laufbildhafte Gestalt.

Diese gleichsam in filmische Einstellungen montierte Abfolge entsteht in einem wechselseitigen Dialog verschiedener Materialien. Aus Kupferstich und Kostümskizzen, Schneiderrechnungen und literarischen Stanzen webt Warburg das Geflecht einer abwesenden, weil vergangenen Szenerie des Ereignisses; aus bildlichen und schriftlichen Quellen entsteht die höchst lebendige, eben *nach-lebende* Konstruktion des Analytikers Warburg. Die Idee des «mimischen Duetts»¹⁷ etwa leitet er nicht direkt aus dem Stich Carraccis ab, sondern aus der Anordnung

¹⁶ Ebenda, S. 435.

¹⁷ Ebenda, S. 435.

¹⁸ Ebenda, S. 288, Abbildung 82.

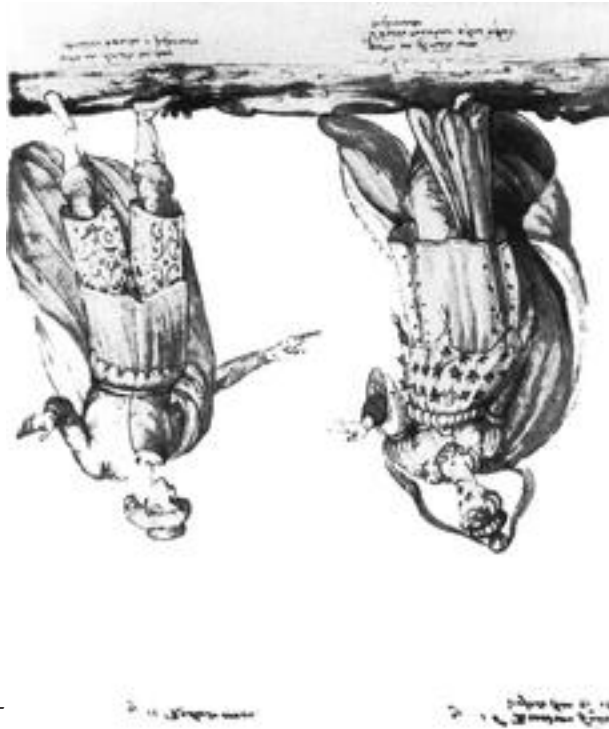


Abb. 11: Buontalenti,
Kostümskizzen: «Mimi-
sches Duett».²⁰

der Kostümskizzen Buontalentis und montiert sie in seinen Darstellungskontext (Abb. 11).

Ein weiteres Beispiel dieses erkenntnisleitenden und bildorganisierenden Montageprinzips zeigt Warburg in der auf Italienisch vorliegenden Originalfassung des Texts über die Theaterkostüme. Für die Publikation dieses Aufsatzes, dessen Umbruch er offensichtlich selbst kontrollieren konnte, wählte er zunächst zwei kleine, unabhängig voneinander angefertigte Zeichnungen aus: die Darstellung Apollos, der soeben seinen Bogen gespannt und einen Pfeil abgeschossen hat, sowie die Darstellung eines Drachens. Dann ordnet er die beiden kleinen Skizzen des Drachens und Apollos auf dem Blatt der Zeitschriftenseite so an, dass sie einen integralen narrativen Zusammenhang ergeben¹⁹ (Abb. 12).

Apoll, nunmehr links oben in einem – die beiden separaten Bilder umschließenden – Bildraum zu sehen, richtet seinen Pfeil nicht mehr auf ein unsichtbares, ausserhalb der Bildgrenze situiertes Ziel. Die An-

¹⁹ Ebenda, S. 289, Tafel XLVII, Abbildungen 83a und 83b.

²⁰ Ebenda, Tafel XLVIII.

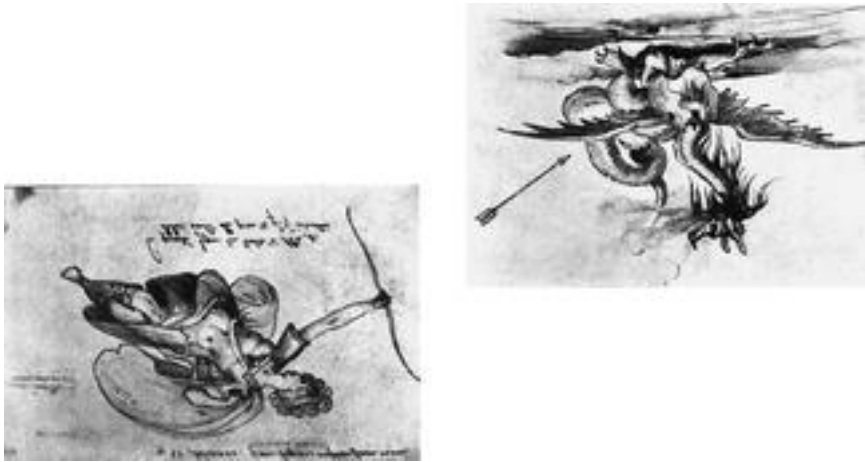


Abb. 12: Warburg erzählt: Ursache -> Wirkung, Schuss -> Tod.

ordnung der beiden Bilder legt vielmehr über den Richtungsvektor des Wurfgeschosses und die Blickrichtung des göttlichen Schützen dieses Ziel an einem genau bestimmten Punkt innerhalb des neu konstituierten Feldes fest. Der Zielpunkt wird aus der Abstraktion eines bildlichen Jenseits ausserhalb des Sichtfeldes in die Konkretion innerhalb des neu definierten Sichtfeldes geholt und zugleich als höchst bedeutsames Objekt bestimmt: Der beängstigende Drache ist schliesslich nichts anderes als die vierbeinige Metamorphose der Schlange, die – wie Warburg an anderer Stelle betont – ihrerseits in die weitestgespannten Ambivalenzen wie Tod und Leben, aber auch Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit eingebunden ist.²¹ So entsteht ein integraler Darstellungs- und Erzählraum, dessen Subjekt-Objekt-Relationen jenen entsprechen, die man von der Konstruktion des imaginären Raums im Kino kennt. Um ein Beispiel aus dem bereits erwähnten *King Kong* zu wählen: Der seit der Antike nachlebende Apollo erscheint nunmehr als «moderner Ikarus»,²² als den Warburg die Gebrüder Wright bezeichnet hat (Abb. 13).

Die zwei Zeichnungen aus Warburgs «*I costumi teatrali*», verfasst 1895, also im Jahr der Erfindung des Kinos, werden hier als filmische Einstellungen verstanden, deren *eye-line matches* und Richtungsvektoren durch Montage diskontinuierlich miteinander kombiniert werden. Bei-

21 Vgl. Warburg (wie Anm. 7), S. 59: «Das sind Qualitäten, die sie [die Schlange] für das, was in der Natur «ambivalent» ist, tot und lebendig, sichtbar unsichtbar, (ohne vorheriges Warnzeichen und rettungslos beim Anblick verderblich) als verdrängendes Symbol unvergesslich machen.»

22 Ebenda.



Abb. 13: *King Kong* (Cooper/Schoedsack, USA 1933): Ursache -> Wirkung, Schuss -> Tod, Angst -> Ende.

nahe scheinen sie nach den Prinzipien des narrativen Editing organisiert, und zwar etliche Jahre bevor sich dieses Verfahren im Kino überhaupt durchsetzen konnte. Was hier in nuce vorliegt, wurde 20 Jahre später im *Mnemosyne*-Atlas variiert weitergeführt²³ und im Kino vollendet. Eine *Montage der Emotionen*, die über die Prinzipien des Auswählens, Ausschneidens und Zusammenfügens innere Bewegung auswändig macht und in grössere Zusammenhänge narrativer und diegetischer Räume bettet.

Nun zum vierten von mir angekündigten Erbstück des warburgschen Universums, welches die Filmtheorie übernehmen könnte. Es operiert, wie angekündigt, mit den Konzepten der Auszehrung und Ausleerung.

Sind Bilder der Angst gerade im aktuellen Kino – das mit der narrativ-rhetorischen Figur von Bedrohung, Horror und prompt folgender Beruhigung äusserst inflationär umgeht – meist solche übersättigter Bildfülle und hautnaher Detailgrösse, so wusste das Kino der Moderne eine Schreibweise im Umgang mit diesem Gefühl zu entwickeln, die eher auf Leere und Distanz setzt. Was Luc Moullet 1969 als Zeichen des Kinos dieser Moderne zusammenfasste, nämlich «la répétition, l'ablation et l'holocauste»,²⁴ also Wiederholung, Ablösung und Holocaust/Auslöschung, gewinnt bei den Figuren der Angst neue Bedeutung.

Und genau diese – vielleicht sollte man es mit einem Begriff des Ökonomen John Maynard Keynes ausdrücken – antizyklische Umgangsweise mit Angst, Schrecken und Horror hat Aby Warburg zeit sei-

23 In der Tafel 38 aus der ersten Fassung des Bilderatlas, 1928. Vgl. Warburg, Aby. «Der Bilderatlas Mnemosyne». In: ders. *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1. Berlin 2000 (Ursprünglich erschienen 1929). S. XIV.

24 Zitiert in: Bergala, Alain (Hg.). *Roberto Rossellini: Le cinéma révélé*. Paris 1984, S. 7.

nes bildbegreifenden und begriffsbildenden Lebens als Kulturwissenschaftler beschäftigt. Sie indiziert und induziert diese Gefühle nicht durch Nähe und Schock in Form von Detailaufnahmen, schreckensweit aufgerissenen Augen oder Beschleunigung im Zuschauer, sondern lässt sie mit viel Zeit und noch mehr Raum sich entfalten. Wenn nämlich eine Annäherung zwischen Blicksubjekt und Objekt als Strategie der Angstbewältigung verstanden wird, so müsste gerade bei Roberto Rossellinis *Paura* eine weitestgehend distanzierende und distanzierte Konstruktion der Bildelemente nachweisbar sein. Schliesslich bietet dieser Film ja alles andere als eine Bewältigung an, sondern lässt jenen schwarzen Kreisel der Angst, von dem Stefan Zweig in der gleichnamigen Novellenvorlage spricht, immer stärker bis über das Filmende hinaus «surren».²⁵

Man nehme, um dies zu überprüfen, eine der emblematischen Figuren der Angst aus *Paura*: jene Szene, in der Irene Wagner in ihrem Chefinnenbüro Platz nimmt und in Unruhe und Arbeitsunfähigkeit verfällt. Begleitet ist dieser beklemmende Moment übrigens von einem Blitzgewitter, also von jener «elektrischen Schlange», die nach Warburg als prototypisches Symbol der Darstellung von Ängsten fungiert.²⁶ Die Szene zeigt in zwei Einstellungen oder 105 Sekunden, wie Irene in ihr Büro kommt, zunächst kurz ans Fenster tritt, dann zu telefonieren und zu arbeiten versucht, um schliesslich Büro und Firma wieder zu verlassen.

Die Kamera bleibt – nach einer kurzen Einleitungseinstellung im Sekretariat – ständig auf Irene gerichtet und folgt ihren Bewegungen mit leichten Schwenks. Auch der Einstellungswechsel führt zu keiner gravierenden Änderung ihrer Position im Raum oder ihrer Entfernung von Irene: weder, als diese zum Fenster hinausblickt, noch als sie das Büro wieder verlässt. Lange ist sie auf die Unstete gerichtet, kühl und mit Abstand, teilnahmslos und ohne Allüren. Sogar als Irene das Büro verlässt, läuft die Einstellung beharrlich weiter und nimmt den Türrahmen – mit einem nachgerade bressonschen Gestus – als weiteres Element der Distanzierung an, ohne durch die Wahl einer grösseren Einstellung Stellung zu nehmen (Abb. 14).

Ist es jener malerische Impuls, der – wie Christine Noll Brinckmann in einem ihrer ebenso erhellenden wie vor- und umsichtig argumentierenden Texte schreibt – dem Gesicht hinter der Scheibe ausweicht

25 Vgl. Zweig, Stefan. *Angst*. Frankfurt am Main 1991 [1925].

26 Vgl. Kato (wie Anm. 2): «But, Warburg recognized lightning in the shape of a snake in many of the pictures that he asked schoolchildren to draw (33). And he did not overlook the fact that, though the new snake that caught thunder (electric wire) brought electricity into their houses, such civilization was also accompanied by a new anxiety caused by the <loss of distance> (34).»



Abb. 14: *La paura*
(Roberto Rossellini,
I 1954): Angst durch
Distanz.

und statt dessen die Rückenfigur am Fenster wählt?²⁷ Oder die Einsicht, dass Angst seit Maria Falconetti in Dreyers *Jeanne d'Arc* überall, nur nicht mehr im Gesicht gezeigt werden könne?²⁸ Gewiss auch. Doch nicht zuletzt werfen diese Bilder die Frage auf, ob denn Angst, *paura*, nach dem Holocaust überhaupt noch darstellbar sei. Was als Scheu – «*peur de l'eau*» – 1913 in der Darstellung der Körperaktion am Höhepunkt der Zeit war, was als Horror des Kinos der Dreissigerjahre in den Montagekomplexen von Angstbild und Verängstigung ebenfalls kulturell und kontextuell verankert war, rückt als *paura* in unfassbare Ferne und kann deshalb nur mehr in ihrer Beziehung zum Gedächtnis, als Kategorie des Nachlebens, dargestellt werden. Raumumspannend, durch Architektur, Apparatur und Geschichte bestimmt, setzt Angst und ihre Darstellung gerade unter diesen Umständen jenes «Ferngefühl» voraus, das Warburg schon um die Jahrhundertwende bedroht sah. Der damit korrespondierende «Andachtsraum oder Denkraum, den», so Warburg, «die elektrische Augenblicksverknüpfung mordet»,²⁹ setzt Abstand und benötigt diesen, um Bilder des Anderen, andere Bilder herzustellen.

Vielleicht ist die Angst deshalb am Ende von *La paura*, dort, wo ihre Funktion als Nachleben am allerdeutlichsten wird, überhaupt verschwunden und einem anderen Gefühl, einem weniger prospektiven als retrospektiven, gewichen: der Verzweiflung.

27 Vgl. Brinckmann, Christine N. *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich 1997. S. 202.

28 Vgl. Samocki, Jean-Marie. «Neue Fiktionen des Gesichts». In: Blümlinger, Christa/Sierek, Karl (Hg.). *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Wien 2002. S. 133ff.

29 Warburg (wie Anm. 7), S. 59.

Hans J. Wulff

Moral und Empathie im Kino

Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption

Ich werde im Folgenden das *Moralisieren* als einen besonderen Typus empathischer Aneignung von Filmen betrachten. Zunächst werde ich narrative Methoden der Ethik skizzieren und auf das Problem zu sprechen kommen, dass das ethische Planspiel und die Fiktionen des traditionellen Erzählkinos in seiner narrativ-fiktionalen Logik bis zum heutigen Mainstream-Film einander verwandt sind, dass sie allerdings auch einige essentielle Differenzen aufweisen. Sodann werde ich auf den Zusammenhang und die Besonderheiten moralisch-empathischer Prozesse eingehen. Zunächst ist jedoch der Text- vom Rezeptionsaspekt zu trennen. Textseitig stösst man einerseits auf eine die Erzählung begleitende gegenseitige Evaluation von Verhalten durch die Figuren eines Films, andererseits auf eine moralische Globalstruktur, die oft in eine explizite «Moral von der Geschichte» einmündet. Rezeptionsseitig fällt auf, dass Moralisieren zu den Werthorizonten des Alltagsverhaltens offen ist und gelegentlich die Grenzen der Fiktion transparent werden, dass es aber auch zur starken Abgrenzung der Werthorizonte der Diegese und der Zuschauerwirklichkeit kommen kann.¹

Moralisieren im Kino und Planspiele der Ethik

Eine der bedeutendsten narrativen Disziplinen ist die Ethik. Die Ethik lebt von Geschichten, in denen wertorientiertes Handeln als Handeln in einem Problem- und Konfliktfeld vorgeführt wird. Geschichten illustrieren und exemplifizieren das abstrakte Problem, indem sie abstrakte Wertediskurse mit den konkreten Horizonten der Handlung vermitteln. Das Kino als Ort des Geschichtenerzählens ist darum oft ein Ort, an dem auch ethische Probleme diskutiert werden. Die Geschichten des Kinos haben ethische Dimensionen. Das Kino ist deshalb keine moralische Anstalt *per se*. Aber das Interesse des Zuschauers am Verständnis eines

1 Die folgenden Überlegungen verdanken Anmerkungen von Jens Eder und Mathias Wierth-Heining ausserordentlich viel. Ausserdem gehen sie zurück auf intensive Diskussionen der Arbeitsgruppe «Kognitive Dramaturgie des Films». Insbesondere danke ich Britta Hartmann, Vinzenz Hediger und Ludger Kaczmarek für Hinweise und Einsprüche.

ethischen Konfliktes oder Dilemmas korrespondiert mit der Bereitschaft, die Antworten von Figuren auf die Wert- und Zielprobleme, in die sie in ihren Geschichten verstrickt werden, kognitiv und vor allem affektiv zu begleiten. Neben Kognition, Empathie und Emotion tritt so eine vierte Ebene der Textaneignung, die bislang wenig Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat. *Moralisieren* ist ein spezifischer Rezeptionsprozess bzw. eine besondere Ebene der Rezeption.² Es ist Teil der Aktualgenese des Textes und besteht in einer Evaluation der Handlungen und der Figuren, der sozialen Orientierungen in der abgebildeten Welt, der explizit geäußerten Werturteile und der Annahmen über die Motivation von Handlungen und dergleichen mehr.

Zuschauer evaluieren das Leinwandgeschehen permanent. *Moralisieren* ist eine Bewegung der rezeptiven Tätigkeit zwischen dem Innen und dem Aussen der Illusionierung. Sie ist eine Grenz- und Gratbewegung, die die Kraft der Fiktion mit dem verbindet, was der Rezipient in die Wahrnehmung der Fiktion einbringt. Sympathie und Empathie, Gerechtigkeitsempfinden, Genre- und Formelwissen interagieren mit dem *Moralisieren*, können es aber weder ersetzen noch vollständig erklären. Auch lassen sich Rechtfertigungen für Verhaltensweisen nicht immer dadurch finden, dass Figuren auf der Suche nach dem «guten Leben» oder dem «Glück» sind oder dass sie ihre oder ihrer Familie «Ehre» verteidigen. Vielmehr entstehen Rechtfertigungen in manchmal komplexen Planspielen, in denen Kontexte aufgerichtet werden, die Entscheidungen schwer machen und gelegentlich ein Verhalten legitimieren, das der Zuschauer in der Realität nie gutheissen würde.

Darin ähneln die Spiele der Fiktion tatsächlich den *Planspielen* der empirischen Ethik. Manchmal scheint es eine simple Güterabwägung zu sein, auf die das Problem hinausläuft. Das Verfahren ist meist simpel: Man legt Probanden die Beschreibung einer Problemsituation vor, nach der sie entscheiden sollen, wie sie mit dem Problem umgehen oder wie sie es zu lösen versuchen würden. Ein Beispiel: Zwei Loren haben sich in einem Bergwerk selbstständig gemacht. In der einen sitzen fünf Personen, in der anderen sitzt nur eine. Nur eine der Loren kann gerettet werden, indem eine Weiche umgelegt wird – welche Lore wird gerettet werden? Wird keine weitere Information gegeben, scheint hier ein simples utilitaristisches Prinzip zu gelten: Ein Toter ist akzeptabler als fünf Tote.

2 Ähnlich: Carroll, Noël. *A Philosophy of Mass Art*. Oxford 1998. S. 331.

Die Gewichtung der Entscheidung verändert sich für den Probanden aber essentiell, wenn einzelne Figuren im Umfeld der Geschichte als Sympathieträger aufgebaut sind, wenn ihnen das Geschehen Leben, Wünsche, Ängste und Hoffnungen verliehen hat. Dann geht der Zuschauer *empathisch vorbelastet* in das Entscheidungsdilemma hinein, zumal dann, wenn die Geschichte ihm die Perspektive einer Figur angeboten hat. Was bewegt den Probanden also, wenn er weiss, dass der einzelne in der Lore kurz davor steht, den geheimen Traum seines Lebens endlich zu verwirklichen und die immer schon geliebte Frau an sich zu binden? Die Variationen des Gedanken-Experiments nähern das Szenario immer stärker den Fiktionen an. Wie verändert sich die Entscheidung (oder besser: die Haltung zum Gang des Geschehens), die dem Probanden abgefordert ist, wenn man sich offenkundig in einer fiktionalen Geschichte befindet?³ Immerhin ist der Zuschauer *handlungsentlastet* – gleichgültig, wie sich die Geschichte fortentwickeln wird, ergeben sich für ihn keine praktischen Implikationen, ihm können keine falschen oder unterlassenen Handlungen angelastet werden, und er braucht nicht einmal explizite moralische Schlüsse zu ziehen oder Urteile zu fällen. Die Fiktion unterliegt zudem einem *Gerechtigkeitsversprechen*, auch darum ist der Zuschauer normalerweise entlastet. Ein überraschendes Geschehen ist in aller Regel absehbar, es sorgt dafür, dass niemand tatsächlich geschädigt und dass der Mörder zudem gestellt und bestraft wird (oder einzeln in den Tod geht). Natürlich: Auf das unsichere Spiel kann sich der Zuschauer nicht verlassen, poetische Gerechtigkeit ist nicht einklagbar.⁴ Der Fortgang des Geschehens kann das enttäuschen

- 3 Allzu schnelle Parallelisierung zwischen Fiktion und Alltagswelt sollte skeptisch betrachtet werden. Das Moralisieren ist keineswegs durch die äussere Realität beschränkt, sondern ist ein Teil der Fähigkeit, die möglichen Welten der Fiktion aufzubauen und als Rahmen für Handlungen zu akzeptieren. So ist es normal, dass für den Verlauf einer Kinovorstellung der Handlungsrahmen einer ganz und gar desorganisierten, nur nach rohesten Tugenden organisierten Pseudogesellschaft wie in den Filmen der *Mad Max*-Reihe durchaus ernst genommen werden kann – sodass auch die Prozesse des Moralisierens eingeklammert erscheinen, dass sie vielleicht keine oder eine nur rudimentäre Interaktion mit den der Vorstellung vorgängigen Werthaltungen des Rezipienten umfassen.
- 4 Mehrfach ist darauf hingewiesen worden, dass der Zuschauer sich auf fiktionale Welten einlassen kann, die unter Umständen fundamental mit seinen alltäglichen Überzeugungen und Annahmen nicht übereinstimmen. Vgl. z. B. Livingston, Paisley. «Characterization and Fictional Truth in the Cinema». In: Bordwell, David/Carroll, Noël (Hg.). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison 1996. S. 161. Diese Tatsache wird nach Walton *Mutual Belief Principle* genannt – Wirklichkeitsannahmen zu gegenseitigem Nutzen, von Text und Rezipient geteilt. Walton, Kendall L. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge (Massachusetts) 1993. S. 150ff. Die Differenz zu Interpretationsweisen der Alltagswelt ist «in gegenseitigem Einverständnis» etabliert. Und fester Bestandteil des Fiktionalitätsvertrages ist, dass der Zuschauer, Hörer oder Leser weiss, dass er sich auf *belief*

und düpieren, was Zuschauer erwarten und erhoffen. Die Entwicklung der Geschichte durchläuft immer wieder Phasen, in denen eine Entscheidung abgefordert und der Zuschauer dem moralisch-ethischen Dilemma der Geschichte und der Figuren ausgesetzt wird. Die rezeptiven Effekte am Ende – das Gefühl des Triumphs, der Ohnmacht, der Rührung, der Empörung – antworten auf die Entwicklungsmöglichkeiten des Problem-Szenarios, loten den Raum der affektiven Haltungen aus, die man zum Verlauf einnehmen kann. Sie setzen immer ein Verständnis der Situation voraus, in dem die Gerechtigkeit des Ausgangs in Frage steht.

Die *diegetische Illusion* schafft einen eigenen Interpretationsrahmen, der sich qualitativ von den Kommunikations- und Handlungssituationen des Alltagslebens unterscheidet: Hier geht es um den komplexen Nachvollzug moralvalenter Handlungen, ihrer Begründung und intentionalen Herleitung, um Systeme von Werten und Tugenden, um generische Konventionen und anderes mehr. Eine *Protomoral*, wie sie Bergmann/Luckmann für alltägliche moralische Kommunikation hypostasieren, ist nicht auszumachen.⁵ Vielmehr geht es um komplexe Prozesse des moralischen Adaptierens, Ausgleichens und Bewertens.

Moralisieren ist Teil der Aneignung des Textes durch den *Adressanten*. Dazu zählt zum Ersten der Nachvollzug oder die Simulation der moralisierenden Tätigkeiten der Akteure (dies ist eine Dimension des empathischen Nachvollzugs der Geschichte). Er richtet sich darüber hinaus auf den Verlauf des Geschehens und auf seine generischen Qualitäten. Das Moralisieren des Zuschauers ist *dramaturgisch basiert*, fusst also auf dem Wissen des Zuschauers um dramatische Konventionen und Regeln. Immerhin umfasst es einen kommunikationsethischen Kontrakt, der Text und Zuschauer bindet. Das Moralisieren des Zuschauers dient nicht allein dazu, abgebildetes Verhalten zu beurteilen oder nur zu evaluieren, sondern positioniert den Zuschauer im Verhältnis zum dargestellten Geschehen. Der Zuschauer legitimiert und sichert seine eigene Beziehung zum Geschehen ab. Er ist nicht nur Zensor dessen, was er sieht, sondern ist auch mit dem eigenen Verhältnis zum Text beschäftigt. Darum sind Grenzfälle interessant – wenn Zuschauer verstört sind oder auch wenn sie Positionen einnehmen, die nur schwer oder gar nicht legitimierbar sind. Das Empathisieren mit Tätern, die nicht durch Motive

systems und damit auf Kriterien moralischer Evaluation einlassen muss, die nicht seine eigenen sind.

- 5 Bergmann, Jörg/Luckmann, Thomas. «Moral und Kommunikation». In: dies. (Hg.). *Kommunikative Konstruktion von Moral: 1. Struktur und Dynamik der Formen menschlicher Kommunikation*. Opladen 1999. S. 24ff.

der Rache entlastet sind, findet nur im äussersten Ausnahmefall statt – und es lohnt, darüber nachzudenken, weil Zuschauer offensichtlich eine Art *moralischer Selbstkontrolle* ausüben, die die gesamte Aktualgenese einer Rezeption begleiten.

Empathisieren und Moralisieren

Es sind die Figuren, die die Zuschauer ansprechen und binden. «Der Held braucht das Stück», heisst es lakonisch bei Mamet.⁶ Die Figur kann nur dann zur Entfaltung kommen, wenn sie in den Horizont des Dramas eingerückt wird. Das Drama ist der *Kontext* der Figuren – und sie hängen umgekehrt vom Gang des Geschehens ab, können nur handelnd und erleidend jene Tugenden hervorbringen, auf die sich die Tätigkeit des Moralisierens bezieht. Die Geschichte der Figuren ist ein zweiter Kontext, den das Drama entfaltet, und sie umfasst oft eine moralische Entwicklung, einen tiefen Lernprozess, der die Figur fundamental ändert. Darum gehören Subthemen wie Selbsterkenntnis und Selbstreflexion, moralisches Wachstum, die Beziehung der Figur zur Verantwortung, aber auch solche nichtmoralischen Werte wie Freundlichkeit und Lustigkeit zum fundamentalen Bestand der Figur im Kontext des Stücks.⁷

Wenn das *Empathisieren* als Teil des Filmverstehens in einem weiten Sinne das simulierende Nachvollziehen der Figuren und ihrer inneren Dynamiken, der sozialen Prozesse und Beziehungen, in die sie eingebunden sind, und der dramatischen Beziehungen der Handlungsrollen darstellt, ist nicht nur ein besonderes psychologisches und soziologisches Fremdverstehen bezeichnet, sondern auch ein Eindringen in die Wertewelten der Diegese und ihrer Figuren vermeint. Das Verstehen von Texten umfasst das *Moralisieren*, das Verständnis moralischer Konflikte, die Evaluation von Handlungen, die Attribuierung und Bewertung von Tugenden.⁸ Das Moralische folgt weder zeitlich noch logisch

6 Mamet, David. *Vom dreifachen Gebrauch des Messers: Über Wesen und Zweck des Dramas*. Aus dem Englischen von Bernd Samland. Berlin 2001. S. 42. (Original: *Three Uses of the Knife: On the Nature and Purpose of Drama*. New York 1997.)

7 Ähnlich: Kupfer, Joseph. *Visions of Virtue in Popular Film*. Oxford 1999. S. 8.

8 Es ist deutlich, dass Filme nicht allein von *Werten*, sondern auch von *Tugenden* handeln. Vgl. Kupfer (wie Anm. 7), S. 92. Nun gehören Tugenden essentiell zur «Wertlehre der Person», beschreiben, wie eine Figur sein sollte oder sein darf (sowie der Negation beider Bestimmungen). Tugenden sind als werthaft verstandene *personale Einstellungen*, sind *Handlungs- und Verantwortungsbereitschaften*. Darum auch sind Katastrophenfilme wie *The Poseidon Adventure* (USA 1972) zutiefst moralische Erzählungen, handeln sie doch davon, wie Figuren unter dem Druck höchster Gefahr lernen, *tugendhaft* zu handeln. Vgl. Wulff, Hans J. *Die Erzählung der Gewalt: Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktion*. Münster 1985. S. 98.

dem Verstehen von Texten, sondern ist notwendiger Bestandteil jeder Aktualgenese. Den *Prozessen des Moralisierens* korrespondiert eine *Dramaturgie des Moralischen* – weil der Text jene Prozesse der Rezeption steuert und mit Material versorgt. Ob man nun das Moralisieren dem Empathisieren zuschlägt oder es für eine eigene Ebene der Textaneignung hält, soll hier nicht das Thema sein – sie stehen in enger Beziehung zueinander, das mag als Ausgangsbestimmung genügen.

Die Verhältnisse sind natürlich kompliziert und moralisches Verstehen lässt sich keinesfalls auf die Frage nach der Rechtmässigkeit von Figurenverhalten reduzieren. In Gregory La Cavas New-Deal-Komödie *My Man Godfrey* (USA 1936) versteckt die intrigante Schwester eine wertvolle Kette unter dem Bett des Butlers Godfrey. Die Polizei soll die Kette finden und Godfrey als Dieb bestrafen. Der von falschem Verdacht Bedrohte findet aber die Kette, die Durchsuchung ist erfolglos. Viel später wird Godfrey der Intrigantin die Kette vorhalten und den schlimmen Plan entlarven (und dadurch eine wundersame, eigentlich ganz ungläubwürdige Wandlung ihrer Figur auslösen). Was ist hier Recht, was Moral? Der Rechtsapparat mit seinen Verfahren ist involviert. Das Moralische betrifft aber die Charaktere. Die Handlung, die Indizien einer Straftat zu fälschen, ist nicht nur strafbar, sondern auch moralisch verwerflich. Die «gefälschte Straftat» weist auf ein *eigentliches Motiv* hin, das mit dem Charakter der bösen Schwester zusammenhängt. Das Empathisieren mit den Figuren gerät in Konflikt mit dem Moralisieren. Die Suche nach *eigentlichen Motiven* unterwandert die Evaluation des Geschehens nach seiner juristischen Beurteilung. Das Verständnis der Figur entlastet ihre juristische Verantwortlichkeit. Sie entzieht sie nicht dem juristischen Apparat, aber sie macht die (Straf-)Tat einsehbar als Mittel, eine andere Figur intentional und willentlich anzusprechen.

Am Beispiel von *My Man Godfrey* zeigt sich, wie vielschichtig die Intrige in die Entwicklung des Figurenfeldes einbezogen ist. Hinsichtlich einer ursprünglichen Affinität der Täterin zum Opfer: Die intrigante Schwester ist eigentlich erotisch zu Godfrey hingezogen, er hat sie aber mehrfach in für sie manchmal blamabler Weise zurückgewiesen. Hinsichtlich der Implikationen, die die Vorgeschichte für sie hat: Ihre Intrige kann gelesen werden als Hinweis auf verletzte Eitelkeit und als Versuch, persönliche Rache zu nehmen. Hinsichtlich der Strategie, mit der sie dem Mann schaden will: Sie beginnt einen Angriff auf seine soziale Integrität und sein Ansehen. Hinsichtlich der sozialen Unverschämtheit, mit der vorzugehen sie bereit ist: Es ist gemeinhin verboten und unziemlich, Dienstboten falschem Verdacht auszusetzen. Dass

die Intrigantin sich sogar über die ökonomische Macht und ihre moralischen Implikationen hinwegsetzt, verschärft noch den Eindruck, dass sie von Rachsucht und von unkontrolliertem Hass angetrieben ist – und dass sie somit zumindest partiell nicht wirklich verantwortlich für das ist, was sie getan hat.

Nun wäre es aber fatal, das Moralische als Charakterlehre auszu-legen. Das Beispiel deutet in eine Richtung, die die moralischen Implikationen als Motive der Handelnden und als innerfilmische Strategien der Regelung des Wünschens und Begehrens ansieht. Der Horizont moralischen Urteilens variiert in anderen Geschichten. Gerade Presse-Geschichten sind interessant, weil sie oft deklarierte Berufs- oder Standestugend und Geschichte gegeneinander treiben. Die Screwball-Komödie *Nothing Sacred* (William A. Wellman, USA 1937) erzählt die Geschichte einer jungen Frau, der ihr Arzt fälschlicherweise eine Radiumvergiftung attestiert – und aus der kleinen Falschmeldung in der Zeitung wird eine grosse Geschichte. Die Frau lässt sich darauf ein, Heldin einer *story* zu werden, weil sie dadurch das bedrückend kleine Dorf Warsaw verlassen kann, in dem sie lebt. Sie wird zur Betrügerin, die vorgeblich an einer Radiumvergiftung sterben wird, die aber die Zeit vor dem körperlichen Verfall im Vergnügungsleben New Yorks verbringen will. Der *New York Morning Star* baut sie als attraktive *celebrity* und Auflagenbringerin auf, und überall in New York wird sie als Zeugin des nahen eigenen Todes unter Tränen gefeiert, als tapfere Frau, als amerikanische Heldin. Der Film handelt am Ende nicht etwa davon, dass das falsche Spiel aufgedeckt wird, sondern davon, der betrügerischen Kranken einen betrügenden Abgang zu verschaffen. Der Schein ihrer Lügengeschichte muss bis zum Ende aufrecht erhalten bleiben, weil nicht nur der Reporter, der sie in die Öffentlichkeit gebracht hat, sondern auch die Zeitung und andere öffentliche Institutionen korrumpiert würden, flöge der Betrug auf.

In diesem Kontext ist die oft emphatisch vorgetragene Tugendlehre des Journalismus nur rhetorisch gesetzt, der Film handelt eigentlich davon, dass der Öffentlichkeit eine geschlossene und rührende Geschichte vorgesetzt wird – ungeachtet dessen, ob sie stimmt oder nicht. Die patriotische Emphase, die die junge Frau auf sich gezogen hat, darf nicht als «ergaunert» erscheinen, das würde die Geschichte und die öffentliche Gefühlskultur zerstören. Darum wird die Geschichte der jungen Frau zu Ende inszeniert. *Nothing Sacred* deklariert auf der einen Seite die journalistische Ethik und zeigt auf der anderen, dass die Öffentlichkeit ein Produkt ist, das nach anderen Werten bemessen wird. Es stehen gleich mehrere Interessen und Verpflichtungen im Konflikt:

1. Berufsethik, Berufstugend, Verpflichtung des Berufs für den einzelnen Journalisten;
2. Pflicht zum wahrhaftigen Bericht für die Zeitungen;
3. Notwendigkeit der Auflage, Weckung des Publikumsinteresses, Sensationsorientierung der Zeitungen;
4. Öffentlichkeit als symbolischer Raum, Teilnahme der Institutionen am öffentlichen Leben vermittelt durch Stellvertreterfiguren, Wahrung der eigenen Seriösität durch die Werte, die mit den Stellvertretern assoziiert sind.

Entgegen den mehrfach vorgetragenen hehren Verpflichtungen der Presse handelt der Film so von einer ganz anderen Moral – von einem Interessenverbund von Presse und politischen und karitativen Institutionen, der nicht an Wahrheit, sondern an ungebrochenem Schein orientiert ist, sowie vom Bild einer Öffentlichkeit, die massenhafte Bedürfnisse nach Geschichten solcher Art unabhängig von ihrer Authentizität erfüllt. Das Bild der sterbenden jungen Frau ist ein Gegenstand öffentlicher Kommunikation, der nicht nur Aufmerksamkeit, sondern gleich mehrere Formen viel näherer Auseinandersetzung provoziert, sowohl auf der Ebene privater Betroffenheit wie aber auch auf der, die das System in Gang hält: Affekte des Mitleidens, Phantasien, sich das Unglück auszumalen, das jener jungen Schönen zustiess, Neugierde am Thema des Radiums und der tödlichen Gefahren, die mit ihm verbunden sind, sowie jene sozialen Reaktionen, die zum Betrieb der beteiligten Organisationen (von karitativen Gruppen über das Netz der Zeitungen bis hin zu den politischen Parteien) gewünscht werden.

So klar diese Beispiele zeigen, wie komplex die Bezugssysteme sind, die in moralisch-empathischen Prozessen aktiviert werden, so sehr ist auch deutlich, dass es nötig ist, zwei verschiedene Aspekte des Moralischen im Film strikt voneinander zu unterscheiden – Organisations- und Prozessformen des Moralischen im Film selbst und jene Prozesse, die in der Filmaneignung auftauchen. Erstere sind Bestandteil der Textstruktur, Letztere gehören zu den aktualgenetischen Prozessen der Rezeption.

Zunächst zur Moral im Film. Das *Moralische* im Film lässt sich auf zwei Ebenen festmachen – einer globalen, den ganzen Text umfassenden, und einer partikularen, einzelne Elemente des Textes betreffenden. Die erste nenne ich *Moral von der Geschichte*, die zweite *Evaluation der Figuren und der Konflikte*. Die erste sucht die Geschichte insgesamt in einen moralischen Horizont einzurücken und die moralischen Implikationen der Geschichte zu benennen. Die zweite ist feingliedriger, sie tritt als

Teil oder als Ebene der Rezeption selbst auf, ist strikt prozessual zu verstehen und hat meist den Charakter einer heuristischen Bewertung des Handelns von Figuren. Eine erste Schicht der moralischen Kommunikation findet sich also im Text selbst – als eine Auseinandersetzung der *Akteure* um die Akzeptabilität, Nobilitierbarkeit, Begründbarkeit, Entschuldbarkeit, Nachvollziehbarkeit und Einsehbarkeit von Verhalten.⁹ Es sei festgehalten, dass dabei ein dichtes Netz von evaluativen Äusserungen der Akteure des Spiels entsteht, das als «innere Moral der Geschichte» angesehen werden kann.¹⁰ Die zweite Schicht tritt aus der Auseinandersetzung des Rezipienten mit dem Text hinzu, sie antwortet ebenso auf die inneren Strukturen der Geschichte wie auch auf die Arten, wie sie dargeboten und im Text selbst kommentiert wird.

Die Diegese umfasst auf beiden Ebenen eine Wertewelt, in die der Zuschauer eindringen muss, will er das Geschehen begreifen. Beide Ebenen – die *dargestellte moralische Auseinandersetzung* ebenso wie die *Moral von der Geschichte* – sind Gegenstand dramaturgischer Arbeit, beide werden inszeniert, um dem Zuschauer das Verständnis der Wertedimensionen der Geschichte zu erleichtern. Smith nimmt die durch die Perspektivität der Darstellung angebotene Führung der Sympathie (*alignment*) und die moralische Evaluation (*allegiance*) als zwei unterschiedliche Prozesse, die oft konkordant ausgeführt werden, die aber auch diskordant werden können. Interessanterweise benutzt er den Terminus *allegiance*, der soviel wie «Treue» oder «Anhänglichkeit», vor allem aber «Bürgerpflicht» bedeutet.¹¹ Die Bindung des Zuschauers an die Geschichte ist massgeblich durch die Figuren der Handlung gesteuert, und sie manifestieren sich in Handlungen, denen moralische Qualitäten zugeschrieben werden können.

Gilt nun ein «Treue-Verhältnis» als eine der initialen Unterstellungen, mit denen der Zuschauer in den Rezeptionsprozess eintritt, so ist damit eine der wichtigsten Voreinstellungen benannt, unter denen die

9 Vgl. dazu: Keppler, Angela. *Formen der Moralisierung im Fernsehen*. Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript, Soziologentag, Köln 2000.

10 Die Figuren evaluieren während der Handlung also nicht nur eigenes Tun und sind dabei auch noch Objekt einer Evaluation durch den Zuschauer, sondern sie beurteilen einander auch gegenseitig. Daraus entsteht schon im Text ein dichtes Netz sozialer Wahrnehmung und Beurteilung, das dem Zuschauer insgesamt angeboten wird. Vgl. dazu Keppler (wie Anm. 9), S. 2. Natürlich stösst man hier wie im Alltagsleben auf das Problem, dass Werte und Regeln, die dem Handeln zugrunde liegen oder seinen Rahmen ausmachen, erst dann greifbar werden, wenn gegen den Wert verstossen und wenn die Regel gebrochen worden ist. Das Moralische ist in vielen Zügen nur *ex negativo* fassbar.

11 Smith, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford 1995.

Figuren aufgebaut werden. Die Regel: Ich eröffne den Prozess der Illusionierung und nehme die erste Figur (die Figur des *alignment*) als diejenige, die für mich auch ein moralischer Anker in der dargestellten Welt sein kann.¹² Viele Strategien der Exposition dienen womöglich dazu, zunächst diesen Anker zu setzen und die erste Figur der empathischen Einfindung zu normalisieren. *Verankerung* heisst nicht, dass damit auch die Figur des «Guten» eingeführt sei. Vielmehr ist damit jene Figur bezeichnet, von der aus das empathische Feld¹³ eines Films perspektiviert wird.¹⁴

Zur Modellierung der Operationen des Zuschauers beim Verstehen der verschiedenen Ebenen moralischer Kommunikation im Text ist es nützlich, auf eine häufig getroffene Unterscheidung dreier Aspekte der Moral zurückzugreifen: den Handlungsaspekt (seine konativen Dimensionen), den Gefühlsaspekt (die affektiven Qualitäten) und den Urteilsaspekt (eine kognitive Tatsache). Die Schichtung des Charakters als handelndes, fühlendes und urteilendes Wesen ist für den simulierenden und empathisierenden Nachvollzug der fiktionalen Figur wichtig, weil jene in normativen, emotionalen und argumentativen Zügen nachgebildet werden muss. Ausgangspunkte sind die Aktion, die Geschichte und das Ausdrucksverhalten der Akteure. Das Zentrum aller Aufmerksamkeit aber bildet die *Handlung*. Der Zuschauer nimmt Figuren nur in dem wahr, was sie tun. Man ist das, was man tut.¹⁵ Das Handeln der Figuren unterliegt einer permanenten, während der ganzen Handlung des Films währenden *Evaluation* durch den Zuschauer. Auch diese hat wiederum zwei qualitativ ganz verschiedene Stufen – eine *innere*, im Text selbst dargebotene Form, in der die Figuren gegenseitig Verhalten und Einstel-

12 Manche Befunde sprechen für eine deutliche Interaktion zwischen Voreinstellungen des Zuschauers und der Wahl von (moralischen) Sympathiefiguren. Tan/Schoenmakers konnten am Beispiel eines Stücks von Vaclav Havel über die Prager Dissidenten zeigen, dass Zuschauer sich unzweideutig und automatisch auf die Seite der opponierenden Figuren stellten, darin der eigenen politischen Haltung folgend – zumal das Stück diese Perspektivierung mittels des *good guy / bad guy*-Schemas auch als textuelles Format anbot. Differenziertere Auseinandersetzungen mit den Figuren unterblieben. Tan, Ed/Schoenmakers, H. (Hg.). «Good Guy and Bad Guy Effects in Political Theatre». In: Schmid, Herta/Van Kesteren, A. (Hg.). *Semiotics of Drama and Theatre*. Amsterdam 1984. S. 484.

13 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.

14 In eine ähnliche Richtung geht eine Bemerkung bei Smith: «To become allied with a character, the spectator must evaluate the character as representing a morally desirable (or at least preferable) set of traits, in relation to other characters within the fiction.» Smith (wie Anm. 11), S. 188.

15 Ähnlich: Döbert, Rainer. «Was mir am wenigsten weh tut, dafür entscheid ich mich denn auch»: Normen, Einsichten und Handeln». In: *Kursbuch*, 60, 1980. S. 50.

lungen beurteilen und kommentieren, und eine *äussere*, in der der Zuschauer moralisch involviert ist und urteilend den Figuren und der Handlung entgegentritt.

Populäre Filme laufen fast immer auf eine Moral hinaus, auf eine *summa* und auf eine Evaluation des Geschehens. Viele Filme geben dem Zuschauer Hilfestellungen, zu jener Implikation am Ende zu gelangen. Die *Moral von der Geschichte* fasst explizit, was die Erzählung sonst nur als Implikation nahe legt. Die Moral kann im einfachsten Falle als «Moral-satz» formuliert werden. Gerade einfache Formen wie manche Fabeln und vor allem Legenden ziehen die *summa* der Erzählung meist selbst – und es mag mit dem autoritativen kommunikativen Verhältnis zusammenhängen, das derartige Formen mit sich führen und das ihnen oft genug zugrunde liegt, dass der selbstbewusste und unterhaltungssuchende Zuschauer sie meist als störend empfindet: als Bevormundung, als Bruch der diegetischen Illusion und als (störenden) Wechsel des Registers.

Dies hängt wesentlich mit der kommunikativen Konstellation zusammen, die der moralischen Ermahnung innewohnt oder sie begleitet. Reiht man sich als Zuschauer in die Zuschauerrolle ein, als sei man Teil einer Gemeinde, die die gemeinsamen Glaubenssätze feiert und affirmiert, ist der *moralische Kernsatz* eine Aussage im Bereich des Eigentlichen – die Geschichte illustriert und exemplifiziert eine *Tugendregel*, einen *Glaubenssatz* oder eine *Wertaussage*. Darum ist es durchaus richtig und wegweisend, derartige Stellen «preachy» zu nennen¹⁶ – weil die Beziehung zwischen Text und Zuschauer eher an die sozial-kommunikative Beziehung der Predigt als an die des Geschichtenerzählens gemahnt. Manchmal gerät die Deklaration der Moral zum Plädoyer, manchmal zum Glaubensbekenntnis, manchmal zur Predigt – gemeinsam ist allen diesen Formen, dass die bekennend-moralisierende Figur aus dem Gang des Geschehens heraustritt, nicht mehr in die Kette der narrativen Ereignisse gebunden ist. Sie agiert auf einer «allgemeinen» Basis. Ist der Zuschauer aber nicht bereit, die Rolle des Gemeindemitglieds zu übernehmen, gerät er in Konflikt mit dem Text und mit der eigenen Bereitschaft, das Verhalten der Figuren und das Drama auch moralisch zu evaluieren. Das Gefühl, bevormundet zu sein, basiert auf einem gestörten oder nicht akzeptierten Rezeptionsverhältnis.

Das Ziehen einer expliziten moralischen Bilanz in Form eines *Moralsatzes* ist deshalb so problematisch, weil der Vorgang die Illusionierungsprozesse stört. Der Moralsatz steht in einem anderen fiktionalen und narrativen Modus als seine Umgebung, ist weniger in den Gang

16 Kozloff, Sarah. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley 2000. S. 56.

der Handlung integriert, geht vom Besonderen der Geschichte auf das Allgemeine der Moral über. Schaltet die Geschichte von der Erzählung der Ereignisse auf die explizite Nennung des Moralsatzes, wird also der Prozess der Illusionierung gebrochen – «overt moralizing breaks the illusion that viewers are merely overhearing characters talking to one another; it makes plain, that the dialogue is addressed to the audience», schreibt Kozloff völlig richtig.¹⁷ Die Bindung der moralischen Aussage an den Dialog geht zurück, das fiktive Gespräch wird als Gesprächsaufführung durchsichtig, die Rede wird lehrhafte Rede. Oft wird der Moralsatz von einer Autorität geäußert¹⁸ – und wenn ihm nicht Subtexte oder Figuren entgegenstehen, kann er wiederum eine solche autoritative Aufladung und moralische Dichte erhalten, dass der Zuschauer aus der Illusionierung herausgeworfen und mit dem Moralsatz plakativ selbst konfrontiert wird. Aus der Geschichte wird (schlechter) Diskurs.

Moral und Rezeption

Ich habe oben Organisations- und Prozessformen des Moralischen im Film selbst und jene Prozesse, die in der Filmaneignung auftauchen, unterschieden und will im Folgenden einige Aspekte des Moralischen in der Rezeption ansprechen. Carroll behauptet, dass die Funktion moralischer Prozesse bei der Lektüre fiktionaler Texte *clarification* sei¹⁹ – demzufolge vermag die fiktionale Erzählung latent vorhandenes moralisches Wissen zu klären: «narratives can contribute to moral reform by deepening our moral understanding by means of engaging that which we already believe and feel with reference to particular cases».²⁰ Neue und bis dahin unbekannte moralische Regeln vermöge sie dagegen nicht zu vermitteln

Doch ist die Behauptung, Zuschauer verhielten sich grundsätzlich affirmativ zum Drama, zu einfach. Immer wieder entstehen Spannungen in der Rezeption, sie ist nicht nur affirmierend-verstärkend, sondern jedesmal eine Herausforderung für die kognitive, emotionale und moralische Tätigkeit des Rezipienten. Das weist auf kommunikationsethische Voraussetzungen zurück. Grice folgend, lassen sich in vielen Äußerungen zwei unterschiedliche Bedeutungsmomente ausmachen:

17 Ebenda, S. 56f.

18 Ebenda, S. 58.

19 Carroll, Noël. «Moderate Moralism». In: *British Journal of Aesthetics*, 36/3, 1996. S. 223–238; Carroll (wie Anm. 2), S. 319ff.

20 Carroll (wie Anm. 2), S. 336.

1. ein *exhibitives* Moment, das besagt, dass der Hörer erkennen soll, dass der Sprecher eine bestimmte propositionale Einstellung hat,
2. ein *protreptisches* Moment, das besagt, dass der Hörer sich diese Eigenschaft zu eigen machen soll.²¹

Wunderlich nimmt als Umschreibung der ersten Form «Der Hörer soll verstehen», als Äquivalent der zweiten «Der Hörer soll akzeptieren».²² Man könnte das Erste als Typus des informierenden Sprechens ansehen, das Zweite als Form der Persuasion und der Propaganda. Zu fragen ist nun aber, ob vor allem die protreptive Tendenz selbst durchsichtig ist, ob also der Zuschauer angesichts einer propagandistischen Absicht dennoch weiss (und auch wissen soll), dass der Text ihn zu einer besonderen Einstellung führen soll. Das würde bedeuten, dass der Zuschauer in den Prozessen des Verstehens dem Film eine intentionale Grundorientierung zuordnet, sie evaluiert und mit der eigenen Position (im Verhältnis zur Gesellschaft, zur Werteordnung etc.) abgleicht und sich dann wertend und interpretierend verhält – und zwar weitestgehend unabhängig von der Wahrnehmung und Beurteilung der ästhetischen Qualitäten eines Films. So kann es geschehen, dass man einen Film wie Oliver Stones *Any Given Sunday* (USA 1999) als ästhetisches Oberflächenphänomen faszinierend finden kann, die Geschichte des Films als konventionell eingruppiert und die ideologische Position für verwerflich und nationalistisch ansieht. Eine gesplante Rezeptionsposition entsteht so, zwischen Faszination und Ablehnung aufgespannt (und schwankend). Und auch die exhibitiv Form erweist sich als schwieriger – es entsteht zum Beispiel ein Spannungsverhältnis, wenn der Zuschauer sich in Nichtübereinstimmung mit der angebotenen propositionalen Einstellung befindet. Man kann einen Film, dessen ideologische Verankerung man keinesfalls teilt, trotzdem genussvoll rezipieren, weil die Wert-Position des Erzählers oder des Textes durchsichtig ist und eingeklammert werden kann, sodass die Aufmerksamkeit selbst sich auf andere Elemente des Textes richten kann.

Rezeptionen sind nicht unbedingt *homogen*, heisst das, sondern vereinen unter Umständen ganz verschiedene Positionierungen des Zuschauers zum Text.²³

21 Wunderlich, Dieter. *Grundlagen der Linguistik*. Reinbek 1974. S. 332.

22 Ebenda.

23 Emotionale Prozesse finden während der Rezeption auf mindestens drei Ebenen statt: Man kann unterscheiden zwischen solchen, die das Verstehen der Figurenperspektive begleiten («empathisch induzierte Emotionen»), solchen, mit denen sich die Zuschauer zur fiktionalen Welt verhalten («fiktionsbezogene Emotionen»), und solchen, mit denen sie sich zum Artefaktcharakter des Programms verhalten («form-

Im zeitlichen und modalen Rahmen der Rezeption kann der Zuschauer probeweise in andere epistemische Haltungen eintreten als diejenigen, die er im Alltag einnimmt. Ein Film wie Frankenheimers *Seconds* (USA 1966) ist auch eine Einladung, sich zumindest für eine ganze Weile auf paranoide Weltwahrnehmung einzulassen – eine Haltung, die die meisten Zuschauer in der Normalwelt nicht einnehmen wollten. Die Fiktion ist eine zeitliche und modale *Enklave* in der umgebenden Alltagswelt. In sie einzutreten, geschieht freiwillig, aber sie vertraut auf die epistemische und narrative Autorität des Textes. Man mag diesen Prozess und die damit verbundene Auslieferung an den Sinnhorizont des Erzählens als eine relativ automatisch eingenommene Position des Zuschauers ansehen, wie es z. B. Wilson behauptet.²⁴ Es spricht aber einiges dafür, dass sich der Zuschauer nicht tatsächlich ausliefert, sondern sich der Tatsache, dass er im Kino ist und einer fingierten Erzählung zusieht, immer bewusst bleibt. Er hat ein grundsätzlich reflexives Verhältnis zur Tatsache der Fiktion, was sich in den Prozessen der Einklammerung äussert.

Es scheint evident zu sein, dass es eine recht intime Interaktion zwischen den moralischen Urteilen von Texten und Zuschauern gibt.

It is obvious [...] that narrative films articulate, more or less explicitly, ideologies, doctrines, religious ethics, and so forth; and it is equally obvious that our reactions to these clusters of beliefs and values will depend entirely upon our own moral, political, and religious beliefs.²⁵

Die Relativität der Evaluation des Figurenverhaltens und der moralischen Argumentation ganzer Filme hängt offensichtlich damit zusammen, dass der Standort des Zuschauers nicht vernachlässigt werden kann. In den moralischen Urteilen, die die Rezeption begleiten und die aus ihr resultieren, finden sich Verweise auf das moralische Selbstbild des Rezipierenden, würde das *in nuce* heissen. Gerade in der moralischen Bewertung von Geschichten, Handlungen und Entscheidungen im Rahmen narrativer oder dramatischer Konflikte stellt der Zuschauer

bezogene Emotionen»). Letztere hat Ed Tan *artefact emotions* genannt und sie gegen die *fiction emotions* gestellt. Tan, Ed. *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Mahwah (N. J.) 1996. S. 82. Sein Modell ist gegenüber der hier vorgeschlagenen Dreischichtigkeit der Rezeptionsemotionen etwas vereinfacht, weist aber auf den relevanten Bruch zwischen einer inhalts- und formbezogenen Wahrnehmung und Qualifizierung des Textes hin. (Die Bemerkung geht auf eine Diskussion mit Vinzenz Hediger zurück.)

24 Wilson, George M. «Morals for Method». In: Freeland, Cynthia A./Wartenberg, Thomas E. (Hg.). *Philosophy and Film*. New York 1995. S. 51.

25 Smith (wie Anm. 11), S. 189.

einen Rückbezug zur Realität her. Er weiss zwar, dass eine Geschichte fiktiv ist, aber er greift in Verständnis und Beurteilung auf normatives Handlungswissen zurück, das die Grenze des Fiktionalen sprengt. In diesem Sinne spricht Kanzog von einer allgemeinen Funktion der *Normrekapitulation* und der Kompensation unterdrückter Handlungen.²⁶

Diese Beschreibung der Funktionen der Normwahrnehmung in fiktionalen Texten hat zwei Grundlagen:

1. Kanzog unterstellt wohl eine wechselseitige Beziehung und Bedingung von Norm (oder Normwissen) und ihrer Instantiation in Handlungen, die sowohl im realen wie im fiktionalen Kontext stehen können. Es besteht ein beständiger *Rückkoppelungskreislauf* zwischen Norm und Instantiation, so dass Normen massgeblich durch die Tätigkeit der Evaluation beobachteter oder vollzogener Handlungen stabilisiert werden. Die Stabilisierung steht im funktionalen Zentrum der moralischen Evaluation von Texten und Alltagshandlungen, weil nur in einem stabilen Rahmen von Wertewissen Handeln möglich ist.
2. Weil die Evaluation der moralischen Dimensionen des Handelns strikt darauf angewiesen ist, die einzelne Handlung im (diegetischen, narrativen, sozialen, szenischen etc.) *Kontext* zu verstehen, zu legitimieren und zu problematisieren, ist die Untersuchung moralischen Urteilens eine textwissenschaftliche Disziplin. Wenn das Moralische nicht ausserhalb der Realisierung von Handlungen in einem narrativen und dramatischen Horizont vollzogen werden kann, und wenn die Untersuchung der moralischen Qualitäten von Handlungen ihre Situierung in entsprechende Kontexte voraussetzt, dann ist das Moralisieren eine primäre Dimension der Rezeption von Texten. Narrativisierung und Dramatisierung verbessern die Möglichkeiten, die moralische Dimensioniertheit von Handlungen auszuloten, weil sie die Kontexte präzisieren, essentialisieren und so zuspitzen, dass im Konflikt nicht allein Figuren, sondern vor allem moralische Positionen organisiert werden. Konfliktstrukturen sind Ordnungsformen moralischer Gegensätze und Dilemmata, würde das heissen.

In eine ähnliche Richtung geht Smiths Überlegung, zumindest im klassischen Hollywoodfilm das Setzen eines moralischen Schlusses und den Aufbau eines moralischen Zentrums als konventionelle Ordnungs- und Orientierungsstrategien zu vermuten. Er schreibt:

26 Kanzog, Klaus. *Einführung in die Filmphilologie*. München 1991. S. 109.

Classical Hollywood films require, I propose, «moral resolution» and a moral centre. Moral resolution entails that the text makes the moral status of characters clear (if not in the course of the narrative, then at its end, as in the mystery film). A moral centre entails a locus of positive moral value. This is perhaps even more fundamental than the «happy ending» of the classical Hollywood film, since the latter is dependent on a moral centre. That is, for a happy ending to be recognised as such, we must have previously identified a morally desirable character and outcome.²⁷

Das implizite Ziel des Mainstream-Kinos ist bis heute die Herstellung von Konsens, um den Zuschauer zu befriedigen und zu binden. So plausibel die These auf den ersten Blick auch scheint, erweist sie sich aber doch als brüchig, wenn man nach den Rändern des Systems fragt, nach Skandalen und Brüchen mit der Norm oder nach den historischen Konditionen. Solche *Dramaturgien der Moral* sind kulturell und historisch unterschiedlich, sie verändern sich und stehen in Konkurrenz.

Die *moralische Evaluation* von Filmen respektive ihrer Dramaturgie steht also nicht fest, sondern ist – wie schon eingangs behauptet – in höchst komplexem Masse mit den Urteilen von Zuschauern verbunden. Gerade in der inneren Modellierung und Ausgestaltung der moralischen Aspekte und Implikationen der Geschichte ist der Zuschauer auf sich selbst verwiesen. Und es mag tatsächlich künstlerische Prozesse auszeichnen, dass sie es verstehen, das moralische Urteil von Zuschauern *unsicher* zu machen. Die bisherige Argumentation läuft im Kern darauf hinaus, die *Stabilisierung* vorhandenen Wissens als den gesuchten semanto-pragmatischen Effekt anzusehen, auf den die Rezeption fiktionaler Texte hinausläuft. Dem steht aber eine ästhetisch-moralische Dimension entgegen: Fiktionale Texte können nur dann wirklich interessant sein, wenn Normen ausser Kraft geraten oder sich als problematisch erweisen. Manchmal ist von einem *moralischen Ko-Text* gesprochen worden. Darunter versteht man «the set of values, beliefs, and so forth which form the backdrop to the events of the narrative».²⁸ Eigenartigerweise wird aber nicht unterschieden, ob dieser Ko-Text im Text selbst entfaltet ist – mittels der Äusserung von Maximen, mittels Schrifttafeln etc. – oder ob er durch das moralische und soziale Wissen des Zuschauers in die Bedeutungsproduktion der Rezeption hineingezogen wird.²⁹ Der moralische Ko-Text ist oft unsichtbar, weil es schlicht die Werte-hori-

27 Smith (wie Anm. 11), S. 213f.

28 Ebenda, S. 194.

29 Ebenda, 194f.

zonte der sozialen Welt sind, in der die Zuschauer leben, die die Maßstäbe von Normalität, von Zulässigkeit, von Erwünschtheit und Verbot bereitstellen, die ein jeweiliger Film nur benutzt.

Auch wenn die Bezeichnung «Ko-Text» eigentlich in die Irre führt – *Kotext* bezeichnet in der Textlinguistik gemeinhin den textinternen sprachlichen Kontext, wogegen «Kontext» den situativen Äusserungskontext bezeichnet –, ist der Hinweis auf das die Prozesse des Moralisiereins und Bedeutung ermöglichende und begründende moralische Alltagswissen sehr ernst zu nehmen. So sehr eine Geschichte auch eine eigene diegetische Wirklichkeit erzeugt, so sehr die Handlungen, ihr Durchführungsmodus, ihre textinterne subjektive Bedeutung, die Kausalität des Geschehens usw. eigenständig sind, so sehr ist die moralische Dimension des Geschehens unabhängig von der diegetischen Illusion. Wenn also der Ethnologe Edwin Hutchins von *referentieller Transparenz* spricht,³⁰ weist er genau auf die Verschmelzung illusionierender und interpretierender Tätigkeiten und die stillschweigende Integration vorbewusst angenommener Normen in die Simulation der erzählten Welt hin. Film bildet nicht einfach Realität ab und ist auch keine eigenständige Illusion, sondern er ist *transparent* – so sehr die diegetische Realität auch eigenständig sein mag, es bleibt die Alltagswelt des Zuschauers «durch den Film hindurch» sichtbar.

Dass die Vorstellung eines gemeinsamen Wissens als Basis der normativen Absicherung von Handeln auf einen infiniten Regress hinausläuft, hängt eng mit der Notwendigkeit zusammen, immer wieder neu am besonderen Fall zu evaluieren, mittels welcher Annahmen über Überzeugungen der am Gemeinschaftshandeln Beteiligten – also vermittelt durch das jeweilige vorauszusetzende Wissen – eine moralische Position zum Geschehen gefunden werden kann. Dieser Regress respektive diese zirkuläre Rückbindung des Moralisiereins auf die jeweils kurzfristige Herstellung einer stabilen Beziehung zu einem Geschehen ist logisch nicht zu begrenzen.³¹ Weil es nicht möglich ist, normative Aussagen in einem logischen Kalkül festzuschreiben, verlagert sich die Frage nach der jeweils gültigen Bewertung auf die Prozesse des Bewertens selbst: Evaluation statt logischer Ableitung, Kasuistik statt Deduktion. Das macht den Wert der Geschichten aus – sie verdichten Fälle zu Geschichten, Planspiele zu Fiktionen, Arbeit am Beispiel zur lustvollen Beteiligung an fingiertem Geschehen.

³⁰ Berichtet ebenda, S. 195, 213.

³¹ Baltzer, Ulrich. *Gemeinschaftshandeln: Ontologische Grundlagen einer Ethik sozialen Handelns*. Freiburg 1999. S. 42.

Linda Williams

Sexfilme als Grenzgänger der Lust

Schwarze und weisse Haut in *Mandingo*

Es zählt nicht gerade zu den Stärken Hollywoods, die komplexe sexuelle Anziehung zwischen den Rassen ehrlich und offen zu thematisieren.

Henry Louis Gates, Jr.¹

Das Thema interrassischer sexueller Beziehungen hat praktisch noch niemand in Angriff genommen.

Jane Gaines²

Es wird immer wieder behauptet, die Semiotik der Rassenbeziehungen im so genannt klassischen Kino werde von einem einzigen Verbot gesteuert: «Keinem nicht-weissen Mann ist es gestattet, sexuelle Beziehungen zu einer weissen Frau zu unterhalten.»³ Doch dieses Verbot ist heute weitgehend ausser Kraft – wenn nicht in Hollywood, so doch in jenem Paralleluniversum des San Fernando Valley, wo ein spezifischer Strang zeitgenössischer Pornografie mit dem Etikett «interrassisch» [*interracial*]⁴ sich darum bemüht, eben die Tabus zu brechen, die einst unangefochten in Hollywood herrschten. Videos mit Titeln wie *Black Taboo* (*Schwarzes Tabu*), *Black and White in Living Color* (*Schwarz und Weiss in lebhafter Farbe*), *Black Meat*, *White Cream* (*Schwarzes Fleisch, weisse Sahne*), *White Dicks/Black Chicks* (*Weisse Schwänze/Schwarze Bräute*), *Black Splash* (*Schwarzer Erguss*), *Color Blind* (*Farbenblind*) sprechen in einer Weise vom

1 Gates, Henry Louis, Jr. «Jungle Fever; or, Guess Who's Not Coming to Dinner». In: McMillan, Terry et al. (Hg.). *Five for Five: The Films of Spike Lee*. New York 1991. S. 163. (Zu den Begriffen «Rasse» und «interrassisch» vgl. Anm. 4.)

2 Gaines, Jane. *Fire and Desire: Mixed Race Movies in the Silent Era*. Chicago 2001. S. 88.

3 Browne, Nick. «Race: The Political Unconscious in American Film». In: *East-West Film Journal*, 6/1, 1992. S. 8.

4 Anm. d. Übers.: Das englische Wort «*interracial*» ist schwer zu übersetzen, wie sich überhaupt alles, was mit dem Thema «Rasse» zu tun hat, auf Grund seiner Belastung durch Ideologie und Praxis des Nationalsozialismus im Deutschen kaum ausdrücken lässt. Im Amerikanischen ist der deutsche Zusammenhang nicht mitgedacht; der Begriff «*race*» wird zwar problematisiert, das Wort jedoch allseits verwendet. Ich habe mich für die Neuprägung «interrassisch» entschieden, um so nahe als möglich beim Original zu bleiben und den Assoziationsraum einzuschränken. Das Wort «Rasse» und seine abgeleiteten Formen in der Übersetzung ganz zu unterdrücken, war unmöglich und hätte den vorliegenden Text zu stark verfälscht.

unterschiedlichen sexuellen Verhalten der Rassen, wie es ansonsten in unserer Kultur kaum möglich wäre. Am lautesten verkünden sie, dass *Crossing the Color Line (Die Farbgränze überschreiten)* – um einen weiteren Titel anzufügen – äusserst erregend sein kann, insbesondere die Grenze zwischen Schwarz und Weiss, die man im Zuge der Sklaverei⁵ hermetisch abgedichtet hatte. Wenn Hollywood es versäumt hat, «die komplexe sexuelle Anziehung zwischen den Rassen ehrlich und offen zu thematisieren», so haben die Pornografie und das Exploitation-Kino zumindest den Willen gezeigt, sich auf etwas einzulassen, was dezentere Filmtraditionen sich zu berühren scheuen. Ich werde im Folgenden auf einen Exploitation-Film der Siebzigerjahre eingehen, um zu untersuchen, wie hier eines der hartnäckigsten Tabus – das Verbot jeder Sexualität zwischen Schwarz und Weiss – durchbrochen und als besonderer Kitzel genutzt wird.

«Die Angst vor» (und der Wunsch nach) «einer sexuellen Beziehung à la *Mandingo*»

Ein Tabu durchbrechen bedeutet noch lange nicht, es zu entkräften. Georges Bataille argumentiert, dass die Übertretung eines Tabus das Gesetz, das dahintersteht, auf der ganzen Linie bestätigt: «Erst die Angst, mit der ein Tabu gebrochen wird, gibt dem Begehren jenes Gegengewicht, das ihm seine tiefste Bedeutung verleiht.»⁶ Verbote enthalten also oft ein Element der Angst, welche das Begehren noch steigert. Ich werde im Folgenden die Position vertreten, dass es gerade die Angst ist – die Angst, die einst von weissen Sklavenbesitzern erzeugt wurde, um weisse Frauen und schwarze Männer gegeneinander abzuschirmen –, die dem interrassischen Sex jene erotische Spannung bringt, die in der «normalen», d. h. nicht rassistisch akzentuierten Pornografie vielfach fehlt.⁷

Weisse haben das offensive Potenzgehabe [*sexual prowess*] schwarzer Männer stets gefürchtet, auch während und gerade weil sie ihrerseits sexuelle Macht über schwarze Frauen ausübten. Die Angst der

5 Anm. d. Übers.: Im Original steht «*chattel slavery*» – ein Ausdruck, der auf den Umstand verweist, dass die Sklaven denselben juristischen Status hatten wie Vieh und andere bewegliche Güter.

6 Bataille, Georges. *Erotism: Death and Sensuality*. Aus dem Französischen von Mary Dalwood. San Francisco 1986. S. 37. (Original: *L'érotisme*. Paris 1957.)

7 Für Bataille kommt diese Übertretung einer gewaltsamen Zuckung gleich, die sich aus der Vergänglichkeit des Lebens erklärt – ein Augenblick, der das Individuum mit der Ewigkeit des Todes in Berührung bringt und dem der Orgasmus, den die Franzosen gern «*la petite mort*» nennen, entspricht. Diese Zuckung übertritt das Gesetz, besiegt es aber nicht (wie Anm. 6, S. 30–39).

Weissen vor der sexuellen Bedrohung weisser Frauen war, wie JanMohamed feststellt, der offensichtliche Grund für die zahllosen brutalen Übergriffe auf schwarze Männer.⁸ Betrachten wir heutige Beispiele inter-rassistischer Pornografie, so zeigt sich, dass diese Angst jetzt auf neue Weise wiederkehrt. Früher fast ausschliesslich der pathologischen Befürchtung entsprungen, schwarze Männer und weisse Frauen könnten sich miteinander einlassen, kann man heute eine Inversion dieses Musters beobachten – eine Umkehrung der Phantasie, bei der die pornografische Praxis die bestehenden Stereotypen nutzt, um die erotische Spannung zwischen Schwarz und Weiss zur Wollust hoch zu treiben. Ich möchte allerdings diese Mischung aus Angst und Begehren, die sich dem Kontext der Rassenbeziehungen verdankt, nicht für harmlos erklären, nur weil sie Einzug in die heutige Pornografie gehalten hat. Ganz im Gegenteil. Eine der schlimmsten amerikanischen Rassenunruhen der letzten Zeit wurde von dem Wahn eines Weissen ausgelöst, der seine rassistische Sexualangst, seinen Neid und seine irrationale Aversion in ein Szenario inter-rassistischer Lust projizierte.

Als Stacey Koon, Sergeant der Polizei von Los Angeles, einen athletischen Schwarzen bemerkte, der seine Hände auf den Hintern legte und die Hüften in Richtung einer weissen Verkehrspolizistin rotieren liess, glaubte er, wie er später behauptete, ein inter-rassistisches Sexszenario vor sich zu haben. Diese Interpretation der Fakten sollte in der Folge den Auftakt zum tätlichen Übergriff auf Rodney King bilden. In seinem Buch *Presumed Guilty (Für schuldig gehalten)* hat Koon seine Eindrücke folgendermassen beschrieben:

Melanie Singer [...] schrie King an, er solle seine Hände vorstrecken. Als King ihre weibliche Stimme hörte, grinste er und kehrte ihr den Rücken zu. Dann fasste er sich ans Gesäss und begann auf suggestive Weise mit den Hüften zu wippen – eine ziemlich explizite Gebärde. Melanie zeigte sich nicht eingeschüchtert, sie fühlte sich in erster Linie beleidigt. King hatte sie vor ihren Kollegen lächerlich gemacht. [...] Ihre Jane-Wayne- und Dirty-Harriet-Hormone gingen mit ihr durch, sodass sie sich gegen alle Vernunft provozieren liess. Sie zog die Pistole und näherte sich dem Verdächtigen auf drei Schritte.⁹

8 JanMohamed, Abdul R. «Sexuality on/of the Racial Border: Foucault, Wright, and the Articulation of Racialized Sexuality». In: Stanton, Domna C. (Hg.). *Discourses of Sexuality: From Aristotle to AIDS*. Ann Arbor 1992. S. 94–116.

9 Koon, Stacey C./Deitz, Robert. *Presumed Guilty: The Tragedy of the Rodney King Affair*. Washington, D.C. 1992. S. 33–34.

Doch im ursprünglichen Manuskript hatte Koon eine etwas andere Version seiner Motive aufgetischt: Nicht die Beleidigung Singers habe ihn dazu getrieben, in die Situation einzugreifen, sondern «ihre Angst vor einer sexuellen Begegnung à la *Mandingo*».¹⁰ In einem Interview nach seinem Freispruch im ersten Prozess (der auf Bundesstaats-Ebene stattfand) versuchte Koon zu erklären, was er mit der Formulierung sagen wollte, die er später aus dem Buch strich: «Man weiss ja schliesslich Bescheid über das offensive Potenzgehebe der Schwarzen auf den alten Plantagen im Süden und dass es dort zum Geschlechtsverkehr zwischen Schwarzen und Weissen zu kommen pflegte.»¹¹ Koons Formulierung ist interessant: Er sagt «Geschlechtsverkehr» anstelle von «Vergewaltigung», worauf sich seine vorgebliche Befürchtung eigentlich hätte beziehen müssen. Denn offensichtlich wollte er den Eindruck erwecken, er habe die weisse Frau aus einer furchtbaren sexuellen Gefahr errettet. Ob ihm bewusst war, dass «Geschlechtsverkehr zwischen Schwarzen und Weissen» auf den Plantagen historisch fast ausschliesslich zwischen Herren und Sklavinnen stattfand, lässt sich schwer sagen. Höchstwahrscheinlich versuchte er sich auf den Mythos der *Reconstruction* [der Zeit nach dem Bürgerkrieg, A. d. Ü.] zu berufen, gemäss dem eine hilflose Weisse dringend durch einen weissen Retter (nämlich ihn) vor einem lüsternen schwarzen Mann in Sicherheit zu bringen war.¹² Aber dieses Szenario passt nicht mehr. Die unwahrscheinliche Unterstellung, die 1,90 Meter grosse und höchst professionelle Melanie Singer habe sich durch King sexuell bedroht gefühlt, obwohl er von nicht weniger als acht Polizisten mit gezogenen Waffen umstellt war, sagt mehr aus über Koons eigene sexuelle Unsicherheit angesichts der kompetenten Polizistin, die seine Autorität hätte untergraben können, als über die Situation. Die Änderungen in seinem Bericht sind aufschlussreich: Während er in

10 Fiske, John. *Media Matters: Everyday Culture and Political Change*. Minneapolis 1996. S. 145.

11 *L. A. Times*, 16. Mai 1992. B2.

12 Es ist aufschlussreich, dass Koon in seinen beiden unterschiedlichen Berichten unkontrolliert zwischen zwei widersprüchlichen Bildern der weissen Polizistin hin- und herwechselt: Im einen sieht er sie, so unwahrscheinlich das sein mag, in der Rolle der Lillian Gish als wehrlose weisse Frau, die sich vor dem «schwarzen Untier» [*black beast*] windet; im andern als schiesswütige «Dirty Harriet», die versucht, die Rolle eines Mannes zu spielen. In meinem Buch *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson*. Princeton 2001, gehe ich näher auf diese Phantasie von der bedrohten weissen Frau in der Vorstellung der weissen Männer ein. Ruth Wilson Gilmore analysiert die «Rettung» Singers durch Koon auf ähnliche Weise, wenn sie die Geste, mit der die weisse Weiblichkeit beschützt wird, als Wiederbelebung des Konzepts Rasse/Geschlecht im Gefüge der nationalen Ideologie liest («Terror Austerity Race Gender Excess Theater»). In: Williams, Robert Gooding (Hg.). *Reading Rodney King / Reading Urban Uprising*. New York 1993. S. 29).

der einen Version behauptet, Singer habe sich sexuell bedroht gefühlt, spricht er in der anderen lediglich von Beleidigung. Es ist deutlich, dass er nicht nur in beiden Fällen eine sexuelle Bedrohung auf King projiziert, sondern tatsächlich eine Art Bestrafung Singers herbeiführte, weil sie die Chuzpe hatte, als «Dirty Harriet» aufzutreten und damit eine männliche Domäne usurpierte.¹³ Seine eigentliche Angst, für die er sie auch bestrafte, indem er die Verhaftung an sich riss, dürfte vermutlich in der Tatsache gründen, dass sie eine durchaus kompetente Polizistin war, die ihres Amtes gewaltet und einen Schnellfahrer gestellt hatte.

Gleichzeitig verrät Koons Formulierung «das offensive Potenzgehabe der Schwarzen» einiges über den Sexualneid der Weissen; altmodische Rassisten wie Thomas Dixon oder D. W. Griffith hätten sich kaum so ausgedrückt. Ich möchte behaupten, dass dieser Neid aus einer viel neueren Quelle stammt, nämlich aus der Pornografie und dem Exploitation-Kino, deren Phantasien in jener interrassischen Lust gipfeln, von der oben bereits die Rede war. Während uns Stacey Koon glauben machen will, dass er die Gewalt gegen Rodney King vom Zaun brach, weil Singer sich vor einer «sexuellen Begegnung à la *Mandingo*» fürchtete, sind seine Motive ganz anders gelagert als bei Dixon und Griffith. Wie diese will er zwar schwarze Männer und weisse Frauen im Zaum halten; aber anders als sie scheint er um all die Varianten zu wissen, welche sich die Phantasie zunutze macht, um immer erregendere erotische Szenarien von der schwarzen Gefahr für die weisse Frau zu entwerfen.

Eine Erklärung dafür, dass er das «schwarze Untier» unterschiedlich benennt, könnte in Koons besonderem Verständnis des Wortes «Mandingo» liegen, das – wie die Variante «Mandinka» – einen afrikanischen Kriegerstamm bezeichnet; andere Ausdrücke, die zur Verfügung gestanden hätten und offenbar von den Polizisten vor und nach dem Übergriff auf King verwendet wurden, wären «schwarz» oder «Afrikaner» oder eine der gängigen Tiermetaphern gewesen. «Mandingo» zeigt, dass Koon sich unterschwellig bewusst war, dass das Szenario, welches er mit diesem Wort aufrief, seit den Siebzigerjahren etwas mehr umfasste als die Angst des weissen Patriarchen, die Kontrolle über seine eigene Gattin und reinweisse Nachkommenschaft könnte ihm durch einen hyperpotenten afrikanischen Sklaven entgleiten. «Mandingo» bedeutete für die Generation von Stacey Koon nicht dasselbe wie «afrikanisch» für Dixon und Griffith. Ein Grund dafür mag darin liegen, dass 1975 ein populärer Exploitation-Film mit dem Titel *Mandingo* herausgekommen war, der bereits das ältere Szenario umfunktioniert hat-

13 Vgl. die Betrachtung dieses Vorfalls in meinem bereits zitierten Buch (wie Anm. 12).

te, das sich um die Angst weisser Frauen vor der schwarzen Potenz drehte. Stacey Koon war alt genug, um ihn als Teenager im Kino gesehen zu haben.

Koons Überreaktion auf Rodney Kings unflätige Gebärde könnte eine ähnlich übertriebene Eskalation entfacht haben wie seinerzeit in Griffiths Film *The Birth of a Nation* (*Die Geburt einer Nation*, USA 1915) der Angriff der weissen Reiter des Ku-Klux-Klan. Doch die rassen- und geschlechtsspezifische Angst, die Koon auf Melanie Singer zu projizieren suchte, war inzwischen historisch nicht mehr glaubhaft. Deshalb strich er das Wort «Mandingo» aus seinem Manuskript und ersetzte es durch «Beleidigung». Mit der Formulierung «Angst vor einer sexuellen Begegnung à la *Mandingo*» sprach Koon zugleich ein Begehren weisser Frauen nach derselben Art von Begegnung an, wie sie im Film dieses Namens erzählt wird. Denn Richard Fleischers *Mandingo* von 1975 ist vor allem dank der tabubrechenden Verführung des Mandingo-Sklaven durch die weisse Gattin seines Besitzers berühmt geworden.

Eine Komponente des Vermächtnisses der *Black Power* in der amerikanischen Populärkultur seit den Sechzigerjahren bestand darin, das Stereotyp vom kraftlosen Uncle Tom durch offensives Potenzgehabe zu konterkarieren. Von den Männlichkeitsbeweisen des eigentlichen *Black Power Movement* über Eldrige Cleavers Behauptung in *Soul on Ice*,¹⁴ er habe weisse Frauen vergewaltigt, von den Blaxploitation-Filmen der frühen Siebziger bis zu den *Black Power*-Posen in *Mandingo*: Die trotzige Geste, mit der Schwarze gegenüber einer weiss-dominierten Welt ihre Männlichkeit inszenieren, ist zu einem ebenso automatischen Reflex geworden, wie «die weisse Frau retten» ein Reflex Stacey Koons war. Vielleicht könnten wir besser verstehen, warum Koon nach seinem *Taser* [einer Laserpistole, A. d. Ü.] griff oder King auf seinen Hintern, wenn wir uns fragen, welche sexuellen Phantasien die Beziehungen zwischen Schwarz und Weiss unterschwellig prägen.

Stacey Koons folgenschwere Projektion einer «Angst à la *Mandingo*» auf Melanie Singer muss also als ein wirres Knäuel äusserst ambivalenter und stereotyper Angstgefühle gelesen werden, die Koon jedenfalls gerne bis zur mythischen Plantage zurückrechnen wollte, obwohl sie die Populärkultur des Mainstream tatsächlich erst in den Siebzigerjahren erreichte. Mir geht es im Folgenden um diese neue Mischung von Rassenangst und sexuellem Begehren. Wie ein Überblick über die Titel zeigen kann, die ich anfangs aufgeführt habe, ist die interrassische Hardcore-Pornografie neueren Datums auf die alte Phobie aufgefropft,

14 Cleaver, Eldridge. *Soul on Ice*. New York 1968.

die der bedrohlich hypersexuelle Schwarze auslöste. In den einschlägigen Filmen, die im Gefolge der Bürgerrechtsbewegung herauskamen, verbanden sich weisse Mythen vom «alten Süden» mit dem Zurschaustellen von *Black Power* und schwarzer sexueller Potenz. Aber wie wirkten sie aufeinander ein? Wir können die Ergebnisse ihrer Interaktion im fatalen Zusammenstoss der beiden Macho-Gebärden beobachten, die ich oben beschrieben habe: die reflexartige Geste Rodney Kings, mit der er seine Verachtung für das Gesetz durch eine sexuell provokante Pose gegenüber einer Weissen zum Ausdruck bringt; und das reflexartige Einschlagen auf den Schwarzen, um eine weisse Frau zu «retten», die sich keinen Augenblick in Gefahr befand.

Ich möchte behaupten, dass keiner dieser Reflexe eine reine Wiederholung vergangener Muster darstellt: Kings Macho-Getue als Antwort auf Singers Befehl ist in derselben Populärkultur der Siebzigerjahre verwurzelt, die Stacey Koon unbedacht zitiert, wenn er das Wort «Mandingo» gebraucht. Es scheint als Deckerinnerung zu fungieren – eine Erinnerung, die ungelöste Fragen zu sexuellen Beziehungen und Gewalt zwischen Schwarz und Weiss, wie sie in unserer Kultur seit den Siebzigerjahren hochkochen, ebenso heraufbeschwört wie abblockt. Es ist daher an der Zeit, den Film mit dem besagten Titel zu analysieren, um einen Augenblick in der amerikanischen Kultur dingfest zu machen, an dem breite Zuschauerschichten, schwarze wie weisse, begannen, Gefallen an der Darstellung interrassischer Lust zu finden, statt einen ängstlichen Bogen um dieses Thema zu machen.

Mandingo

Der Film *Mandingo* wurde 1975 von Richard Fleischer inszeniert und entwickelte sich zu einem grossen Kassenschlager. Die Kritiker waren sich einig, dass er an die niederen Instinkte appellierte und ein sensationslüsternes Machwerk darstellte.¹⁵ Erst mit der Zeit wurde er kritisch

15 In *Variety* (7.5.1975) war zu lesen: «Schuljungen aller Altersklassen pflegten zu Kyle Onstrotts Roman *Mandingo*, einer Sexploitation-Sozialstudie, zu onanieren, was jetzt, dank Paramount und dem Produzenten Dino De Laurentiis, auch wieder möglich ist.» Richard Schickel (*Time*, 12.5.1975) bläst ins selbe Horn, wenn er dem Film seinen Sensationalismus vorhält: «*Mandingo* bezieht seine Spannung fast ausschliesslich aus der unverständlich langen Zeit, die vergeht, bis die blonde Herrin von Falconhurst endlich den attraktiven schwarzen Sklaven ins Schlafzimmer einlädt [...], den ihr Gatte gekauft hat, um die Erbmasse im Sklavenquartier zu verbessern. Bis zu diesem Augenblick bleibt noch ungewiss, ob der Film vor irgendeinem Klischee des Vor-Bürgerkriegs-Melodramas Halt macht.» Kevin Thomas («Sadism Down on the Plantation». *L. A. Times*, 22.5.1975) spricht von einem «Meisterwerk im Schund», dessen «Verurteilung der Sklaverei» nur «eine Entschuldigung ist, um die

aufgewertet.¹⁶ *Mandingo* zählt nicht eigentlich zur Pornografie, doch für viele Zuschauer, die den Weg in die Pornokinos der damaligen Zeit noch nicht gefunden hatten, kam er dieser Gattung ziemlich nahe. Er gehört auch nicht direkt zum Zyklus der Blaxploitation-Filme, lässt sich aber, wie Ed Guerrero¹⁷ gezeigt hat, am besten aus diesem Kontext erklären. «Blaxploitation» war Hollywoods Begriff für Filme, die das Rezept «Sex plus Rasse» ausbeuten, eine Welle, die Mitte der Siebzigerjahre rasch populär wurde und wesentlich zum wirtschaftlichen Überleben Hollywoods beitrug. Mit Blaxploitation-Filmen konnte schwarzen Regisseuren der Durchbruch gelingen. Typischerweise handelt es sich um modernisierte Aufgüsse von Outlaw- und Detektivgeschichten, die im Zentrum der Grosstadt spielen, mit neuem Jazz unterlegt sind und «toughe» schwarze Helden mit Sexappeal auftreten lassen, die ihre virile Potenz vor schwarzen wie weissen Frauen in Szene setzen. (Der *Theme Song*, den Isaac Hayes für *Shaft* schrieb, feiert den schwarzen Privatdetektiv – oder schwarzen Schwanz [das Wort «*dick*» bedeutet im Englischen beides, A. d. Ü.] –, der «als Sexmaschine alle Bräute beglückt»). Im Gegensatz dazu spielt *Mandingo* auf einer Plantage im alten Süden, wurde von einem Weissen inszeniert, und auch der eigentliche Protagonist ist weiss. Aber der Film entspricht dem Blaxploitation-Zyklus, indem er den Kampf der Schwarzen gegen den Rassismus zeigt und zugleich das schwarze Potenzial zelebriert. Und wie die Blaxploitation-Filme kam er gut bei derselben schwarzen Grosstadt-Bevölkerung an, die für die ökonomische Genesung Hollywoods zu Beginn der Siebzigerjahre so entscheidend gewesen war.¹⁸ Er steht für eine Neubewer-

schmutzigsten, vom Sex zwischen den Rassen beflügelten Phantasien auf die Leinwand zu bringen, die je in einem unzensurierten Film zu sehen waren».

16 Allen voran durch Andrew Britton («*Mandingo*». *Movie*, 22, 1976. S. 1–22), der zudem den künstlerischen Wert von *Mandingo* hervorhebt – ganz im Gegensatz zum Vorwurf krassester Exploitation, der die ursprüngliche Haltung der Kritik kennzeichnet. Neuerdings haben viele Kritiker die Wichtigkeit dieses Films betont: Robin Wood («*Mandingo: The Vindication of an Abused Masterpiece*»). In: ders. *Sexual Politics and Narrative Film: Hollywood and Beyond*. New York 1998. S. 265–282) schloss sich Britton an. Ed Guerrero (*Framing Blackness: The African American Image in Film*. Philadelphia 1993) situiert den Film mehr oder weniger in der Tradition der Blaxploitation, findet ihn aber nicht so relevant. Und Celine Parrenas Shimizu hat in einem unveröffentlichten Text, dem ich viel verdanke, den Zusammenhang mit dem hegelischen Dilemma von «Herrschaft und Knechtschaft» ausgelotet («*Master-Slave Sex Acts: Mandingo and the Race / Sex Paradox*»).

17 Wie Anm. 16.

18 Der Zyklus der Blaxploitation-Filme begann mit *Sweet Sweetback's Baad Asssss Song* (Melvin Van Peebles, 1971) und wurde mit *Shaft* (Gordon Parks, 1971), *Superfly* (Gordon Parks Jr., 1972) und einer Reihe von Action-Sex-Filmen, die im schwarzen Ghetto spielten, fortgesetzt. Ihnen auf den Fersen folgte ein Zyklus von Action-Sex-Filmen mit weiblichen Hauptfiguren, zum Beispiel *Cleopatra Jones* (Jack Starrett, 1973), *Coffy* (Jack Hill, 1973) und *Foxy Brown* (Jack Hill, 1974).

tung der sexuellen Zwangsregelungen während der Sklaverei, wie sie in der Zeit nach der Bürgerrechtsbewegung und dem *Black Power Movement* aufkam, und er wendet sich seinem Thema mit unverstellt lüsterndem Interesse zu. Und schliesslich präsentiert *Mandingo* die Sexualbeziehungen zwischen den Rassen nicht nur als unabweisbar erotisch, sondern zugleich und in systematischer Form als Ausdruck des ökonomischen Gefälles zwischen weissen Herren und Herrinnen und schwarzen Sklaven und Sklavinnen. Damit revidiert der Film die neuste virulente Variante des Plantagen-Genres – eine triviale Form der Massenunterhaltung, die von einer gewissen schlüpfrigen Faszination durch schwarz/weisse Sexualbeziehungen lebt, aber jede *Black Power*-Botschaft vermissen lässt.

Der Film ist zu einem Drittel Schauerroman, zu einem Drittel Blaxploitation und zu einem Drittel Lehrstück über das hegelsche Verhältnis von Herr und Knecht. Es geht um einen jungen weissen Plantagenbesitzer (Perry King), der sein *droit du seigneur* mit einer Sklavin genießt, während seine sexuell frustrierte Gattin heimlich die Dienste seines wertvollsten «Mandingo-Hengstes» in Anspruch nimmt. Kyle Onstotts langatmiger Plantagen-Roman von 1957 über interrassischen Sex wurde mit einer Post-Bürgerrechtsbewegungs-Feier von *Black Power* überlagert, welche die *Gone with the Wind*-Klischees des Plantagen-Melodramas systematisch revidiert.¹⁹ Die Plantage, über welcher der Vater des Besitzers als altersschwacher Patriarch thront (James Mason), ist ein «Gestüt» für Sklaven. Als der junge Herr bemerkt, dass seine frisch angetraute Gattin keine Jungfrau mehr ist, wendet er sich einer seiner ehemaligen Bettgenossinnen wieder zu und beginnt eine romantische Beziehung mit der schwarzen Sklavin.²⁰ Aus Eifersucht und sexueller Frustration lässt die Gattin nun seinen «Preishengst» kommen, der sie in einer ausführlichen Sex-Szene befriedigt. Als sie später ein dunkelhäutiges Kind zur Welt bringt, wird es getötet und sie vergiftet.

Was der Film allerdings nicht bietet, ist gerade das, was sich in Stacey Koons verwirrter Phantasie zusammengebraut hatte: eine Lehre für

19 Die Eleganz, mit der sich der Film vom reinen Sensationalismus beider Vorgängertemperaturen unterscheidet, ist im Cover der Paperback-Ausgabe des Romans zu spüren, das sich an den Filmplakaten orientiert hat. Hier ist zunächst die Geste, mit der Rhett Butler Scarlet O'Hara in die Arme nimmt, schlaue Parodie, wenn der weisse Plantagenbesitzer die schwarze Sklavin umarmt; weiter sehen wir, wie der «Mandingo-Hengst» auf gleiche Art mit seiner weissen Herrin verfährt. Vgl. Wood (wie Anm. 16).

20 Der Roman ist deutlich weniger romantisch; der junge Sklavenbesitzer liebt seine Gattin gar nicht, sondern hat sich bereits auf ein Verhältnis mit seinem «Sklavenweib» eingelassen, das eine rein pragmatische Fortpflanzungsbeziehung übersteigt.

weisse Frauen, sich vor der offensiven Potenz schwarzer Männer in Acht zu nehmen. Vielmehr lehrt er, dass einzig die transgressiven sexuellen Beziehungen zwischen den Rassen emotionale Intensität gewinnen, während alle anderen Beziehungen, die in diesem Film gezeigt werden, sowohl schwarze wie weiße Haut gänzlich instrumentalisieren. Vor allem aber hätte sich Koon an den Schluss erinnern müssen. Denn als der weiße Herr sich an seinem Sklaven rächt, weil dieser mit seiner Gattin geschlafen hat, führt seine masslose Gewalttätigkeit,²¹ wie bei Koon, zu einem Aufstand – in diesem Fall einem Aufstand der Sklaven.²²

Die schwarze Rache am weissen Herrn charakterisiert *Mandingo* als Ausdruck von *Black Power* in der Zeit nach der Bürgerrechtsbewegung. Dass er die traditionell idyllischen Bilder der Sklaverei durch schwarze Wut und verbotenes sexuelles Begehren ersetzt, ist daher Teil seiner revisionistischen Darstellung eines Plantagenbesitzers, der darauf besteht, dass weiße Frauen die schwarze Sexualität zu fürchten, nicht zu begehren haben. Der Film enthält zwei längere Sexszenen zwischen Schwarz und Weiss. Es handelt sich zwar nicht um die ersten ihrer Art, die einem lüsternen Interesse, nicht einer Phobie des amerikanischen Mainstream entspringen; doch sie sind die ausführlichsten und provokantesten, und sie hinterfragen ihre Vorläufer im Plantagen-Genre am nachhaltigsten.²³ In beiden kommt es zu intensiven erotischen Gefühlen über die Rassengrenzen hinweg.

In der ersten Szene sieht man den jungen Herrn zu Besuch auf einer Nachbarplantage, wo ihm und seinem Reisegefährten «Sklavenweiber» für die Nacht zugeführt werden. Obwohl schon vorher gezeigt wurde, dass er pragmatische Beziehungen zu einer Sklavin pflegt, um

21 Er erschießt ihn nicht nur, sondern stösst seinen blutenden Körper mit der Mistgabel in einen kochenden Wasserkessel. Dem Sklaven, der am Ende die Pistole ergreift, hatte der revolutionäre Sklave Cicero das Lesen beigebracht. Cicero wird mitten im Film gehängt, hält jedoch vorher noch eine Rede, in der er seinen Mitsklaven ihre Unterwürfigkeit vorhält und die Herren einlädt, seinen «schwarzen Arsch zu küssen».

22 Ein Haussklave erschießt den alten Plantagenbesitzer und flieht. Der junge Herr, dessen Frau und Kind ebenfalls tot sind, trauert bei der Leiche des Vaters, während Muddy Waters einen Blues singt.

23 Ein häufig zitierter Vorläufer sowohl dieses Films wie des urbanen Blaxploitation-Genres ist die Liebesszene zwischen Jim Brown und Raquel Welch in *100 Rifles* (Tom Gries, 1969). Henry Louis Gates Jr. erwähnt sie kurz, wenn er schreibt, dass Jim Brown «Raquel Welch wild und leidenschaftlich liebt» (wie Anm. 1, S. 163); dagegen bemerkt Ed Guerrero allerdings, das Thema sei entschärft, da es sich wohl um zwei Farbige (mexikanisch-indianisch und afro-amerikanisch) handle (wie Anm. 16, S. 79). Die Brown/Welch-Stelle ist jedoch frei von dem Schauer, der die Szene in *Mandingo* prägt. Offensichtlich hatte Gates Letzteren noch nicht gesehen, als er schrieb, man könne davon ausgehen, «dass der amerikanische Film den Thrill einer sexuellen Begegnung zwischen Schwarz und Weiss noch nie mit Intelligenz oder Offenheit behandelt» habe. Das war, bevor Spike Lees *Jungle Fever* 1991 herauskam.

Nachwuchs zu zeugen, reagiert der gutmütige Plantagenbesitzer Hammond in diesem Fall anders. Angewidert durch den Sadismus, mit dem sein Reisegefährte eine der schwarzen Frauen behandelt, und voller Mitgefühl angesichts der Angst Ellens – der Sklavin, die ihm zugeteilt wurde –, zieht er sich mit ihr in ein angrenzendes Zimmer zurück. Aber auch der Kuss, den der Gefährte «seiner» Schwarzen verpasst, missfällt ihm, da sich laut dem Verhaltenscodex der Südstaaten keine wirkliche Intimität zwischen den Rassen entwickeln durfte. Ellen ihrerseits ist durch die raue Behandlung ihrer Leidensgenossin bestürzt, fürchtet sich davor, vergewaltigt zu werden (sie ist noch Jungfrau), und ist zugleich berührt von Hammonds Verletzlichkeit, die durch eine Gehbehinderung, Folge eines Unfalls in der Kindheit, symbolisiert wird. Er erwidert ihr Mitleid, indem er ihr gestattet, sich ungetaner Dinge zurückzuziehen. Andrew Britton führt aus, dass Ellen durch Hammonds Verzicht auf ihre Dienste den Wunsch verspürt, ihm gefällig zu sein, und zwar «nicht als unterwürfige Dienerin, sondern mit der emotionalen Zuwendung einer Geliebten».²⁴ Britton, der den Film als erster verteidigt und kritisch aufgewertet hat, fährt fort, dass es den beiden dadurch gelinge, die Kluft zum Anderen zu überwinden: Sie setzt sich darüber hinweg, dass er der Herr ist, er setzt sich darüber hinweg, dass sie eine Sklavin ist, und damit über seinen inneren Widerstand, sie auf den Mund zu küssen.

Doch Brittons Interpretation, dass Ellens «Farbe und Status für Hammond irrelevant werden», sodass er auf seinen Herrenstatus verzichtet, möchte ich entgegenhalten, dass ein solcher Verzicht nie total sein kann; der Rest, der bleibt, generiert die erotische Spannung, welche die Szene prägt.²⁵ Dies zum Beispiel im Augenblick, als Herr und Sklavin zum ersten Kuss ansetzen: Hier behaupten sich die sozialen Unterschiede nach wie vor. Auch wenn Hammond Ellen erklärt, sie brauche ihm nicht zu Willen zu sein, und auch wenn er sie auffordert, ihn anzublicken, ihm «direkt in die Augen zu schauen», hält sie sich zurück: «Ich kann nicht. Nigger tun das nicht.» Laut Britton bittet Hammond sie nun noch freundlicher, ihm in die Augen zu sehen, sodass die beiden, wenn ihre Blicke sich treffen, alle Unterschiede ignorieren können. Doch meines Erachtens ändert der Wechsel von der Aufforderung zur Bitte nichts

24 Wie Anm. 16, S. 12.

25 Andrew Britton beschreibt diese Stelle als «eine der schönsten und berührendsten Liebeszenen des Kinos», da die Schönheit der Verbindung wesentlich in ihrer Zerbrechlichkeit liege: Das Paar sei «im Schrecken darüber vereint, dass der andere Herr einen Menschen zur persönlichen Befriedigung gebraucht [...], was beider Humanität verneine und korrumpiere» (wie Anm. 16, S. 11).

am sozialen Gefälle und stellt die beiden nicht auf gleiche Stufe. Ellen hat nie wirklich die Freiheit, den weissen Herrn abzuweisen, und ihre «Farbe und Status» werden für ihn nicht «irrelevant». Sie erringen vielmehr eine neue Relevanz. Wenn Ellens Begehren mit dem Wunsch einhergeht, ihm zu Willen zu sein, umso besser; doch wenn Hammond ihr sagt, sie brauche ihm nicht zu dienen, beschwichtigt sie ihn mit Worten, deren Aufrichtigkeit unbewiesen bleibt: «Ich bin Ihnen zugetan, Herr. Ich möchte Ihnen gefällig sein.» Ellen betrachtet Hammond offensichtlich bewusst als Mann, nicht als Herrn, und entsprechend betrachtet er sie als Frau, nicht als Sklavin, sobald er sich schliesslich überwunden hat, sie auf den Mund zu küssen. Aber auch nach vielen Küssen, mit denen die Szene endet, sind nach wie vor die Machtverhältnisse und das reale Gefälle zwischen den Rassen zu spüren und heizen den Eros an.

Auf ihre Weise allerdings sind diese Küsse revolutionär, insbesondere wenn wir mit Abdul JanMohamed sexuelle Beziehungen zwischen Besitzer und Sklavin potenziell als subversive Bejahung einer allgemeinen Humanität betrachten.²⁶ In der weiteren Erzählung von *Mandingo* leitet dieser transgressive Kuss eine Kette von Ereignissen ein, welche die Institution Sklaverei insgesamt bedroht, indem sie die Synonymität zwischen dem Status der schwarzen Sklaven und Sklavinnen als Vieh und dem Status der weissen Gattin als Uterus für den Samen des Plantagenbesitzers herausarbeitet. Denn dieser Kuss löst den Sexualneid der Gattin aus und damit ihre viel massivere Übertretung des Tabus, das alle intimen Beziehungen zwischen Schwarz und Weiss verbietet, da sie sich mit Hammonds Mandingosklaven, Mede, einlässt. Die Auswirkungen dieses Sexualakts werden ihrerseits den Stacey-Koon-haften Overkill des Besitzers auslösen, der wiederum den Aufstand der Schwarzen zur Folge hat. So könnte man sagen, dass zwar in diesen Überschreitungen der Rassengrenze zwischen Herr und Sklave die «gemeinsame Humanität» respektiert wird, dies jedoch durch und wegen, nicht trotz der erotisch aufgeladenen Unterschiede.²⁷

Es ist fast unmöglich, die sexuellen Begegnungen zwischen Herr und Sklavin sowie zwischen Herrin und Sklave nicht durch die Brille von Hegels dialektischem Szenario vom Herrn und Knecht zu betrachten, das die Studien zum Postkolonialismus so stark beeinflusst hat.²⁸

26 JanMohamed (wie Anm. 8).

27 Celine Parennas Shimizu schreibt über diese Szene: «Während die beiden gegen die Differenz des Anderen ankämpfen, anerkennen sie sich gegenseitig in ihren Unzulänglichkeiten und Abhängigkeiten, die aus einem System von entmenschlichender Brutalität stammen» (wie Anm. 16).

28 Ich verdanke diese Einsichten Shimizu, die so grosszügig war, ihre Gedanken mit mir zu diskutieren.

Hegels Beschreibung dieses Szenarios in der *Phänomenologie des Geistes*²⁹ involviert das philosophische Problem, dass «der Eine» – das «Ego-Subjekt» oder «Ich» des menschlichen Bewusstseins – sich auf das «Ego-Objekt» des Anderen beziehen muss, wenn es seine Identität finden und ein Selbst werden will. Hegel betrachtet diesen Anderen nach Massgabe der «Begierde» – letztlich dem Begehren des «Einen» nach der Anerkennung durch den «Anderen». Obwohl, wie Jane Gaines aufzeigt, Hegels Begriff der Begierde nicht sexuell konnotiert ist, arbeitet er die körperliche Konfrontation zwischen Gleichheit und Differenz deutlich heraus, wenn er untersucht, wie der «Knecht» oder Sklave zum «Ding» für den Herrn wird – und diese Analyse suggeriert unübersehbar ein sexuelles Szenario.³⁰

Hegels Dilemma der Herrschaft liegt in dem Umstand, dass der Herr, je unumschränkter er herrscht, desto weniger imstande ist, ein wahres Bewusstsein seiner Selbst zu erlangen. Denn er muss von einem unabhängigen Willen oder Bewusstsein als Herr anerkannt werden, und ein solches Bewusstsein hat er dem Sklaven nicht eingeräumt. So unterläuft gerade die Macht des Herrn sein Bedürfnis, durch einen unabhängigen Anderen anerkannt zu werden. Jessica Benjamin bezeichnet dieses Dilemma als Dialektik der Kontrolle: «Habe ich vollständige Kontrolle über den Anderen, so hört er auf zu existieren, und kontrolliert mich der Andere vollständig, so höre ich auf zu existieren.»³¹ Nur wenn sie sich gegenseitig anerkennen, können zwei Subjekte zu dem werden, was Hegel aktive «universelle» Subjekte nennt.

Hegels Paradigma könnte eine Möglichkeit eröffnen, wie sich Formen des Anerkennens auf Formen der (rassistisch geprägten) Unterdrückung erstrecken liessen, die aus dem amerikanischen Sklaventum überkommen sind. Judith Butlers neue Interpretation sowohl von Hegel wie von Jessica Benjamin verweigert die Vorstellung eines gegenseitigen Anerkennens, die als normatives Ideal fungiert, um den Anderen im Selbst miteinzuschliessen.³² Nach Butler wäre die Überwindung der Differenz, wie sie Britton anhand von *Mandingo* ausfaltet, ein Beispiel für eine allzu einfache und gänzlich optimistische Interpretation, die sie bei Benjamin kritisiert.³³ Im Gegensatz dazu arbeitet Butler eine Version der Anerkennung zwischen Herr und Sklave heraus, die das hohe Risiko

29 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Phänomenologie des Geistes*. Kapitel B «Selbstbewusstsein». 1807.

30 Gaines (wie Anm. 2), S. 62.

31 Benjamin, Jessica. *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*. New York 1988. S. 53.

32 Butler, Judith. *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*. New York 1987.

für beide mitbedenkt. Doch dieses Risiko, das im Untergang beider enden kann, dient zugleich dazu, das Selbst zu konstituieren. Es gründet auf Unterschied und Instabilität. Butlers Argument ist komplex und nuanciert, und es kritisiert letztlich Benjamins dyadisches Konzept des Begehrens, das es durch eine Trias von heterosexuellem, homosexuellem und unbenannt andersartig sexuellem Begehren ersetzt. Ich übernehme daraus lediglich das grundsätzliche Paradox, dass das Anerkennen Differenz oder Vernichtung nicht aufhebt, sondern vielmehr in beiden wurzelt. Mir erscheint diese Vereinfachung hilfreich, um das Wesen des erotischen Anerkennens zwischen Hammond und Ellen zu begreifen, das sich in ihren Küssen symbolisiert. In einem Film, in dem sexuelle Beziehungen im ökonomischen Interesse des Sklavenhalters erfolgen, können solche Grenzüberschreitungen nicht die Differenz aushebeln, wie Andrew Britton postuliert. Vielmehr bieten sie eine pervers erregende Form des rassistisch-sexuellen Anerkennens der Unterschiede an.

Diese Auffassung von einer destruktiven Differenz qualifiziert das Verständnis erotischer Formen des Anerkennens, deren eigentlicher Eros im Machtgefälle der Rassen gründet, auf relevante Weise. Betrachten wir nun den zweiten grossen Augenblick transgressiver Wollust in *Mandingo*: die Begegnung zwischen Blanche (Susan George), der sexuell frustrierten Herrin mit dem vielsagenden Namen, und Mede, dem Mandingo-Ringer (verkörpert durch den Boxer Ken Norton). Blanche hat Hammond enttäuscht, da sich bei der Hochzeit herausstellte, dass sie von ihrem älteren Bruder entjungfert worden war. Wenn Hammond sich der Sklavin Ellen zuwendet, um Liebe zu empfangen, und sie damit quasi in den Stand einer Herrin erhebt, rächt sich Blanche, indem sie seinen Sklaven verführt. An einem schwülen Nachmittag hüllt sie sich in ihr weisses Nachthemd, lässt ihr blondes Haar frei über den Rücken fließen, trinkt sich Mut an und befiehlt Mede, sich auf ihr Bett zu setzen: eine Position, die für den Augenblick, als sie vor ihm steht, den Grössenunterschied zwischen beiden ausgleicht und es ihnen ermöglicht – wie beim zuvor erfolgten Anerkennen zwischen Herr und Sklavin –, einander in die Augen zu sehen. Zunächst droht sie ihm mit dem Zorn seines Besitzers: Tut der Sklave nicht, was sie will, so wird sie behaupten, er habe sie vergewaltigt. Doch da ein solcher Zwang sie nur

33 Butler differenziert Benjamins Ideal der Anerkennung, bei dem «die Zerstörung des Selbst eine nur gelegentliche und beklagenswerte Begebenheit darstellt, die durch die therapeutische Situation invertiert und überwunden werden kann und letztlich nicht geeignet ist, die Essenz der Anerkennung zu konstituieren». In ihrer eigenen Beschreibung des Anerkennens liest sie Hegel anders, um zu behaupten, die Anerkennung könne «die Zerstörung nicht verhindern», so, als wäre das Anerkennen nicht zugleich eine Form der Aggression (wie Anm. 32, S. 274).

mit Hegels Herrenfigur gleichsetzen würde, lenkt sie nun ein: «Mede, hast du jemals eine weisse Frau begehrt?» Mit diesem Umschwung von Furcht erregendem Befehl zu einer Frage, die sein eigenes Begehren für die «Andere» anspricht, küsst sie seine passiven Lippen, streichelt sein Gesicht und blickt ihm in die Augen.

Im Moment eines solchen interrassischen Kusses war die «Liebeszene» zwischen Hammond und Ellen ausgeblendet worden. Nun allerdings initiiert der Kuss eine längere Verführung, die in der halb pornografischen Darstellung eines gemeinsamen Orgasmus gipfelt. Betrachtet man sie als einfache Sexszene, erscheint sie nicht transgressiver als viele solche Szenen der Zeit; betrachtet man sie als interrassische Sexszene, so wächst sie darüber hinaus, was durch Maurice Jarres Schauer Musik verstärkt wird. Blanche zieht Mede langsam das Hemd aus und drückt ihn vom Bett hoch, bis er über ihr steht. Sie schlingt ihre Arme um seinen Körper und lässt ihre Hand an seiner Brust heruntergleiten, bis sie sein Geschlecht erreicht hat; eine Ausschnittkorrektur zeigt, wie beide in diese Richtung (ins Off) schauen. Bei diesem Verweis auf seine sexuelle Reaktion beginnt Blanche, ihn weiter zu entkleiden, um schliesslich zu seinen Füßen niederzusinken, als unterwerfe sie sich seiner männlichen Erregung. Wir blicken auf Medes Rücken und sehen einen athletisch gebauten Schwarzen, dessen nackter Hintern das Bild füllt und vor dem eine weisse Frau kniet: Bezeichnenderweise ist es sein, nicht Blanches Körper, der im Vordergrund ausgestellt ist. Wieder auf den Füßen, zieht sich Blanche nun ihrerseits aus und umarmt ihn, während sich ihr Kopf mit dem langen blonden Haar an seiner Brust reibt.

An diesem Punkt beginnt Mede schliesslich aktiv auf ihre «Verführung» zu reagieren. Er umarmt sie; sie lächelt. Er übernimmt die «Kontrolle», hebt sie kurz hoch und dann aufs Bett, um sich auf sie zu legen. Wieder ist es sein Körper, insbesondere sein Hintern, der ausgestellt ist, während die Kamera an ihm heruntergleitet, bis sie erfasst, wie Blanches Füsse seine Hüften liebkosen. Als ob sie sich erinnerte, dass eigentlich *sie* die Kontrolle behalten sollte, kehrt Blanche plötzlich die Situation um und legt sich auf ihn, wobei wir erstmals ihren nackten Oberkörper zu sehen bekommen. Doch Mede schiebt sie sofort wieder unter sich und bebzt wie im Orgasmus, was suggestiv zum Ausdruck bringt, dass beide gemeinsam zum Höhepunkt kommen. Die Szene endet mit einer genüsslichen Kranaufnahme, die enthüllt, wie er auf ihr liegt und ihre gespreizten Beine überdeckt.³⁴

34 Nach Shimizu gibt Blanche im Augenblick, da sie sich entkleidet, auch ihre Herrschaft ab (wie Anm. 16).

Welche Form hegelschen Anerkennens liegt hier vor? Vor allem birgt diese Transgression buchstäblich «die Gefahr der Vernichtung», spielt mit der Möglichkeit der Zerstörung, der eigentlichen Quelle erotischer Spannung. In der Tat werden sowohl Herrin wie Sklave als Folge dieser sexuellen Begegnung sterben; der Tod durch die Hand des Herrn, mit dem Blanche Mede droht, wird sie beide ereilen. Die intensive Erotik der Szene rührt nicht nur von ihren – im Vergleich zu früheren, nicht-exploitativen Hollywoodfilmen – expliziten Einzelheiten der sexuellen Begegnung her (Hinweise auf Medes Erektion, wenn auch im Off, Nacktheit, schüttelfrostartiger Orgasmus), sondern auch aus der Art und Weise, wie sein Körper selbst zur Arena für Angst und Begehren wird: eine neue Form der Angst vor und des Begehrens nach Sex zwischen Schwarz und Weiss. Aber während die Sklavin Ellen den Tod nur riskiert, wenn sie nicht bereit ist, ihren Herrn zu befriedigen, gibt es für Mede keinen Ausweg – ihn erwartet der Tod, *sowohl* wenn er seiner Herrin gefügig ist *als auch* wenn er sich verweigert.

Judith Butler schreibt, «das Selbst bei Hegel ist gekennzeichnet von einer primären Auslieferung an den Anderen, durch die es sich in Gefahr begibt. Der Augenblick in ‹Herrschaft und Knechtschaft›, als die beiden einander anerkennen, liegt dementsprechend im ‹Kampf auf Leben und Tod›, wenn sie begreifen, welche Macht sie besitzen, den Anderen auszulöschen und sich damit zugleich die Bedingung zu nehmen, unter der sie ihr eigenes Spiegelbild sehen können. Es ist also ein Augenblick äusserster Verwundbarkeit, in dem die Anerkennung möglich ist und bewusst wird.»³⁵ Butlers Interpretation von Hegel, in der Selbstidentität nur zu erreichen ist durch eine Beziehung zum Anderen, was die Gefahr der Selbstzerstörung einschliesst, suggeriert, im Gegensatz zu Jessica Benjamins Konzept, dass der Preis für die Selbstidentität paradoxerweise der Selbstverlust ist. Ein Selbst zu sein bedeutet nach Butlers Lesart von Hegel nicht, «das Vorrecht der Selbstidentität zu genießen», sondern «ausser sich», in Ekstase zu sein, sich selbst ein Anderer zu werden. So widersteht Butler der Versuchung, eine «glückliche» Interpretation des Anerkennens zu geben, bei der die Differenz des Anderen im Einen aufgeht. Vielmehr stellt sie Benjamins Lesart in Frage, indem sie das Begehren nach dem Anderen (sowie dessen Begehren) jenseits der komplementären Dyade von Herr/Sklave, Selbst/Anderer denkt und damit die Möglichkeit eröffnet, dass eine dritte Grösse interveniert.

35 Wie Anm. 32, S. 287.

In den verschiedenen Szenarien interrassistischer Lust, die wir bisher betrachtet haben – zwischen einer Weissen und einem Schwarzen oder einem Weissen und einer Schwarzen –, und zwar sowohl in der eigentlichen Pornografie wie in einem Film, der als Soft-Porn-Exploitation gilt, gibt es einen abwesenden Dritten, der in der Szene herumgeistert. Es geht um den «richtigen», den der gleichen Rasse angehörigen Partner, den wir mitdenken und der durch das transgressive Szenario betrogen wird. Wenn die Schwarze und der Weisse einander trotz ihrer Differenz anerkennen und begehren, spukt in dieser Anerkennung nach wie vor die fehlende Figur des Schwarzen mit und verleiht ihm erotische Spannung – des Schwarzen, dessen virile Männlichkeit durch seinen Ausschluss bedroht ist. Auch die fehlende weisse Frau spukt hier herum, die keinen Partner hat, weil der weisse Mann sich für die schwarze Andere interessiert. Dasselbe gilt für das sexuelle Anerkennen zwischen weisser Frau und schwarzem Mann, bei dem der eifersüchtige Weisse den abwesenden Dritten abgibt, dessen Männlichkeit (und Herrschaft) durch seinen Ausschluss bedroht wird. In geringerem Grade spukt auch noch die schwarze Frau mit, die einen potenziellen Partner an den Mythos der höher stehenden weissen Weiblichkeit verliert. Diese Ausschlüsse sind allerdings nicht gleichwertig. Der Weisse besitzt viel mehr Macht, das Szenario zu beeinflussen, in dem er nicht mitspielt, als der Schwarze, die Weisse oder gar die Schwarze. Deshalb können wir sagen, dass die Sexszene zwischen einer weissen Frau und einem schwarzen Mann transgressiver und daher erotischer ist. Doch geht es gerade darum, dass das interrassistische Erkennen sich nie ausschliesslich zwischen den beiden Figuren abspielt, die in der Szene anwesend sind, und dass dieses gegenseitige, aber ungleiche Anerkennen auf verschiedene Weise durch Begehren und Eifersucht der jeweils Abwesenden gefärbt ist. Wie Butler vorschlägt: «Wenn das Begehren durch schwer erschliessbare Zwischeninstanzen vermittelt ist, dann riskiere ich zugleich eine Entortung, wenn mich der Andere anerkennt.»³⁶ So liegt «ein Teil des Anerkennens des Anderen» in der Erkenntnis, dass «er oder sie notwendig eine Geschichte mitbringt, in der das eigene Selbst nicht im Zentrum steht».³⁷ Der gehbehinderte weisse Plantagenbesitzer, der beim gegenseitigen Anerkennen Blanchés und Medes eine so grosse Rolle spielt, die sexuell frustrierte weisse Herrin, die eine so grosse Rolle beim gegenseitigen Anerkennen Hammonds und Ellens spielt, sorgen jeweils erst für die nötige erotische Aufladung. Sie sind die (ungleich) mächtigen, weis-

36 Ebenda, S. 284.

37 Ebenda, S. 285.

sen, betrogenen Figuren, von deren Absenz die Spannung abhängt. Die schwarze Frau, die für Mede die «richtige», gleichrassige Partnerin abgäbe, und der schwarze Mann, der zu Ellen passen würde, sind nicht in gleicher Weise imstande wie ihre weissen Entsprechungen, sich in das Szenario einzumischen. Die Übertretung richtet sich, mit anderen Worten, gegen die weisse Dominanz: die grosse Macht des weissen Herrn und die viel kleinere der weissen Herrin. Je «heisser» der Sex, desto grösser die Macht, gegen die man verstösst.

Blanche und Mede bringen sich durch gegenseitige Abhängigkeit in Gefahr. Beim heissen Sex, der daraus folgt, geht es nicht darum, den Anderen in sein (oder ihr) Eins-Sein, seine (oder ihre) Menschlichkeit miteinzuschliessen. Vielmehr handelt es sich um ein gefährliches Sich-Ausliefern an den Anderen, das niemals «frei» erfolgt und niemals Komplementarität erlangt. Dennoch anerkennen Blanche und Mede einander im Sex, und zwar gerade dank des Machtgefälles ihrer (ähnlichen, aber ungleichen) Knechtschaft. Wenn ihre Begegnung das zentrale sexuelle Tabu der Sklaverei unterläuft, so ist sie zugleich davon geprägt. Und tatsächlich ist die sexuelle Begegnung zwischen Blanche und Mede viel erotischer als die romantischere Beziehung von Hammond und Ellen – eben gerade weil hier die Angst eine weit grössere Rolle spielt. Die Angst voreinander und die Angst vor dem weissen Herrn sind im Körper der weissen Herrin ebenso wie in dem des schwarzen Sklaven spürbar. Diese Angst generiert eine erotische Spannung, die im bisherigen Hollywoodkino des Mainstream keine Parallele hat; Medes Körper verwandelt sich, insbesondere wenn er zur Arena von Angst und Begehren wird, in ein erotisches Subjekt-Objekt, wie es noch nie im amerikanischen Film zu sehen war.³⁸ Weil Blanche weniger aufs Spiel setzt als der Mandingo – da sie weniger Angst und mehr Begehren empfindet –, ist auch ihr Körper weniger erotisiert als seiner (wenn auch erotisierter als Ellens, deren «richtiger» Partner keine soziale Macht besitzt). Blanche und Mede anerkennen einander nicht in ihrer gemeinsamen Menschlichkeit oder einzigartigen Individualität, sondern gerade darin, dass sie sich über die rassische Differenz von Haar und Haut in einem Geschlechtsakt hinwegsetzen, der die Gefahr, mit der sie spielen, nur für den Augenblick bannen kann.³⁹ Trotz seiner Abwesenheit bleibt der mächtige weisse Herr stets als Gespenst präsent.

38 *Mandingo* scheint die erste relevante interrassische Sexszene im Hollywoodkino zu enthalten, da ihr eben jenes Tabu eingeschrieben ist, das sie übertritt. Damit ist dieser Film zugleich der einzige, der im hegelschen Sinne die Schwierigkeit des Anerkennens thematisiert.

39 Wie Anm. 32, S. 278.

Es ist klar, dass man die hegelsche Lesart des die Rassengrenze überschreitenden Sex in diesem Fall nicht überstrapazieren kann. Während Butler sich dafür interessiert, was Hegel zum Konzept des Selbst zu sagen hat, interessiert mich, was ihre Interpretation von Hegels Szenario uns über filmische Erotik lehren kann. Ich kann nur hoffen, dass dieses Zusammendenken uns neue Wege weist, wie wir Augenblicke des erotischen Anerkennens lesen sollen, die von Angst und Transgression geprägt sind. Denn letztlich wird die erotische Phantasie in *Mandingo* durch Angst befördert. So weit hatte Stacey Koon die Sache korrekt auf die Reihe bekommen.

Es ist wichtig, die Sexszenen in *Mandingo* genau zu verstehen, nicht nur wegen ihrer politisch ambivalenten Feier von schwarzer männlicher und weisser weiblicher sexueller Macht und dem Vergnügen, das daraus resultiert, sondern als neue Form einer populären Schaulust – einer Schaulust, die eindeutig und absichtlich aus dem Spiel mit dem Tabu gespeist wird. 1975, mitten im hektischen Bestreben der Filmindustrie, im Mainstream jüngere und rassistisch wie ethnisch unterschiedliche Zuschauerschichten zu erreichen, entdeckte man das Verkaufspotenzial inter-rassistischer Lust. Dies geschah nicht zum ersten Mal, doch erstmals rückte das dynamische Machtgefüge zwischen HerrIn und SklavIn in den Vordergrund, und zwar als erotische Attraktion, die auf eben den Tabus gründet, die sie durchbricht. Dank *Mandingo*, der als Nummer 16 der damaligen Kassenhits rangierte, können wir beobachten, wie eine Populärkultur mehr oder weniger in den Mainstream eindringt, um *Black Power*, explizite filmische Sexualität und eine bewusste Revision der weissen Mythen vom «alten Süden» auf spezifische Weise zu mischen.

Aus dem Amerikanischen von Christine N. Brinckmann

Thomas Elsaesser

«Zu spät, zu früh»

Körper, Zeit und Aktionsraum in der Kinoerfahrung

Der Paradigmenwechsel

Angesichts eines so weit reichenden Themas wie Film und Emotion kann ich hier bestenfalls Marginalien zu einem Prolegomenon beisteuern. Diesem Bescheidenheitstopos zum Trotz begrüße ich die Neuorientierung der Filmwissenschaft hin zu Affekt und Emotion, zumal zu erhoffen ist, dass sich lebhaftere Debatten über fundamentale Fragen daran anschliessen. Bei diesem Paradigmenwechsel könnte es sich um eine dezidierte Wende handeln, die zwangsläufig zu einer Abkehr von anderen Ansätzen führen wird. Dazu zwei kurze Vorbemerkungen: Zum einen rückt das neue Interesse an den Emotionen die psychoanalytische Filmtheorie auf Distanz, vor allem in ihrer lacanschen Akzentuierung. Zum Zweiten ist das Unbehagen an dieser psychosemiotischen Theorie des Schauens und Zuschauens selbst eine Emotion, die von verschiedenen Fraktionen der Filmwissenschaft – den Kognitivisten, den Cultural-Studies-Spezialisten oder den Deleuzianern – geteilt wird, die in der Regel nicht viel gemeinsam haben und selten, wenn überhaupt, miteinander ins Gespräch zu kommen suchen.¹ Es wäre verlockend, zwischen diesen Lagern eine Diskussion in Gang zu bringen oder zumindest gemeinsame Nenner aufzuzeigen.² Ich widerstehe vorläufig dieser Versuchung und werde zuerst einen allgemeinen Kontext skizzieren, der einen in seiner Bedeutung möglicherweise noch umstritteneren Begriff als den der Emotion einführt, das Konzept der «Erfahrung» nämlich, ehe ich mich damit an eine spezifische Frage im Grenzgebiet zwischen Affekt,

- 1 Vgl. Deleuze, Gilles. *Das Bewegungs-Bild: Kino 1*. Aus dem Französischen von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt am Main 1989. (Original: *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Paris 1983); Deleuze, Gilles. *Das Zeit-Bild: Kino 2*. Aus dem Französischen von Klaus Englert. Frankfurt am Main 1989 (Original: *Cinéma 2: L'image temps*. Paris 1985). Eine programmatische Zusammenfassung des kognitivistischen Ansatzes findet sich bei Bordwell, David/Carroll, Noël (Hg.). *Post-Theory*. Madison 1996.
- 2 Vgl. Žižek, Slavoj. *Die Furcht vor echten Tränen: Krzysztof Kieslowski und die «Nahtstelle»*. Aus dem Englischen von Nikolaus G. Schneider. Berlin 2001. (Original: *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski between Theory and Post-Theory*. London 2001.)

Emotion und Psyche wage. Ich hoffe, dieser Umweg kann methodischen Loyalitäts- oder Interessenskonflikten zuvorkommen und dennoch dem symptomatischen Aspekt der Umorientierung gerecht werden. Meine kurze «Genealogie der Erfahrung» will also Anschlussmöglichkeiten sowohl für die Psychoanalyse als auch die Cultural Studies bieten, ohne dabei Deleuze oder den Kognitivismus auszuschliessen.

Ein spezifischer Kontext für den «emotional turn» lässt sich leicht ausmachen: Während die Semiotik den Film im Allgemeinen als Diskurs oder Text ansah, geht der emotionsorientierte Ansatz davon aus, er sei vorwiegend Ereignis. Und während die so genannte Apparatus-Theorie davon ausging, das Kino simuliere, ein Fenster zur Welt zu sein (und verschleierte dabei seine Spiegeleffekte), wird heute eher angenommen, es gehe im Kino nicht um Illusion und den schönen Schein. «Filme schauen» lässt sich als eine Art Wahrnehmungsakt unter anderen verstehen, der allenfalls durch Unmittelbarkeit und Immersivität gesteigert und somit nicht apparativ vermittelt erscheint.³ Sofern sich ein Film mit der Welt befasst, tut er dies in Form von Allgemeinwissen, von Affekten und wahrgenommenen Gegenständen; sofern er seinen Betrachtern eine Rolle zuschreibt, macht er sie weder grundsätzlich zu Voyeuren noch zwingt er sie als dezentrierte Subjekte zur imaginären Identifikation, sondern erlaubt ihnen Zeugenschaft oder Teilnahme. An die Stelle des Kinos als Simulation der kartesischen Trennung von Geist und Körper oder als Garant funktionierender Identität entlang des lacanschen Trennungsstrichs zwischen Bewusstsein und Unbewusstem tritt nun das Kino als «Emotionsmaschine».⁴ Den Mittelpunkt der neuen Definition und zugleich uneingestandene Grundlage des alten wie des neuen Paradigmas bildet der Begriff der Erfahrung, ohne den meiner Meinung nach über Emotion im Kino kaum zu diskutieren ist. Aber was bedeutet Erfahrung? Sie umfasst ein reichhaltiges und verwirrendes Spektrum: Erfahrung («fahren/stillstehen»), Erlebnis («Leben/Tod»), Empfindung («finden/verlieren») und Gefühl («fühlen/berühren»). Was ist das Kino anderes als eine Konfiguration dieser Wortfelder und Semantiken? Die schiere Vielfalt zwingt, zu differenzieren und die potenziellen Grenzen des Begriffs abzuschreiten: Erfahrung als unmittelbare sinnliche Präsenz und physische Fülle; Erfahrung als retrospektiv konstruierte, zeitlich oder diskursiv vermittelte

3 Zur Apparaturtheorie vgl. de Lauretis, Teresa/Heath, Stephen (Hg.). *The Cinematic Apparatus*. New York 1985. Eine Kritik des Illusionismus liefert etwa Allen, Richard. *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality*. Cambridge 1997. Ein leidenschaftliches Plädoyer für das Kino als immersives Ereignis hält Sobchack, Vivian. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton 1992.

4 So der Untertitel von Tan, Ed. S. *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Mahwah (New Jersey) 1996.

Selbstvergewisserung und Selbstaneignung; Erfahrung als Überschreiten von Grenzen und Ausloten von Extremen. Wer «Erfahrung» ins Zentrum stellt, streicht überdies die Rolle des Kinos in der Moderne heraus, namentlich in zwei Augenblicken oder Krisen der «Modernisierung», wie sie vor allem bei Walter Benjamin beschrieben sind.⁵

Auf den ersten Aspekt, Erfahrung als unmittelbare sinnliche und physische Präsenz, möchte ich nur en passant eingehen und seine Implikationen für die Filmwissenschaft aussen vor lassen. In der Nachfolge von Derrida und seiner Philosophie des grundlosen Grunds wäre es äusserst naiv, um nicht zu sagen: pervers, für eine Möglichkeit von Erfahrung zu plädieren, die Zugang zu Unmittelbarkeit und Präsenz verschaffte. Obwohl dies hier nicht der Ort ist, könnte es an der Zeit sein zu fragen, ob man auch in dieser Sache den Konstruktivisten und Dekonstruktivisten das Feld ganz überlassen sollte.⁶

Was den zweiten Aspekt betrifft – Erfahrung als retrospektiv konstruierte und zeitlich vermittelte Selbstvergewisserung und Selbstaneignung –, berufe ich mich, wie gesagt, auf Benjamin und seine Diskussion von Erfahrung unter den Bedingungen der Modernität. In Übereinstimmung mit vielen Denkern des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts trifft Benjamin eine Unterscheidung, die sich im Deutschen besser ausdrücken lässt als im Englischen: die von *Erfahrung* und *Erlebnis*. Um Martin Jay zu zitieren, dessen Zusammenfassung von Benjamins Schlüsselbegriff ich mich hier anschliesse:

Benjamins Gegenüberstellung [von *Erfahrung* und *Erlebnis*] war alles andere als originär. Im Anschluss an Rousseau und Goethe hatte [schon] Wilhelm Dilthey das *Erlebnis*, das er als «gelebte innere Erfahrung» begriff,

- 5 Benjamin, Walter. «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit». In: ders. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main 1989. S. 7–44. (Erstmals erschienen 1936 in französischer Übersetzung und 1955 in deutscher Fassung.)
- 6 Ist es ausgeschlossen, sich für einen nicht-naiven Begriff der Unmittelbarkeit stark zu machen? Wenn man das Kino als Fenster zur Welt hinterfragt, zweifelt man dann nicht auch an der Vorstellung des Kinos als einer Kunstform im kantischen oder nachkantischen Sinne? Stellt die Ablehnung des linguistischen Modells der Sinngebung im Kino die freudianisch-saussuresche Dialektik von Absenz und Präsenz in Frage, so zerstört die Vorstellung eines immersiven Ereignisses die der ästhetischen Erfahrung innewohnende Spannung zwischen Gleichgültigkeit und erhöhtem Engagement, zwischen Unmittelbarkeit und Distanz, zwischen Symbolischem und Semiotischem – zugunsten entweder der Phänomenologie oder des Kognitivismus. Man sollte nicht vergessen, dass Christian Metz seine semiotische Theorie des Kinos gegen die phänomenologische Filmtheorie entwickelte, ohne sich ihren Bemühungen zu verschliessen. Vgl. Metz, Christian. *Der imaginäre Signifikant: Psychoanalyse und Kino*. Aus dem Französischen von Dominique Blüher et al. Münster 2000. (Original: *Le signifiant imaginaire: Psychoanalyse et Cinéma*. Paris 1977.)

der *äusseren Erfahrung* kontrastiert, worunter er sinnliche Wahrnehmungen verstand. Während Letztere auf einzelnen Sinnesreizen beruhte, bedingte Erstere die psychische Integration von Sinnesreizen zu einem mit Bedeutung versehenen, der hermeneutischen Interpretation zugänglichen Ganzen. Benjamin unterschied sich von Vorläufern [wie Dilthey und Husserl] durch seine Geringschätzung sowohl der angeblichen Unmittelbarkeit und Bedeutungsfülle des *Erlebnisses* [das sein Zeitgenosse Ernst Jünger so zelebrierte] als auch der allzu rationalen, distanzierten Version von *Erfahrung*, wie Positivisten und Neukantianer sie verfochten. Benjamin optierte vielmehr für eine Alternative [...], einen sukzessiven Lernprozess, in dem Negationen durch unangenehme Episoden mit Affirmationen durch positive verschmolzen [...]. Anders als Dilthey bezeichnete er einen solchen dialektischen Prozess nicht als *Erlebnis*. Das unmittelbare, passive, fragmentierte, isolierte und unintegrierte psychische *Erlebnis* unterschied sich für ihn grundlegend von der kumulativen, totalisierenden Anhäufung übermittelbarer Weisheit, epischer Wahrheit, eben der *Erfahrung*.⁷

In Benjamins Dichotomie von *Erlebnis* und *Erfahrung* ist Letztere dem modernen Menschen nicht mehr zugänglich:

Das Kontinuum der *Erfahrung* war von den nicht assimilierbaren Schocks des städtischen Lebens und der Ablösung der handwerklichen Produktion durch die stumpfe, nicht-kumulative Wiederholung am Fließband bereits aufgebrochen worden. Sinnhaftes Erzählen war den willkürlichen Informationen und rohen Sensationen der Massenmedien gewichen.⁸

Benjamins tragisches Lebensgefühl und seine dialektische Grundeinstellung sorgten dafür, dass die fragmentarische und reaktive Flüchtigkeit des *Erlebnisses* nicht nostalgisch gesehen wurde, aus der Perspektive einer in der Vergangenheit gegebenen Fülle oder eines «Ethos». Die Verarmung oder Atrophie der *Erfahrung*, die er als konstitutives Element der Moderne diagnostizierte, war ein Charakteristikum der Erfahrung per se, sodass die «Verlusterfahrung» in der Moderne in Wirklichkeit nur der immer schon gegebene «Erfahrungsverlust» des menschlichen Daseins war.

Inwiefern lässt sich Benjamins Unterscheidung nun für unsere Sicht aufs Kino fruchtbar machen, inwiefern hilft sie beim Verständnis des eingangs erwähnten Paradigmenwechsels? Ich möchte diese Frage im Rückgriff auf eine begrenztere, vielleicht auch schulische, jedenfalls aber kontroverse Unterscheidung zu beantworten versuchen: die zwischen klassischem und modernem Kino (in Deleuzes Sinn) respektive klassischem

7 Jay, Martin. *Cultural Semantics*. Amherst 1998. S. 48–49.

8 Ebenda, S. 49.

und postklassischem Kino (in angelsächsischer Terminologie). Bemerkenswert dabei ist, wie stark heutige Definitionen des klassischen Kinos sich mit Benjamins Erfahrungsbegriff decken: Danach ist es charakterisiert durch narrative Integration und zeitliche Entwicklung, ob linear entfaltet als Lebensgeschichte oder Reise (im Wort «Erfahrung» verbirgt sich ja das Verb «fahren») oder retrospektiv rekonstruiert (Wordsworths «emotion recollected in tranquillity»)⁹ als Form des Lernens, auf den Helden zentriert und seinen biografischen Weg nachzeichnend. Auch die strukturalistischen Formeln einer «imaginären Lösung realer Widersprüche» (Claude Lévi-Strauss) oder die pragmatisch-kognitivistische der «Problemlösung» und der «funktionalen Äquivalenz» deuten in dieselbe Richtung.¹⁰ Die affektive Struktur des klassischen Kinos – wie der Erfahrung – ist überdies die einer Heilung, einer Therapie, eines kathartischen Fortschritts von der *Hamartia* (dem Irrtum) und Verkennung zur *Anagnorisis* (dem Wiedererkennen) und dem narrativen Spiel verschiedener, zum Schluss miteinander verschmelzender Wissensgefälle. Das klassische Kino geht integrativ zu Werke, und Funktion der Erzählung ist es, diesen Prozess der Verwandlung unzusammenhängender *Erlebnisse* in übertragbare *Erfahrung* zu ermöglichen.

Nehmen wir die Thesen Benjamins, der ja so viel Wert auf die Montage als spezifischen Beitrag des Kinos legte, ernst, gibt es unter den Bedingungen der Moderne nur noch den Lernmodus des *Erlebnisses*, nicht mehr den der *Erfahrung*. Und da der Film als Medium nur unter den sinnlichen und affektiven Bedingungen der Moderne, wie Benjamin sie in seiner Theorie des Schocks und des visuellen Unbewussten beschrieben hat, denkbar ist, wäre ein Kino der *Erfahrung*, wie das klassische Erzählkino es vorgibt zu sein, in der Tat ein ideologisches Konstrukt, ein nostalgisches oder reaktionäres Aufpolieren der Diskontinuität moderner Erlebnissplitter.¹¹ Anders gesagt, weniger Ethos als vielmehr Pathos definiert das affektive Regime der Moderne. Ethos als das Bleibende, dem Ideal Verpflichtete, entspräche Benjamins *Erfahrung*, wenn wir sie als retrospektiv konstruiert und integrativ verstehen. Pathos dagegen wäre der dem *Erlebnis* zugehörige Affekt: disparat, intermittierend, lückenhaft und flüchtig.

Eine solche Sicht der Dinge verleiht den von Exzessen, Dissonanzen und Normabweichungen gekennzeichneten Augenblicken (oder

9 Wordsworth, William. «Preface to Lyrical Ballads» [1800]. In: ders. *Selected Poems*. New York 1980. S. 151.

10 Ich entnehme diese Definitionen Bordwell, David/Thompson, Kristin/Staiger, Janet. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production*. New York 1985.

11 Benjamin (wie Anm. 5).

Subgenres) in der klassischen Periode zusätzliche Bedeutung. Christine Noll Brinckmann hat die vom klassischen Modell abweichenden Modi mit grosser Eloquenz beschrieben, besonders für das Musical (am Beispiel von Busby Berkeleys «Lullaby of Broadway» in *Gold Diggers of 1933*), die Komödie (*The Cocoanuts* von den Marx Brothers) und den Film noir (Robert Siodmaks *The Spiral Staircase*), und ihre eigenen Schlüsse im Hinblick auf das fragile Verhältnis des amerikanischen Kinos zu seinem eigenen Klassizismus gezogen. Ich wähle ein weiteres Genre des Regelbruchs, indem ich mich auf eine kurze Wiedergabe der Diskussionen um das Melodram beschränke.

Das Melodram geriet in den Fokus der Filmwissenschaft, als dieses zuvor verachtete Genre im psychoanalytischen Paradigma von Begehren und Mangel, Abwesenheit und Präsenz, Gender-Asymmetrien und der Zeitlichkeit des Nachträglichen im ambivalenten Happy End neu lesbar wurde. Stellt man indes den oben beschriebenen Paradigmenwechsel in Rechnung und perspektiviert das Kino als Ereignis und Erfahrung, so wird das Melodram – als eines der genannten fragmentarischen Genres des Exzesses – zu einem genuin modern(istisch)en Erfahrungstyp, der sich unter Benjamins Begriff *Erfahrung* kaum mehr subsumieren lässt. Seine Abweichungen vom Klassischen werden zum Ausweis seiner historisch adäquateren Form der «Authentizität». Mit anderen Worten: Wenn das Kino – sofern es als Teil der Moderne und als authentische «Erfahrung» verstanden wird – wie angedeutet *Erlebnisse* und nicht *Erfahrungen* bietet, dann ist das Melodram (respektive das theoretische Interesse an ihm) ein Symptom der Einsicht, dass kinematografische Erfahrung per definitionem unzusammenhängend und fragmentarisch ist. Das Melodram wird quasi zur verborgenen «Wahrheit» des Klassischen selbst, indem es akzentuiert, dass jedes klassische Kino eine retrospektive Umdeutung von *Erlebnissen* zu *Erfahrungen* sein muss. Da es komplexere historische Gründe einer solchen retrospektiven Rekonstruktion im amerikanischen Kino geben dürfte als lediglich das Verlangen, in ideologischer Vernebelung oder nostalgischer (Selbst-)Täuschung aufzugehen, kann das Janusköpfige des Melodrams durchaus mitverantwortlich dafür sein, dass das Genre in den Siebzigerjahren ins Zentrum der Debatten rückte, zu einer Zeit also, als die Vorspiegelung von Kohärenz im Hollywood-Kino von weit radikaleren Positionen als Benjamins Unterscheidung zweier Erfahrungstypen aus dekonstruiert wurde.¹²

12 Vgl. MacCabe, Colin. «Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian Theses». In: *Screen*, 15/2, 1974. S. 7–27; Herausgeber der Cahiers du Cinema (Nr. 223) . «John Ford's

Erfahrung von Grenzen, Grenzen der Erfahrung

Mein Versuch, das klassische Kino neu zu verorten (und auf einen möglichen Anhaltspunkt hinzuweisen, von dem aus die von ihm abweichenden Genres zu unterscheiden wären, und damit eine Verbindungslinie vom klassischen zum nachklassischen Kino herauszuarbeiten), ist jedoch nicht der einzige Grund, noch einmal Benjamins These, das Kino biete eher *Erlebnisse* als *Erfahrungen*, ins Gedächtnis zu rufen. Die Unterscheidung erlaubt mir auch, einen Dissens mit den Kognitivisten anzubringen, wenn sie am Beispiel des Kinos einen normativen Erfahrungsbegriff zu formulieren versuchen. Für sie sind die Fähigkeiten, die man für die Wahrnehmungen, Sinnesempfindungen, Affekte und Gefühle im Kino braucht, nicht nur identisch mit denen der Alltagssituationen, sie gelten vielmehr als evolutionäre Adaptionen, die fest in uns verdrahtet sind, weshalb es nach ihnen wenig Sinn hat, eine spezifisch «modernistische» Visualität herauszuarbeiten. Entsprechend sollten wir auch nicht versuchen, bestimmte somatische Zustände oder Veränderungen im menschlichen Nervensystem zu periodisieren, um die Kinoerfahrung zu einer historischen Episteme, zu gesellschaftlichen Veränderungen oder technischen Innovationen in Beziehung zu setzen, beispielsweise – um nur einige der üblichen Verdächtigen aufzuzählen – indem auf Urbanisierung, Eisenbahnen, Elektrifizierung oder irgendeine andere Kultur der Moderne als sozialen Kontext des Kinos verwiesen wird.¹³

Mein Standpunkt in dieser Hinsicht ist, dass das Kino etwas definitiv Symptomatisches (ergo Variables und Kontextabhängiges) hat. Untersucht man das Filmsehen als Typus der Erfahrung, sind sowohl die Bedingungen der Zuschauerschaft als auch die von ihnen erzeugte Affektivität Bestandteil einer historisch spezifischen (nämlich visuell-sensorischen) Kultur; sie unterliegen Veränderungen und lassen sich aus ästhetischer wie anthropologischer Perspektive analysieren. Insbesondere die Konstellation von Ereignis, Schaulust und Erfahrung wirft Fragen des kulturellen Gedächtnisses auf, die ihrerseits die Funktion des Kinos als wichtigstes Mittel der rhetorischen Organisation, technischen Speicherung und kulturellen Weitergabe eines solchen Gedächtnisses thematisieren.

Young Mr. Lincoln». In: Nichols, Bill (Hg.). *Movies and Methods*. Berkeley 1976. S. 493–529. (Original: «*Young Mr Lincoln* de John Ford» In: *Cahiers du Cinéma*, 223, 1970. S. 29–47.)

- 13 Am polemischsten hat sich David Bordwell gegen den seiner Meinung nach modischen Konnex von Visualität und Modernität gewendet; vgl. ders. *On the History of Film Style*. Cambridge (Massachusetts) 1998. Tom Gunning hat Bordwells Einwände zu entkräften versucht in «*Early American Film*». In: Hill, J./Church Gibson, P. (Hg.). *Oxford Guide to Film Studies*. Oxford 1998. S. 269–71.

Der Kinobesuch mag in den letzten hundert Jahren alltäglich geworden sein, er wird vom Publikum aber nach wie vor als eine Erfahrung angesehen, die etwas Aussergewöhnliches und von der Alltagsnormalität Abgehobenes haben soll. Was uns ins Kino lockt, was wir dort zu finden hoffen und was uns immer wieder dorthin zurückkehren lässt, ist die Vorfreude auf eine extreme Erfahrung, eine Grenzerfahrung. Aussergewöhnlich und überlebensgross soll sie sein, wozu auch Minimalzustände, Grenzwerte der Zeiterfahrung oder Emotionen am Rande der Alltagswahrnehmung zählen können. Diese Erfahrung umfasst Register, in denen das Kino das Zusammentreffen von Affekt und Aktionsraum zementiert – und dementiert –, das sowohl in phänomenologischen als auch kognitivistischen Theorien der Emotionen eine grosse Rolle spielt, das aber auch im Mittelpunkt der (klassisch definierten) ästhetischen Erfahrung steht, betrachtet aus dem doppelten Blickwinkel von (passiver) Rezeptivität und gesteigertem (aktivem) Bewusstsein.¹⁴

Um diese Dimension des Kinos etwas auszuführen, komme ich somit zum dritten Aspekt meiner Definition von Erfahrung: Erfahrung als Überschreiten von Grenzen und Ausloten von Extremen. In der Avantgardekunst des 20. Jahrhunderts findet sich eine Fülle von Experimenten mit den Grenzen und Extremen des Bewusstseins und des Affekts, am auffallendsten nach den Schrecken und Traumata des Ersten Weltkriegs, zum Beispiel in den Attacken der Dadaisten auf den Logos in all seinen Spielarten oder in den systematischen Störungen der Sinne durch die Surrealisten. Auch die Philosophie und die Kritische Theorie kamen immer wieder auf Grenzen zu sprechen: von Nietzsches gegen Kant gerichteter Ästhetik des Dionysischen zu Georges Batailles Konzept der «Verausgabung» und von Maurice Blanchot über Michel Foucault bis zu Giorgio Agamben.¹⁵ In diesem Sinne sind Extremerfahrung und Grenzüberschreitung ein ebenso fundamentaler Bestandteil der Moderne wie das Kino selbst. Ihr Zusammentreffen erlaubt die Erörterung der drei im Titel angesprochenen Aspekte der Erfahrung: Körper, Zeit und Aktionsraum als Modalitäten, die mit der Erfahrung als einer Grenze und den Grenzen der Erfahrung als ihrem negativen Korrelat in Verbindung ge-

14 Eine ausführlichere Formulierung der die Wahrnehmungsverhältnisse im Fall von Hollywoodfilmen formenden Affektivität findet sich bei Elsaesser, Thomas. «Narrative Cinema and Audience-Oriented Aesthetics». In: Bennett, T./Boyd-Bowman, S./Mercer, C./Wollacott, J. (Hg.). *Popular Television and Film*. Milton Keynes 1981. S. 121–36.

15 Vgl. Bataille, Georges. *Visions of Excess: Selected Writings 1927–1939*. Minneapolis 1985; Blanchot, Maurice. *Desaster*. München 2004 (Original: *L'Écriture du Désastre*. Paris 1980); Agamben, Giorgio. *Die kommende Gemeinschaft*. Aus dem Italienischen von Andreas Hiepko. Berlin 2003. (Original: *La comunità che viene*. Turin 1995.)

bracht werden können. Grenzerfahrungen sind vornehmlich solche, die unsere Körper und seine Verkörperungen auf die Probe stellen, die Handlungsfähigkeit und Hilflosigkeit ausloten, und uns der Zeit und ihrer offenbaren Unumkehrbarkeit bewusst werden lassen. Der selbst-auflösende Erfahrungstyp, wie ihn etwa Bataille imaginiert hat, überschreitet die Grenzen sowohl des *Chronos* (des linearen Zeitverlaufs) als auch des *Kairos* (des entscheidenden Moments, der Epiphanie). Batailles Denken umkreiste ein Leben lang die Intensität des Augenblicks, die er gegen die Zähflüssigkeit der Dauer ausspielte. Sein Begriff der «inneren Erfahrung» war von Grund auf negativ, ausserdem war diese «das Gegenteil des Handelns. Sonst nichts. <Handeln> hängt ganz und gar vom Projekt ab», und das Projekt sollte für Bataille «die wahre Existenz in einer Zukunft ansiedeln und den Augenblick der Präsenz unterminieren, wenn auch keiner erfüllten Präsenz, wie sie der inneren Erfahrung wesentlich wäre». ¹⁶ Es lässt sich nicht leicht auf den Begriff bringen, was genau Bataille mit «innerer Erfahrung» meinte, die für ihn aus intensiven ekstatischen Augenblicken bestand. Während beispielsweise für Ernst Jünger der «Kampf als inneres Erlebnis» zur neuen (nachbürgerlichen) Begründung des unvermittelten und authentischen Selbst wurde, ¹⁷ waren innere Erfahrungen für Bataille grundsätzlich negativ: «Kein <Gefühl des Selbst>, ausser als abwesendes, keine Psychologie, es sei denn als Raum des Zerfalls, kein Begriff des Unbewussten: stattdessen ein horizontloses Aufschwingen in ekstatische Höhen oder ein bodenloser Absturz in tiefstes Elend.» ¹⁸

Marx aufgreifend kann man sagen, die Erfahrung von Grenzen ist etwas, das Menschen «hinterrücks» widerfährt, und auch wenn sie nicht «gegen ihren Willen» geschieht, stellt sie doch Konzepte körperlicher Integrität und der individuellen Entscheidungs- und Handlungsfähigkeit, aber auch der Zeitlichkeit in Frage, indem sie das Selbst in eine permanente Gegenwart bannt, die auch ein Zustand der Spannung und der Schweben ist. Diese permanente Gegenwart, die seit langem als typische Zeitstruktur eben des Kinos bekannt ist, kann positiv wie negativ interpretiert werden, gelegentlich sogar als positive Negativität, während

16 Jay (wie Anm. 7), S. 51. Vgl. auch Bataille, Georges. *Die innere Erfahrung*. München 1999 (Original: *L'Expérience Intérieure*, Paris 1943). Bataille zeigt, inwiefern das «Projekt» – der Bereich nicht nur der physischen Arbeit, sondern auch unserer unablässigen inneren Diskurse – ein Gefängnis ist, das auf unserer nichtauthentischen Interaktion mit der Welt beruht: Man verschiebt alles auf später und lebt in einer «nebligen Illusion».

17 Vgl. Jünger, Ernst. *Der Kampf als inneres Erlebnis*. Berlin 1922.

18 Jay (wie Anm. 7), S. 52.

Kulturpessimisten das «Jetztsein» als Fluch ansehen, der auf unseren Gesellschaften des Spektakels lastet.¹⁹

Meine These wäre nun, dass auch das Mainstream-Kino bei der Suche nach den Grenzen der Erfahrung – bewusst oder unbewusst – auf die Erfahrung von Grenzen gestossen ist, wenn auch nicht ganz so, wie Bataille oder Blanchot sich das vorgestellt haben. Ebenso wie sich die Grenzerfahrungen der Avantgarde nach dem Ersten Weltkrieg vom Nachdenken über Erfahrungsgrenzen nach dem Zweiten (d. h. dem Holocaust, etwa bei Foucault, Lyotard oder Agamben)²⁰ unterscheiden, weisen auch die Parameter der Grenzerfahrung im (amerikanischen) Kino divergierende Formen auf, die jedoch durch einige verblüffende Ähnlichkeiten mit denen der europäischen Avantgarde und Intelligenz gekennzeichnet sind. Der zweite Teil dieses Aufsatzes nähert sich deshalb drei Arten von «Grenzen», die die Möglichkeitsbedingungen der kinematografischen Erfahrung als *Erlebnis* am Rande der *Erfahrung* darstellen: der Körper als Grenze, die Zeit als Grenze, der Aktionsraum als Grenze.

Der Körper als Grenze

In den letzten Jahren hat es zahllose Untersuchungen zum Körper im Hollywood-Kino gegeben, unter Aspekten von Gender, Sexualität, ethnischer Markierung, Fetisch, Norm und Abweichung.²¹ Während sich die meisten Beiträge auf Fragen der Repräsentation konzentrieren, kam doch gelegentlich der Körper als erfahrungsbegrenzender Faktor zur Sprache, vor allem in Untersuchungen zum Horrorfilm. Filmwissenschaftler so verschiedener Provenienz wie Carol Clover, Murray Smith und Noël Carroll haben akribisch zwischen psychischen, somatischen, physiologischen und affektiven Zuständen unterschieden, bei denen es jeweils um den Körper als totaler Wahrnehmungsfläche geht und nicht nur um seine metonymische Repräsentation durch Auge und Blick oder

19 Vgl. Kennedy, Roger. *Psychoanalysis, History and Subjectivity: Now of the Past*. New York 2002.

20 Vgl. Foucault, Michel. «Une esthétique de l'existence». In: *Le Monde*, 15./16.7.1984. S. XI; erneut in: *Dits et écrits*, Bd. IV. Paris 1994. S. 730–35; Lyotard, Jean François. *Das postmoderne Wissen: Ein Bericht*. Aus dem Französischen von Otto Pfersmann. Bremen 1982; erneut: Graz 1986. (Original: *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Paris 1979); Agamben, Giorgio. *Homo sacer: Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt am Main 2002. (Original: *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*. Turin 1995.)

21 Um nur wenige Beiträge zu nennen: Tasker, Yvonne. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. London 1993; Jeffords, Susan. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick (New Jersey) 1994; Cohan, Steven. *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood*. London 1993.

seine metaphorische Funktion als (überdeterminierter) Träger kodierter Zeichen von Kultur und Gender.²²

Ein in der angelsächsischen Welt leider fast unbekannt gebliebener Aufsatz ist Brinckmanns Studie der somatischen und körperlichen Reaktionen, die Bilder oder Ton-Bild-Kombinationen im klassischen Kino hervorrufen können. In ihrem Aufsatz «Somatische Empathie» stammen ihre Beispiele hauptsächlich aus Hitchcocks Thrillern. Sie erläutert ihr Projekt folgendermassen:

Auf der einen Seite geht es darum, einen Beitrag zur Hitchcock-Forschung, insbesondere der Stilistik, zu leisten; auf der anderen darum, eine häufige, aber noch wenig beschriebene Form somatisch-motorischer Zuschauerreaktion auf bestimmte Reize hin zu untersuchen. Beides verschränkt sich in der Beobachtung, dass Alfred Hitchcocks Filme, von der stummen Frühzeit bis zum Alterswerk, fast durchwegs Stellen enthalten, bei denen die Zuschauer sich so stark in die Beobachtung physischer Verrichtungen auf der Leinwand verwickeln, dass ihre eigenen Muskeln mitzuspielen beginnen. In der angloamerikanischen kognitiven Psychologie ist das Alltagsphänomen solchen mehr oder weniger virtuellen, mehr oder weniger automatischen körperlichen Mitvollzugs als «motor mimicry», «motorische Nachahmung» bekannt. «Motor mimicry» gehört in den Formenkreis der Einfühlung oder Empathie [...] und steht neben anderen empathischen Prozessen: zum Beispiel der «affective mimicry» – dem unwillkürlichen (aber abgeschwächten und flüchtigen) Mitempfinden von Basisgefühlen, die sich an Gesichtsausdruck und Körpersprache eines Gegenübers ablesen lassen – oder der «emotional simulation» – dem probeweisen Sich-Hineinversetzen in die Situation anderer [...]. Jeweils erfolgt eine Art Rückmeldung über Belange des Anderen, die nicht im Denken, sondern im eigenen Körper lokalisiert ist, aber Erkenntnisse in Gang setzen oder Handlungen vorbereiten kann.²³

Unter den von Brinckmann angeführten Untersuchungen findet sich auch Linda Williams' viel zitierter Aufsatz «Film Bodies. Gender, Genre and Excess» von 1991.²⁴ Williams nähert sich dort auf scharfsinnige Weise der Schnittstelle von psychischen (Phantasien), physiologischen (somatischen, automatischen Manifestationen) und affektiven Komponen-

22 Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York 1990; Clover, Carol. *Men, Women and Chain Saws*. Princeton 1993; Smith, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford 1995.

23 Brinckmann, Christine Noll. «Somatische Empathie bei Hitchcock: Eine Skizze». In: Heller, Heinz-Bernd/Prümm, Karl/Peulings, Birgit (Hg.). *Der Körper im Bild: Schauspielern – Darstellen – Erscheinen*. Marburg 1999, S. 111–20, hier: S. 111–12.

24 Williams, Linda. «Film Bodies: Gender, Genre and Excess». In: *Film Quarterly*, 44/1, 1991. S. 2–13.

ten (der Palette der Gefühlszustände), die den Körper des Zuschauers beim Betrachten verschiedener Filmbilder bewegen. Besondere Aufmerksamkeit widmet sie den von ihr so genannten Körpergenres: Melodram, Horrorfilm und Pornografie.

Meines Erachtens hat sich Williams' These nicht zuletzt deshalb als so einflussreich erwiesen, weil sie drei Genres ausdifferenziert, in denen körperliche Integrität in gewisser Weise die Grenze bildet und in denen, durch dem Betrachter vermittelte somatische Reaktionen, zumindest kurzfristig gegen die Repräsentationscodes verstossen wird, was eine Art Kontamination zur Folge hat, die über bloße Empathie hinausgeht und fast als körperliche Mimesis bezeichnet werden kann. Oberflächlichen Ähnlichkeiten zum Trotz stehen Williams' Ergebnisse allerdings in Kontrast zu Brinckmanns Analyse, deren Augenmerk sich eher auf das widersprüchliche und negative Spiel somatischer Empathie richtet, also gegen den Sympathiefluss des Zuschauers, zu dem es ähnlich reflexhaft kommt wie zum Speichel im eigenen Mund, wenn man jemanden eine Zitrone schneiden sieht.

Brinckmanns Perspektive, auch auf Hitchcock, speist sich aus der Kenntnis avantgardistischer Praktiken im Film und in den bildenden Künsten, und daher kann sie sich eines ganz anderen Fundus von Texten und Kunstwerken bedienen, der Filme von Valie Export aus den Siebziger etwa oder der nachfolgenden Generation von Körperkünstlern, die mit Film und Video arbeiteten, um die somatische Standfestigkeit und Ausdauer des Betrachters zu testen. Eine solche körperzentrierte Performance-Kunst hat sich besonders stark seit den Siebziger entwickelt, was interessanterweise mit dem Aufstieg sowohl der Videotechniken als auch der Frauenbewegung einhergeht. Von den Wiener Aktionisten (zu denen Valie Export zählte) abgesehen, könnte man hier noch Carolee Schneeman, Vito Acconci, Paul McCarthy, Shigeko Kubota, Marina Abramovic und Orlan nennen. Diese Künstler und Künstlerinnen stellen von Schmerz gezeichnete Körper in den Mittelpunkt, die sich repetitiven und mechanischen Interventionen oder Verletzungen durch technologische – oftmals medizinische – Zudringlichkeiten unterwerfen. Die grundsätzlich angedeutete Grenze ist der Tod, und Hal Foster hat polemisch festgestellt, dass diese Kunst «zwischen der obszönen Vitalität der Wunde und dem radikalen Nichtssein der Leiche» oszilliere.²⁵ Ich werde weiter unten, nach der Skizze meines zweiten Parameters, auf Fosters Unterscheidung zurückkommen.

25 Foster, Hal. «Obscene, Abject, Traumatic: The Aesthetic of Abjection and Trauma in American Art in the 1990's». In: *October*, 78, Herbst 1996. S. 106–24.

Zeit als Grenze

Zu den von Williams zitierten Quellen gehört Franco Moretti, der die Frage erörtert, warum Werke der Kunst und Literatur uns zu Tränen rühren. Seine These lautet, dass mehrere Bedingungen erfüllt sein müssen, um uns zum Weinen zu bringen: Erstens muss ein Eingreifen in die Handlung unmöglich sein, was Moretti eine Verbindung zu einer gleichzeitig wahrgenommenen Asymmetrie zwischen einem erlittenem Unrecht und seiner Ahndung ziehen lässt. Tränen folgen aus der Hilflosigkeit als Resultat exzessiver Gerechtigkeit, d. h. Ungerechtigkeit; zweitens bedarf es eines plötzlichen, aber sorgfältig vorbereiteten Wechsels der Erzählperspektive und des *Point of View*, der das Wissensgefälle zwischen den Figuren, aber auch zwischen Figuren und Zuschauer verändert. Drittens muss es einen Augenblick der Erkenntnis (oder *Anagnorisis*) geben, eine Erkenntnis indes, die zu spät kommt (um den Tod noch zu verhindern): die «Rhetorik des Zu-spät-Kommens», wie er das nennt.²⁶

Morettis These, die auf dem Gebiet des Films die affektiv-somatischen Effekte des ungleich verteilten Wissens im Melodram oder Augenblicke verzögerter *Anagnorisis* erklären hilft, setzt also die Tränen des Lesers oder Zuschauers dezidiert in Beziehung nicht zu Beschreibungen oder Schilderungen, sondern zur Konstruktion der Erzählung, genauer gesagt zur Narration, Fokalisation und dem *Point of View*. Darüber hinaus verweist uns die Fähigkeit des Melodrams, auf Zeit basierende Emotionen wie Melancholie, Nostalgie, Reue- und Verlustgefühle – das typische «Pathos» des Melodrams – hervorzurufen, zurück auf die schon erwähnte ursprüngliche Bedeutung von *Pathos*, jenes Gefühl nämlich, das dem Flüchtigen, Vergänglichen und Ephemerem im Leben anhaftet, im Gegensatz zum Beständigen und Idealen, dem *Ethos* also, das in seiner ursprünglichen Bedeutung das Universelle meinte.

Williams erweitert in ihrem Essay wiederum Morettis «Rhetorik des Zu-spät-Kommens», indem sie mehrere Ebenen der Zeitlichkeit ausfindig macht. So weist sie nicht nur jedem ihrer Genres eine eigene Körperflüssigkeit zu (Schweiss, Tränen und Sperma), sondern gibt ihnen auch jeweils einen eigenen Zeitrahmen: *zu früh* für den Horrorfilm, *zu spät* für das Melodram und *jetzt* für die Pornografie. Ich finde das geistreich und erfinderisch, nicht zuletzt weil diese Zuordnung der Zeitrahmen verhindert, die Vorstellung unmittelbar mimetischer Reaktionen zu wecken, die andernfalls aus den Körpergenres mit ihren spezifischen physiologischen Reflexen herausgelesen werden könnten. Auf die von

26 Moretti, Franco. *Signs Taken for Wonders*. London 1983.

ihr selbst gestellte Forderung, detaillierte Studien zu historischen Kontexten, sozialen Parametern und der Genese ihrer Genres folgen zu lassen, könnte man Williams entgegnen, dass es auch darum gehen sollte, diese Zeitlichkeiten, beziehungsweise ihr Versagen bezüglich der vorgeblich von ihnen produzierten Affekte, näher zu untersuchen.

Wollte man ihre Konzepte von Zeitrahmen und Zeitlichkeiten weiterdenken, liesse sich Williams' Frage nach dem historischen Kontext ihrer Genres mit ihrer eigenen These beantworten. Wenn sie die Zeitrahmen zu den Phantasien in Beziehung setzt, welche die drei von ihr untersuchten Genres ausmachen (die Phantasie der Vereinigung mit der Mutter im Melodram, die Urszene, Kastrationsangst und Furcht vor sexueller Differenz im Horrorfilm und schliesslich die Urphantasie elterlicher Verführung im Porno), dann hat sie in meinen Augen den Schlüssel zumindest zu einem Aspekt ihrer Zeitlichkeit bereits gefunden. Denn bekanntlich liegt es in der Natur von Phantasien, Erfahrungen des Versagens zu sein – deshalb müssen sie ja endlos wiederholt werden, und so verbindet sich deren Zeitlichkeit (nämlich die der Wiederholung) mit jenen Sekundärmodellierungen, die sich zumindest im Melodram und im Horrorfilm durch schlechtes Timing, verpasste Gelegenheiten oder extrem hautnahe Konfrontationen auszeichnen. All diese Charakteristika haben in der Tat mit verspäteten Reaktionen der Figuren auf je gegebene Situationen, aber auch mit verpassten Chancen und nicht eingeschlagenen Handlungsalternativen zu tun. So ist etwa das Melodram nicht nur ein Genre des *zu spät*, sondern zu einem Gutteil auch eines des *wenn doch bloss*, der Zeitlichkeit der Reue also. Wenn man so will, steht es damit im Kontrast zu den Genres des perfekten Timings wie Komödie und Musical.

Wenn ich mich nicht täusche, fehlt bei Williams jedoch ein Genre, dessen Zeitrahmen sich nach der Lektüre ihres Aufsatzes geradezu aufdrängt: der Film noir. Man hätte zugegebenermassen einige Schwierigkeiten, ihm eine ähnlich eindeutige somatische Reaktion oder ein physiologisches Attribut zuzuordnen («kalten Schweiß» vielleicht, da der Schweiß schon dem Horrorfilm zugewiesen wurde), aber das liegt, behaupte ich, auch daran, dass der vom Film noir suggerierte Körperzustand und die Zeitlichkeit, in die er sich verstrickt, so extrem sind und solche Grenzsituationen mit sich bringen, dass ein Sich-davon-Erholen kaum vorstellbar ist. Überspitzt ausgedrückt, ist die Zeitlichkeit des Film noir eine der leeren Zeit und lässt sich zumindest gemäss unseren konventionellen Standards nicht mehr zwischen den Polen *Chronos* (lineare Zeit) und *Kairos* (Schliessung, *Anagnorisis*) einordnen. Vielleicht entspricht ihm die Zeitlichkeit, die die Griechen *Aion* nannten und die Deleuze zufolge die nichtpulsierende Zeit eines fluktuierenden, rich-

tungslosen Universums ist, die Kopräsenz von Vergangenheit und Zukunft als reiner Verlängerung, aber auch blosser Wiederholung.²⁷

In der Filmwissenschaft wird der Film noir oft mit jener Zeitlichkeit in Verbindung gebracht, die Freud Nachträglichkeit nannte, *après coup*: Hier gilt dasselbe *zu spät* wie im Melodram, aber während dieses mit Begehren erfüllt ist und daher Reue kennt, ist die Zeitlichkeit des Film noir jenseits allen Begehrens. Das Desaster, die Katastrophe hat bereits stattgefunden, es ist definitiv schon zu spät (zum Handeln) und noch zu früh (für die Schliessung). Mit anderen Worten: Während das klassische Kino es potenziell mit all diesen Zeitlichkeiten zu tun hat, konstituiert dieses «zu spät / zu früh» im Film noir ein unmögliches zeitliches Regime, da ein einzelner Zeitrahmen es nicht in sich fassen kann; in der Zeit der Grenzerfahrung ist es unweigerlich zu früh / zu spät, ist es unweigerlich jetzt und immerdar. Daher findet sich die nichtmimetische und dennoch somatische Seite der kinematografischen Erfahrung an den Grenzen vorwiegend im Film noir – einem Genre, das lange Zeit an den Rändern des klassischen Kinos verortet wurde, das intuitiv jedoch im Zentrum vieler unserer Definitionen des modernen Kinos zu stehen scheint und das definitiv – in der Form des Neo-Noir – ein zentrales Genre des so genannten postklassischen Kinos bildet. Warum? Für den Protagonisten des Film noir ist es zu früh, zu spät *und* jetzt, weil er, so meine These, seinen eigenen Tod schon überlebt hat. Der Film noir fragt: Wie fühlt man sich, wenn man vielleicht schon tot ist – ob man es nun weiss oder nicht? Das bringt mich zu meiner dritten Grenze.

Aktionsraum und Handlungsfähigkeit als Grenze

Schon Moretti hatte darauf hingewiesen, Hilflosigkeit sei in einer Situation, die von einer ethischen Warte aus eigentlich zum Handeln aufforderte, eine der Bedingungen dafür, dass eine (reflexhafte) körperlich-somatische Reaktion herbeigeführt wird. Seine Theorie der Tränen beruhte jedoch auf der Unfähigkeit zur Intervention *im Namen eines Anderen*. Welche körperlichen und geistigen Verfassungen, frage ich mich, entsprechen dem Handeln *im Namen des Selbst*, und umgekehrt: Um welche Arten von Grenzen der Handlungsfähigkeit geht es, wenn das *Handeln im*

27 «*Chronos* ist, allgemein gesprochen, die chronologische Zeit, oder wie die Griechen sagten: *Chronos* ist die Zahl der Bewegungen; auch *Aion* ist die Zeit, aber bei weitem nicht so einfach zu verstehen. Am weitesten wurde die Unterscheidung von *Aion* und *Chronos* von den Stoikern getrieben; für sie war *Chronos* eine Zeit der Körper und *Aion* eine Zeit des Körperlosen.» Deleuze, Gilles. Seminarsitzung vom 3. Mai 1977, «Über Musik» (vgl. <http://nml.cult.bg/data/music>).

Namen des Selbst blockiert wird? Intention und Handlungsfähigkeit im Namen des Selbst ist bekanntlich die Voraussetzung des Motivations-schemas, wie wir es speziell im klassischen Kino finden. Seine von Bordwell auf den Punkt gebrachte Standarddefinition spricht von «auf den Protagonisten zentrierte Kausalität», die auf einem ergebnisorientierten Handlungsschema beruht, für das jede Entwicklung ein Fortschritt sei, wobei sich das Verhalten des Helden daran orientiere, Probleme zu lösen.²⁸ Torben Grodal nennt diese Handlungs-Modi «telisch», «paratelic» und «pragmatisch».²⁹ Wenn diese Formeln normativen Rang beanspruchen dürfen, was wären dann die Grenzen oder Grenzfälle des klassischen Modells der Handlungsfähigkeit? Steve Neale hatte schon in den Achtzigern die Genres des Hollywoodfilms gemäss verschiedener Handlungsschemata und ihrer Blockaden definiert, im Anschluss teils an Morretti (in seinem «Melodrama and Tears»),³⁰ teils Konzepte der Psychoanalyse aufgreifend. Die Komödie wird demzufolge von Augenblicken charakterisiert, in denen die blockierte Handlungsfähigkeit des Helden unwillkürlich Lachen auslöst und zu einer Neudefinition des Realitätsstatus der Handlung oder einer Wende im Kontext führt; das Musical ist das Genre, wo Augenblicke eines blockierten Aktionsraums auf der Plot-Ebene oder emotionale Verstrickungen der Protagonisten in Tanz übergehen und so ebenfalls den Realitätsstatus des Bildes neu definieren, ihn als Traum oder Phantasie erkennbar machen.³¹ Alle drei Ansätze lassen sich Raymond Bellours kanonisch gewordener psychoanalytisch-semiotischer Formulierung entgegenstellen, derzufolge die Action- und Suspense-Genres im Hollywoodfilm und insbesondere bei Hitchcock nach einem Schema von Wiederholung und Auflösung operieren, das Bellour eine «symbolische Blockade» nennt. Die Logik unverhohlener Action-Abenteuer wird von einem psychischen Schema konterkariert, das eine Reihe symbolischer Beziehungen initiiert, in denen Handlungen weniger pragmatisch und telisch als vielmehr parapraktisch und iterativ sind, auf Verkennung und (zwanghafter) Wiederholung basieren, was den Protagonisten vor der Erkenntnis des «wahren» (nämlich inzestuösen) Ziels seines unbewussten Begehrens bewahrt.³²

28 Bordwell, David. «Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures». In: Rosen, Phil (Hg.). *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York 1985. S. 17–34.

29 Grodal, Torben. *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*. Oxford 1997. S. 283.

30 Neale, Steve. «Melodrama and Tears». In: *Screen*, 27/6, Nov./Dez. 1986. S. 6–22.

31 Neale, Steve. *Genre*. London 1980.

32 Bellour, Raymond. «Symbolic Blockage (on *North by Northwest*)». Aus dem Französischen von Mary Quaintance. In: ders. *The Analysis of Film*. Bloomington 2002. S. 77–192. (Original: *L'analyse du film*. Paris 1979.)

In Bellours Version des klassischen Kinos bleiben der Kausalnexus und der Logos des Chronos ebenso erhalten wie das Körperbild des männlichen Helden. In seiner Version des Klassischen werden Zeit, Körper und Handlung davon zusammengehalten, dass bewusste wie unbewusste Motive im selben narrativen Raum angesiedelt sind und als homogen und transparent verstanden werden können, weil das lineare zielstrebige Handeln «verdoppelt» und entlang der Grenze der (geleugneten) sexuellen Differenz geteilt wird. An dieser Stelle werden jedoch Gilles Deleuzes Neufassungen des Klassischen besonders interessant, denn er greift gerade Hitchcock als den Regisseur heraus, in dessen Werk das aus dem klassischen Kino bekannte sensomotorische Körperschema seine erste Belastungsprobe erfährt. Unter Verzicht auf die Terminologien von Psychoanalyse und Gender Studies konstatiert Deleuze eine Krise des «Bewegungs-Bildes» (sein Begriff für den klassischen Hollywoodfilm) – bestens illustrierbar an *Vertigo* – und die Heraufkunft des «Zeit-Bildes» des modernen (europäischen) Films. Die vorherrschende Zeitlichkeit des Zeit-Bildes ist, wie erwähnt, die des *Aion*, die nichtpulsierende Zeit einer immanenten Gegenwart, in die mehrere Vergangenheiten eingefaltet werden oder die, mit Deleuzes Worten, «die unbegrenzte Vergangenheit und Zukunft des Körperlosen» umfasst. In diesem Modell wäre Handlungsfähigkeit keine der Aktion oder des Projekts, um noch einmal auf Batailles Begriffe zurückzugreifen, sondern eine der Intensitäten, der Streuungen und jener immer wiederkehrenden, reversiblen Zustände, die Deleuze «Werden» nennt.

Auf den ersten Blick könnte nichts weiter vom modernen Kino in Deleuzes Verständnis entfernt sein als die Actionfilme, die uns aus Hollywoods zeitgenössischem Blockbuster-Kino vertraut sind, das gelegentlich auch postklassisches Kino genannt wird. Das Postklassische ist diversen Definitionen zufolge auch ein kinetisch-mimetisches Kino reiner Sensation, mechanischer Energie, Gewalt und Beschleunigung; es gleicht zunehmend einer Achterbahnfahrt (*Speed*), ersinnt Plots, in denen es um spektakuläres technologisches Scheitern (*Titanic*), Naturkatastrophen (*Twister*) oder beides (*Independence Day*) geht, es setzt die Sinne fast unerträglichem körperlichem Entsetzen (*The Silence of the Lambs*) und Splattergewalt (*Halloween*) aus.³³ Seine Kritiker halten es für eine Rückkehr zum Bewegungs-Bild in seinen extremsten, unsublimierten und unsymbolisierten Formen, politisch reaktionär und ästhetisch regressiv.³⁴ Andere halten es

33 Vgl. etwa King, Geoff. *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*. London 2000.

34 Zu den vehementesten Kritikern des Postklassischen zählt Jonathan Rosenbaum; vgl. ders. *Movie Wars: How Hollywood and the Media Conspire to Limit What Films We*

für ein Kino immersiver Erfahrung, das den künstlichen «Fenster zur Welt»-Effekt des klassischen Kinos³⁵ oft ganz buchstäblich zerstört: Szenen des Zersplitterns grosser Glasflächen entfalten in so verschiedenen Filmen wie *Die Hard*, *The World Is Not Enough*, *The Hudsucker Proxy* und *The Matrix* beachtliche Wirkung. Haptische Reize konkurrieren mit optischen und eliminieren die kunstvoll gefertigte Architektur der Blicke, welche die *Mise en scène* im klassischen Kino charakterisierte und die das Gefühl von Ferne und Nähe zu Personen und Geschehen durch imaginäres Hineindenken (*inference*) und psychische Einbindung (*suture*) regelte, und damit auch die Räume der «Erfahrung» anders vermass.

Aus der Perspektive des Klassischen wird diese Zerstörung der Spiegel-/Fenstermetapher zum Emblem des Durchbrechens einer Grenze und des Spielens mit ontologischen Ebenen, was sich am deutlichsten an *The Matrix* ablesen lässt, dessen Protagonist unter anderem nicht weiss, ob er Subjekt oder Objekt der Handlung ist (Neos Unsicherheit, ob er «der Erwählte» ist oder nicht). Allgemeiner gesprochen, repräsentiert das Genre des so genannten Actionhelden einen Bruch mit dem Klassischen und zwar insofern es eine andere Grenze der Handlungsfähigkeit einführt: Es führt die auf den Helden zentrierte Kausalität des klassischen, d. h. sorgfältig ausgewogenen Kalküls von Motiv, Mittel und Zweck ad absurdum. Die Taten des postklassischen Helden markieren eine Grenze (den sprichwörtlichen «Overkill») durch seine Risikobereitschaft, seine unmoduliert extremen Affekte oder Emotionen und die für das Erreichen seiner Ziele spektakulär und exzessiv eingesetzten körperlichen oder ballistischen Mittel. Während der Exzess im klassischen Kino noch Ausnahmefälle kennzeichnete, ist er im postklassischen Actionkino gewissermassen zur Norm geworden, genauer gesagt: Der Exzess signalisiert heute die Krise der Norm, nicht die Abweichung von der Norm. Entsprechend sollte man Handlungsfähigkeit in solchen Filmen nicht als Action im konventionellen Sinn verstehen, sondern als Beispiele eines Kinos der Reaktion, in dem der Kausalnexus seine Gültigkeit verloren hat. Sein Sperrfeuer spektakulärer Effekte ist bei Licht besehen ein Schutzschild, der nicht nur einer Reizüberflutung vorbeugen will, wie Walter Benjamin in den Zwanzigern anlässlich des Kinos der Montage argumentierte, sondern auch einer Überflutung durch systemische Zusammenbrüche und unsichtbare Bedrohungen. Der Actionheld befindet sich andauernd in einem Zustand erhöhten Blutdrucks

Can See. Chicago 2000. Andere halten den Begriff des Postklassischen für verfehlt und überflüssig. Vgl. Bordwell, David. «Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film». In: *Film Quarterly*, 55/3, 2002. S. 16–28.

35 Vgl. Bukatman, Scott. *Matters of Gravity*. Durham 2003.

und gesteigerter Wachsamkeit, an der bloss liegenden Grenze einer Erfahrung, die sich nicht mehr narrativieren oder integrieren lässt. Statt wie der klassische Held drohende Ereignisse durch eine Abfolge von Wahrnehmung, Einschätzung und Handeln einzudämmen, meistert der neue Actionheld Erfahrungen in einem Modus zeitlicher Suspension: Er *antizipiert* den omnipräsenten Ernstfall und Ausnahmezustand, indem er seinem Eintreten ständig *zuvorkommt*.³⁶

So gewendet, weist das postklassische Actionkino Strukturmerkmale auf, die es zum Gegenpol einer anderen Art Begrenzung der Handlungsmöglichkeit machen – eine Begrenzung, die, quasi am anderen Ende des Spektrums, das Klassische zitiert und gleichzeitig hinter sich lässt. Diese Grenze wäre die schon erwähnte Handlungsblockade im Namen des Selbst, der ich zwar ein Genre, aber keinen somatischen Zustand zugewiesen hatte. Hilflosigkeit in Bezug auf das Selbst impliziert im Allgemeinen die Subjektposition des Opfers (wie im Melodram), und obwohl diese Rolle gelegentlich auch von männlichen Helden eingenommen wird, ist sie doch nicht zentral für das Genre, um das es hier geht. Im direkten Gegensatz sowohl zur Unfähigkeit (im Melodram), einem Anderen zu helfen, als auch zur eben diskutierten präventiven Antizipation im Namen des Selbst (im postklassischen Action-Kino) befindet sich der Protagonist des Film noir in einem Zustand, den man als ihrer beider Inversion bezeichnen könnte: Trotz seiner Antizipation des omnipräsenten Ernstfalls ist er ausserstande, sich selbst zu helfen, und wird in der Regel zum Beobachter und Zeugen seines eigenen Untergangs.³⁷ So gesehen, nehmen die Parameter des Film noir eindeutig Bezug nicht nur auf das Handeln, sondern auch auf Körper und Zeit. Der klassische Film noir stellt den männlichen Körper beispielsweise grundsätzlich als beschädigt dar: Mal hat er Kopfverletzungen und leidet an Gedächtnisverlust wie in *The Blue Dahlia* oder *The High Wall*; mal leidet er an Schlaflosigkeit wie in *Woman in the Window*; mal ist er unheilbar vergiftet wie in *Dead on Arrival* oder verblutet langsam wie in *Double Indemnity*. Der Film noir kennt zwei selten synchronisierte Zeitlichkeiten: die der knapp werdenden, auslaufenden Zeit (z. B. in *The Killers*) und die der Rückblende, also eine Zeit des zweideutigen Auf- oder Nachholens (z. B. *Detour*, *Criss-Cross*). In beiden Zeitrahmen stellt

36 Obwohl hierin möglicherweise ein Echo des von Soziologen wie Bruno Latour popularisierten Schemas der Actor-Netzwerk-Theorie anklingt, ist jede Ähnlichkeit reiner Zufall.

37 Damit ergäbe sich für die hier behandelten Genres (Melodram, Film noir und Action-Kino) so etwas wie ein sich gegenseitig bedingendes Beziehungsgeflecht, wie wir es aus dem greimasschen semiotischen Viereck kennen.

der Held für gewöhnlich fest, dass es für seine Rettung zu spät und für seinen Tod zu früh ist, was ihn zum Dahinvegetieren in einem negativen «Jetzt» des Scheintodes verdammt.

Auch hier hat das postklassische Kino ein Genre oder eine Gruppe von Filmen hervorgebracht, die dazu neigen, diese Zustände von Körper und Geist zu verschlimmern, zu vertiefen oder zu radikalieren: die Filme des so genannten Neo-Noir. Zeit, Körper und Handlungsschemata sind im Neo-Noir von eigener Art, aber seine Ausgangspunkte sind die des Film noir: Kopfverletzungen tauchen in *Angel Heart* oder *Memento* wieder auf, Schläfrigkeit und Schlaflosigkeit beispielsweise in *Lost Highway*, *Fight Club* oder *Insomnia*, der vergiftete Körper aus *Dead on Arrival* findet sich in *Blood Simple* der Gebrüder Coen oder den unaufhaltsam sterbenden Replikanten des *Blade Runner* wieder, und einen sichtbar verletzten Körper hat Jake Gittes mit seiner aufgeschlitzten Nase in *Chinatown*. Auch hier gibt es beim Neo-Noir Polarisierungen und Intensivierungen: Das Körperschema scheint nun zu alternieren zwischen Handlungs lähmungen einerseits und hyperaktiver Gewalt (*Lost Highway*, *Fight Club*), zwischen explicit synthetisch-prothetischen Körpern (*Blade Runner*, *Terminator*), die hyper-performativ sind, und Körpern, die kaum noch funktionieren, wie der an extremem Gedächtnisverlust leidende Held in *Memento*. Die vorherrschende Zeitlichkeit ist die des Zeitreiseparadoxons (*Terminator II*, *Twelve Monkeys*), der Zeitschleife (*Groundhog Day*) oder des Möbiusbandes (*Lost Highway*, *Mulholland Drive*), und das Limit der Handlungsfähigkeit ist die Katatonie oder, noch einmal in Hal Fosters Worten, das «Nichtssein der Leiche». Bemerkenswert an vielen zeitgenössischen Filmen, die aus den verschiedensten Genres stammen mögen, aber alle zum Neo-Noir tendieren, ist die Anzahl der bei Handlungsbeginn oder im Verlauf des Films in verschiedener Hinsicht schon toten Protagonisten: explizit in *Robocop*, *Interview with a Vampire*, *Pulp Fiction* (die Figur des Vince im zweiten Teil), *The Sixth Sense* und *American Beauty* – symbolisch in *Fight Club*, *Twelve Monkeys* und vielleicht auch *Forrest Gump*. Während Gump imstande scheint, seine Geschichte zu erzählen und sich einen (phantasmatischen) Platz in ihr zu verschaffen – so skandalös oder komisch dieser Platz dem Zuschauer auch vorkommen mag –, kann der Held in einem Film wie *Memento* seine Geschichte definitiv nicht mehr zusammenpuzzeln, weder durch Rückblenden noch durch eine Umkehrung der Zeit.

Die neuen Grenzen: Trauma und Erfahrung

Wenn diese Protagonisten «tote Männer» sind (explizit in Jim Jarmuschs *Dead Man* oder Tim Robbins' *Dead Man Walking*, aber auch in Lester Burnhams ersten Worten in *American Beauty*), sind sie psychoanalytisch gesprochen aus der symbolischen Ordnung von Begehren und Mangel herausgefallen und «Triebwesen» geworden, psychische Automaten oder Zombies, deren narratives Ziel weniger in einer Rückeroberung der Fähigkeit zu begehren besteht als in der Wiederherstellung (eines Bewusstseins) der Sterblichkeit. Paradoxaerweise ist es, wie Freud bemerkte, der Todestrieb, der einen Organismus vom «Sterben» abhält, sodass wir sagen können, in diesen Filmen sei der klassische Noir-Held mit der Vampirgestalt verschmolzen, aber nicht in der Form eines blutlüsternen Raubtiers, sondern eher des melancholischen, untoten Nosferatu, ebenso heimgesucht wie heimsuchend. Der Lieblingskörper im Neo-Noir ist daher die Leiche, was die Gestalt des Grafen wiederbelebt, der seinen eigenen (metaphorischen) Sarg mit sich herumschleppt. Untot (und damit zum Gefährten der Cyborgs in Action-Filmen à la *Terminator*) macht den Helden im Neo-Noir ein Überschuss an «Erfahrung» als Grenzerlebnis, was ihn darauf festlegt, sich für menschliche Emotionen «totzustellen». Als Hypothese liesse sich festhalten: Während der Cyborg-Held das Triebwesen reiner Affektivität ist (die «obszöne Vitalität der Wunde», um abermals Foster zu zitieren), erfährt der Protagonist des Neo-Noir dermassen extreme Emotionen, so unwiederbringlich in puncto Zeitlichkeit, Ereignis und Körper, dass er nicht nur ausserstande ist, sondern nicht einmal mehr das Bedürfnis verspürt zu handeln, egal wie tödlich die Wunde sein mag. Es geht also weniger um die aus dem klassischen Noir bekannte «Erfahrung des Versagens» als um das «Versagen der Erfahrung» per se: Weder Worte noch Handlungen oder Erinnerungen können eine kohärente Ereignissequenz rekonstruieren oder eine chronologische Abfolge von Ursache und Wirkung wiederherstellen: «Es tut so weh, dass ich überhaupt nichts fühle.»³⁸

Dieses «Versagen der Erfahrung» wird im zeitgenössischen Diskurs mit dem Begriff des Traumas benannt, nicht nur weil die traumatisierte Person ihre Erfahrungen nicht in Worte fassen kann, sondern auch weil der traumatische Schock oftmals keine sichtbaren Symptome, keine körperlichen Anzeichen hinterlässt.³⁹ Es wäre zwar eine unzulässige Vereinfachung, von einem einzigen Traumbegriff auszugehen oder behaupten zu wollen, seine Funktion in der Kultur liesse sich jenseits spezifischer

38 Wie Foster (Anm. 25).

39 Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore 1996.

politischer und ideologischer Debatten definieren. Einige Aspekte des Traumadiskurses weisen aber Berührungspunkte mit meiner Frage nach den Grenzen der Erfahrung / der Erfahrung von Grenzen auf.⁴⁰ Die Unschärfe des Begriffs in Hoch- wie Populärkultur und seine Migration aus der klinischen Psychologie in Philosophie, Gender Studies, Kultur- und Literaturwissenschaft deutet an, dass sich «Trauma» als Lösung eines noch unkonturierten Problems anbietet. Hinsichtlich des zeitgenössischen Kinos deutet die zersplitterte, immersive und zugleich fragmentierte Erfahrung (d. h. der Zerfall der *Erfahrung* zum *Erlebnis*) am Ende des 20. Jahrhunderts auf eine Reihe von Analogien zu seinem Anfang hin, als Walter Benjamin die Begriffe Schock, Trauma und Desintegration erstmals als kinematografische Formen und symbolische Formationen in der Kultur der (ersten) Nachkriegszeit diagnostizierte. Die gewaltsamen Zerstückelungen von Körper und Zeit, die nach 1918 in den Praktiken der Avantgarde auftauchen und sich auf jene Kriegsneurosen zurückführen lassen, die erste Diskussionen über traumatische Erfahrungen auslösten,⁴¹ finden etwa für Gilles Deleuze ihre Analogie in der Zergliederung des Körperschemas von Wahrnehmung, Sinnesreaktion und Handeln im Nachkriegskino als Folge der katastrophalen Ereignisse des Zweiten Weltkriegs, besonders des Holocaust und der Atombombenabwürfe über Hiroshima und Nagasaki. Unlängst sind Deleuzes Thesen auf das amerikanische Kino der Siebzigerjahre übertragen worden und haben dessen «Affektionsbild» in Beziehung gesetzt zum Vietnamtrauma und zur Zerstörung linker politischer Ideale.⁴²

So plausibel das zunächst klingt, muss man sich doch fragen: Warum auf einmal diese Rückkehr zum Trauma(-diskurs), im einen Fall mit fünfzig Jahren Verzögerung, im anderen Fall nach zwanzig Jahren Unterbrechung? Obwohl sich Traumata bekanntermassen durch lange Latenzphasen auszeichnen und auch der inzwischen stattgefundene Generationswechsel eine Rolle spielen mag, findet sich eine provokantere Antwort auf diese Frage vielleicht wiederum bei Hal Foster, dessen Beobachtung, Traumata seien in den Neunzigern zur Lingua franca der Kunstwelt geworden, impliziert, «Trauma» könne der zum Klischee geronnene Begriff für eine Sensibilität oder Geistesverfassung sein, die mit

40 Vgl. Elsaesser, Thomas. «Trauma: Postmodernism as Mourning Work». In: *Screen*, 42/2, Sommer 2001. S. 191–203.

41 Vgl. Kaes, Tony. «War – Film – Trauma». In: Mülder-Bach, Inka (Hg.). *Modernität und Trauma*. Wien 2000. S. 121–30.

42 Vgl. Keathley, Christian. «Trapped in the Affection-Image: Hollywood's Post-traumatic Cycle». In: Elsaesser, Thomas/Horwath, A./King, N. (Hg.) *The Last Great American Picture Show*. Amsterdam 2004. S. 288–301.

den historischen Ereignissen, die wir üblicherweise mit dem Begriff assoziieren, nur noch lose Verbindungen aufweist:

Ungeachtet aller Konsequenzen spricht die Kultur heute Trauma. Es gibt fachsprachliche Kontexte dieses Diskurses, aber auch das Traumagerede der Populärkultur – in Talkshows, Zwölfstufentherapien, Geständnisberichten und im Psychojargon. Sofern es hier überhaupt noch diskursive Übereinstimmungen gibt, bestehen sie am ehesten in paradoxen Neudefinitionen individueller wie historischer Erfahrungen – Erfahrungen, die nicht erfahren werden, oder zumindest nicht simultan, im selben Moment, sondern entweder zu früh oder zu spät, sodass entweder jemand dazu verdammt ist, sie neurotisch auszuleben oder sie post festum zu rekonstruieren. Ich möchte den Traumadiskurs keineswegs pauschal verurteilen, aber es hat seine Gründe, dass das Trauma in der zeitgenössischen Kritik eine so grosse Rolle spielt. Die einen möchten die Subjektkritik fortführen; die anderen spüren das Bedürfnis, Identität als Begriff zu stützen. Das Trauma bietet eine magische Lösung des faktischen Widerspruchs dieser beiden Imperative. Es ist bezeichnend für eine Kultur, die das Konzept der Urhebererschaft nur in paradoxer Form beibehalten möchte: als abwesende Autorität. Unsere Kultur neigt gleichermassen dazu, sich zum Subjekt zu bekennen wie zu seiner Leugnung.⁴³

Fosters Antwort bezieht sich eher auf den hochkulturellen Diskurs der Kunstwelt als auf den in der Populärkultur vorherrschenden Traumajargon. Das Kino einzubeziehen, könnte sich unter Umständen als schwieriger und kontroverser erweisen. Der Rekurs auf Benjamin erlaubt eine besonders intrigierende These, denn jener hatte in seinen Überlegungen zu den sinnlichen Konsequenzen der modernen Erfahrung, wie sie sich in Schocks, Diskontinuitäten und Desintegrationen niederschlugen, Kriegstraumata weit weniger berücksichtigt als andere Kritiker seiner Zeit. Er hob dagegen die Auswirkungen technischer Medien und urbaner Lebensweisen hervor, anders gesagt, die mit der Moderne einhergehenden Aspekte einer Subjektivität, die offenbar Ähnlichkeiten mit einer traumatisierten Psyche aufwies. Die entscheidende Frage im Anschluss an Benjamin lautet demnach also nicht: Wie haben sich Kriegsneurosen auf die Nachkriegskultur ausgewirkt?, oder: Was ist die kulturelle Latenzperiode des Holocaust oder des Vietnamkriegs?, sondern: Was ist eigentlich das Moderne an der Desintegration von Körper, Sinnen, Gedächtnis und Diskurs, das sich so schlüssig auf den Begriff Trauma bringen lässt? Überspitzt ausgedrückt: Was ist das

43 Foster (wie Anm. 25), S. 106–107.

(Post-)Moderne und Modernisierende am Trauma? In einem Essay zu Christopher Nolans *Memento* habe ich versucht, diese Überlegungen an einem Einzelbeispiel auszuführen, und bin zu dem vorläufigen Resultat gelangt, dass dieser Film seine generische Identität als Neo-Noir und seinen Modus von Erfahrung als Trauma⁴⁴ funktionalisiert, um ein neues Modell des Körpers als somatisch-sensorisches Medium der Einschreibung zu propagieren, das sinnlich-optische Wahrnehmungen, Affekte und Kognitionen umgeht, indem der Protagonist zum Amnestiker wird, der sich ohne visuelle Hilfsmittel, schriftliche Mitteilungen und Wiederholungen, d. h. ohne mediale Prothesen, weder an Ereignisse erinnern noch seine Umgebung erkennen kann.⁴⁵

Vielleicht kann dieser Ansatz zum Abschluss um eine provokante These erweitert werden. Lassen sich die Typen des «Versagens» vielleicht verbinden und lässt sich in sie die Wahrnehmung von Orten und schmerzlichen Erinnerungen sowie Ungewissheiten in Bezug auf Ursache und Wirkung ebenso integrieren wie die Kopräsenz vergangener Ereignisse in der Gegenwart und die Vermengung verschiedener Zeitlichkeiten (alles gemeinhin mit dem Trauma assoziiert)? Und wie kann man diesen psycho-somatischen Zustand mit einem scheinbar völlig unverbundenen, wenn nicht ganz anders gelagerten Phänomen in Beziehung setzen, nämlich mit dem Erlebnistourismus zeitgenössischer Stadtkultur, Einkaufszentren, «Themenparks» und «Disneywelten»?

Die These wäre, dass der von Foster diagnostizierte, um sich greifende Traumadiskurs in der Tat auf eine Krise der Erfahrung und der Fähigkeit verweist, Herr oder Autor des eigenen Lebens zu sein. Während die Rede vom Trauma üblicherweise auf konkrete historische Ereignisse Bezug nimmt oder aber das Wetteifern um «Authentizität» beim Reklamieren eines Opferstatus bezeichnet, könnte der Trauma-Diskurs die «Lösung» eines ganz anderen Problems anbieten, nämlich auf einen neuen Erfahrungsmodus verweisen: dem von *Erlebnissen ohne Erfahrung*. Dabei denke ich weniger an Benjamins Grossstadt oder die Fliessbandarbeit als an einen somatischen Wahrnehmungskontext, der mit Medienerfahrungen dermassen gesättigt wäre, dass seine Modi der Rezeption, der Reaktion und des Handelns verschiedene Arten des Loslösens und Auftrennens des sensomotorischen Apparats bedingen würden, um zu funktionieren.

44 Der gewaltsame Tod seiner Frau hat den Helden traumatisiert, aber da das Trauma auch seinen Gedächtnisverlust herbeigeführt hat, ist er dazu verdammt, sich unaufhörlich aufs Neue zu «rächen».

45 Elsaesser, Thomas. «Was wäre, wenn du schon tot bist? Vom ‹postmodernen› zum ‹post-mortem› Kino am Beispiel von Christopher Nolans *Memento*». In: Ruffert, Christine et al. (Hg.). *Zeitsprünge: Wie Filme Geschichte(n) erzählen*. Berlin 2004. S. 115–125.

«Erfolgreiche» Immersion in diesen Kontext fände ihr Korrelat in einem «traumatischen» Modus der Zuschauerschaft, womit ich die flexible Aufmerksamkeit und selektive Abstumpfung meine, die die periodische Intensität der Affekte absorbiert, die Flachheit der Erinnerungen, den Ennui der Wiederholung und die psychische Spurenlosigkeit der Gewalt, die der ständige Kontakt mit der Medienwelt mit sich bringt. Trauma wäre die Lösung, weil es diese neue «Ökonomie der Erfahrung» repräsentiert: ihre Abkürzungen, Blackouts und Lücken, die das Selbst vor andernfalls ruinösen psychischen Investitionen in die Vielzahl beobachteter Ereignisse, gesehener Menschen sowie bezeugter Katastrophen und Ungerechtigkeiten bewahren, die weder ein individuelles Gedächtnis noch eine öffentliche Geschichte beinhalten oder umfassen könnte. Sein Gegensatz und Komplement wäre die neue «Erfahrungsökonomie»: die Themenorte genauestens kontrollierter Erzählungen, wo ferne Vergangenheiten gegenwärtig gemacht und exotische Orte nahe gebracht werden, wo die Wirklichkeit die Form einer Erzählung annimmt, während Märchen zur Wirklichkeit und Fabelwesen oder Helden der Literatur lebendig werden. Diese zeitgenössischen Räume wären demnach *Erfahrungen ohne Erlebnis*, die den Reiz inszenierter Ereignisse, simulierter Gefahren und vorgespielter Identitäten haben – allesamt «sicher», «vertraut» und «geschlossen», da die Grenzen der Erfahrung durch regulierte Zonen von Zugang und Ausschluss gezogen würden, zugleich vermittelt und transparent, zu gleichen Teilen kontrolliert von Gewalt und Macht wie von Phantasie und Spass.

Die Grenzen der Erfahrung, die ich Benjamins Werk entnommen habe und filmtheoretisch für die Aspekte von Körper, Zeit und Handeln fruchtbar machen wollte, haben mich auf dem Umweg über den Film noir und den Neo-Noir zu Benjamins ursprünglichen Unterscheidungen zurückgeführt. Dank seiner Perspektive umreist die Erfahrung von Grenzen im postklassischen Kino und in der zeitgenössischen Medienkultur jetzt bestimmte Grenzen auch der «Erfahrung» selbst, als operativen Begriff im Projekt der Moderne; die neuen Grenzen der Erfahrungsökonomie machen persönliche oder nationale Traumata und Disneyland zu den zwei Seiten derselben Medaille. Sie lassen, wenn man so will, erkennen, dass *Schindler's List* und *Jurassic Park* mehr Gemeinsamkeiten haben als nur den Namen des Regisseurs. Diese Aporie bringt mich zum Ende meiner Prolegomena. Ob sie in eine Sackgasse mündet oder Auswege eröffnet – die zu weiteren Diskussionen des postklassischen Kinos oder des «emotional turn» in der Filmwissenschaft führen könnten –, werde ich einer anderen Gelegenheit überlassen müssen.

Aus dem Englischen von Ulrich Blumenbach

Heide Schlüpmann

Eine kinematografische Emanzipation der Gefühle?

Das von mir gewählte Thema einer «Emanzipation der Gefühle» erinnert an die filmkritische Diskussion der Siebzigerjahre. Die Formulierung entstand unter dem Einfluss der *Dialektik der Aufklärung* und im Zusammenhang mit der Abwendung des Jungen Deutschen Films vom nationalsozialistischen Erbe: Richtiges Bewusstsein allein reicht für die gesellschaftliche Veränderung nicht aus, ein Konservatismus der Gefühle steht seiner Wirkung entgegen und entstellt sie. Hier gewinnt das Kino gesellschaftliche Bedeutung. Den eigenen Konservatismus nahmen wir, die kritisch Geschulten, wie in einem Spiegel in den NS-Unterhaltungsfilmen wahr. In zahllosen so genannten «Altenvorstellungen» unter dem Motto «Das gabs nur einmal, das kommt jetzt wieder» setzten wir uns regelmässig noch einmal dieser emotionalen Sozialisation aus. So versuchten wir, uns nicht nur im kritischen Bewusstsein von der Elterngeneration zu distanzieren, sondern uns mit dem ganzen Körper aus unserer Bildungsgeschichte zu entfernen. So weit der lebensgeschichtliche Aspekt des von mir gewählten Blicks auf die «Emotionen im Kino». Er entstammt der Praxis einer Filmkritik, wie sie beispielsweise Karsten Witte eigen war.

Ein anderer Blick für die Frage der Emanzipation der Gefühle tritt heute in der Praxis der Filmwissenschaft zu dem filmkritischen hinzu: der wissenschaftskritische. Die Anfänge solcher Kritik nehme ich im 19. Jahrhundert wahr, als die Wissenschaft an die gesellschaftliche Macht kommt. Sie lassen sich an Arthur Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung*, seinem Opus magnum, ablesen. Mit diesem Werk stellte sich die Philosophie noch einmal in den Dienst der Wissenschaft und begründete Erkenntnis als wissenschaftliche. Sie tat dies aber nur, um sich zugleich vom wissenschaftlichen Weltbild zu befreien.

[...] dass nämlich alle Wissenschaft im eigentlichen Sinne, worunter ich die systematische Erkenntnis am Leitfaden des Satzes vom Grunde verstehe, nie ein letztes Ziel erreichen, noch eine völlig genügende Erklärung geben kann; weil sie das innerste Wesen der Welt nie trifft, nie über die Vorstellung hinaus kann, vielmehr im Grunde nichts weiter, als das Verhältnis einer Vorstellung zur anderen kennen lehrt.¹

1 Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. 1. Wiesbaden 1965. S. 33f.

In diesen altmodischen Sätzen kommt die Wahrnehmung eines Abgrunds zwischen Wissenschaft und Wahrheit zur Sprache, dem gegenüber die noch heute – zumindest in Hessen – gängige Eidesformel für frisch Promovierte, «Ich gelobe, der Wissenschaft und der Wahrheit zu dienen», von einer frommen Ignoranz zu sein scheint. Allerdings: Auch Schopenhauers Aufbruch zeigt sich am Ende im Religiösen beruhigt. Dabei fiel der Philosoph jedoch nicht zurück in den Schoss der christlichen Kirche, die den Fortschritt der Wissenschaften in der westlichen Welt begleitet, sondern suchte Halt bei fremder Religion, dem Buddhismus. Anscheinend hat dieser Ausweg aus der «Wissensgesellschaft» in den letzten Jahrzehnten wieder an Aktualität gewonnen.

Das Interesse an Zen-Buddhismus, fernöstlicher Meditation und Ähnlichem mag einem zunehmend empfundenen Defizit unserer so genannten Medienkultur entsprechen, die kein gesellschaftliches Gegengewicht zur Rationalität des Alltags bildet. Wissenschaftskritik, die der Aufklärung verpflichtet bleibt, eröffnet eine Perspektive auf diese «Kultur», in der von ihr so etwas wie Wahrheit erwartet wird, nämlich ein Verhältnis zur Wirklichkeit jenseits der Vorstellungen, wie es der Wissenschaft fehlt. Gefühle im Kino sind in dieses Wirklichkeitsverhältnis involviert. Unter ihrer Emanzipation verstehe ich als Wissenschaftlerin nicht nur eine Befreiung aus dem Zugriff der Massenmedien, der medialen Standardisierung von Gefühlen, sondern gerade auch eine Investition in die filmische Aufnahme der Wirklichkeit. Die Möglichkeit, der Normierung zu entgehen, zog die Massen ins Kino. Bahnte sich mit ihnen ein Weg der Gefühle zur Wahrheit, zur Erkenntnis an, die anders ist?

Im 19. Jahrhundert beginnt die moderne Massenkultur. Auch das zeichnet sich im Rückblick in Schopenhauers Schrift ab. Dort finden sich Anzeichen dafür, dass es andere als religiöse Auswege aus der Wissensgesellschaft geben kann. Ein Hinweis stellt seine kritische Reflexion auf die Negativität des Begriffs Gefühl dar. Die Wirklichkeit des Gefühls, so Schopenhauer, ist in seinem Begriff nicht enthalten, dieser folgt vielmehr nur der Ausgrenzung des Gefühls aus der bewussten Welt und repräsentiert sie. Die Wirklichkeit der Gefühle ist das, «was die Vernunft unter den weiten und negativen Begriff des Gefühls zusammenfasst und nicht weiter in ihre Abstraktionen aufnehmen kann».² Für das, was die Wissenschaft nicht in sich aufnehmen kann, was im Kosmos des Wissens nicht oder nur in seiner Negativität vorkommt, liesse sich sagen, hat sich das Kino gebildet. Es entstand als Ort für die Gefühle zu der Zeit, als die Wissenschaft das gesellschaftliche Weltbild zu dominie-

2 Ebenda, S. 306.

ren begann. Das Kino wurde zur Zuflucht für die vielen, die Unbehagen in der Wissenskultur empfanden, und für die die Religion keine Alternative mehr bildete. Im Kino erfuhren sie eine Anerkennung ihrer Fähigkeit zu fühlen wie nirgendwo sonst – eine Fähigkeit zudem, die jenseits der Klassengesellschaft der Intellektuelle mit dem Dienstmädchen teilte. Und doch bot der Kinematograf vielleicht nicht mehr als das kurzzeitige Überwintern eines Vermögens. Schon nach dem ersten Weltkrieg äussert sich ein neue Art Misstrauen in die Gefühlsseligkeit und der Verdacht der blossen Flucht aus der «Realität», der im Laufe des 20. Jahrhunderts immer mehr Nahrung erhält.

Aber vielleicht muss man genauer hinsehen: Treten einerseits die Kinos in den Schatten der kapitalistischen Produktionsinteressen, so entdeckt sich andererseits das Widerständige der Filme. Sie bilden eine Erkenntnisform der Gefühle im subjektiven wie objektiven Sinne – oder vermögen sie zu bilden –, die der begrifflichen der Wissenschaft entgegentritt. Nicht, dass sich uns ein Raum bietet, in dem wir unmittelbar fühlen können, wo wir sonst immer in unseren Gefühlen unterdrückt werden, sondern dass wir Gefühle erkennen können, wäre die Leistung des Kinos. Aber was heisst es dann, wenn heute die Wissenschaft sich über die Emotionen im Kino beugt? Schickt sie sich an, auch noch diese mögliche, filmische Erkenntnis unter ihrer ausgrenzenden Begrifflichkeit zu begraben? Oder beginnt sie, ihre eigene Beschränktheit anzuerkennen, die ihr eigene Ausgrenzung der Wirklichkeit der Gefühle zu reflektieren und sich in ihrem Drang, alles zu erfassen, zurückzunehmen? Das hiesse: Die Wissenschaftlerin nimmt sich gegenüber der Kinogängerin zurück, dort wo diese ihr in Wahrheit überlegen ist. Eine unnachgiebige Übersetzung der filmischen Erkenntnis der Gefühle in Wissenschaft kann nicht anders, als die Auflösung der Formen der Wissenschaft zu betreiben.

Einen Reiz der filmwissenschaftlichen Schriften Christine Noll Brinckmanns macht für mich aus, dass in ihnen öfters die Kinogängerin hervortritt und das Wort übernimmt. Ich möchte hier eine solche Textpassage herausgreifen; sie ist D.W. Griffiths *The Country Doctor* von 1909 gewidmet:

The Country Doctor zeigt den Landarzt zunächst bei einem Sonntagsspaziergang durch die sommerlichen Wiesen. Es dauert einen Augenblick, bis Frau und Töchterchen sich ebenfalls durchs hohe Gras gearbeitet haben, dann steht die ganze Familie vor uns: der Doktor, schmal, schwarz und hochgewachsen, von den beiden anderen abgesetzt; Mutter und Tochter in lichter Sinnlichkeit, fast identisch bis auf die Grösse, eng beisammen in

der Blumenwiese. Das Töchterchen pflückt Margeriten; man erreicht ein Mäuerchen, über das der Doktor eine nach der anderen in ritterlicher Fürsorge hebt. Er genießt die Weiblichkeit seiner Familie, setzt sich ihr aus, auch wenn oder gerade weil er einer ganz anderen Gattung Mensch angehört als sie. – Erst nach diesem Augenblick des Glücks nimmt das Schicksal seinen Lauf.³

In dieser Beschreibung klingt der Augenblick des Glücks – jenseits des narrativ gemeinten – nach: eines Glücks der Zuschauerin in der Wahrnehmung des Lichts, der Schwarz-Weiss-Kontraste, der Bewegungen, des sinnlichen Eindrucks einer Sommerwiese und der lichten Gestalten darin. Von solchem Glück im Kino möchte ich im Folgenden als einem Glück der Erkenntnis sprechen.

Le mystère des roches de Kador, ein Film von 1912, der in ruhige, leuchtend schöne Ansichten vom bürgerlichen Leben dieser Zeit die triviale Erzählung einer Intrige flicht, bricht gegen Ende auf und erhellt schlagartig, was es mit den Gefühlen im Kino auf sich hat.⁴ Ich habe den Film wieder und wieder gesehen, zuletzt im Juli 2002 in Bologna. Und jedes Mal werde ich weich, ich fühle die Tränen aufsteigen, wenn der Zwischentitel auf der Leinwand erscheint: «Sie weint, sie ist gerettet». Gerettet ist eine junge Frau, die durch einen geldgierigen Verwandten fast ums Leben gebracht wurde und ob des Schocks in Katatonie verfiel. Der Rettung und Rührung vorher geht eine wachsende Spannung, die wir mit dem liebenden Mann im Film teilen. Besuch bei einem Professor der Medizin, der ein neues Heilverfahren entwickelt hat. Die Zustimmung des Forschers, den Versuch an der Geliebten zu wagen, den Kinematografen zur Heilung einzusetzen. Filmaufnahmen am Meer, am Unglücksort, zwischen den Felsen von Kador. In der Klinik: Filmstreifen werden von Männern in Weiss prüfend betrachtet; dann rücken sie eine Leinwand in die Mitte des Raumes und treten selber zurück. Die Leidende, im weissen Gewand, wird hereingeführt. Dunkel. Die Projektion beginnt, im Gegenblick erscheint, von der Reflexion des Lichts erhellt, ihr Gesicht, die Augen weit aufgerissen. Dann ihre Gestalt von der Seite, halb angeleuchtet, im Kinoraum. Erneut die Grossaufnahme, in das Gesicht kommt Bewegung. Schliesslich unser Blick mit ihr auf das Lichtspiel, sie erhebt sich, tritt vor die Leinwand, breitet die Arme aus – Ende des Films; das Licht geht an, sie bricht zusammen. Ungewiss ist immer noch der Ausgang des

3 Brinckmann, Christine N. «Das kleine Mädchen im Film». In: dies. *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich 1997. S. 171.

4 *Le mystère des roches de Kador*. Léonce Perret, F 1912, 45 Min., Farbe. Kopie: Filmmuseum Amsterdam.

Versuchs. Sie sitzt wieder im Sessel, umsorgt von Pflegerin und Arzt. Unsicher, in ängstlicher Erwartung, nähert sich ihr der Geliebte. Da – sie gibt Anzeichen des Erkennens, er umfasst sie, sie verbirgt ihr Gesicht in seinen Armen, sie weint. Sie ist gerettet.

Diese Worte, die einerseits nur eine Leinwandillusion beschreiben, haben andererseits eine tief greifend lösende Wirkung. Das nicht zuletzt dadurch, dass mit ihnen die Bilder aussetzen. Der Film steckt die Menge im Kino nicht durch sichtbare Tränen an. Vielmehr löst er plötzlich die Anspannung der nach aussen gerichteten Wahrnehmung und lässt die Zuschauerin von einer Bewegung überwältigt werden, die aus dem Inneren ihres Körpers kommt: Ihre Augen, die eben noch weit auf die Leinwand geöffnet waren, füllen sich mit Tränen. «Wesentlich für den Eintritt des Weinens», schreibt Helmut Plessner, «ist [...] der plötzliche Übergang von gespannter zu gelöster Haltung.»⁵

Über diesem Weinen mischt sich in die Geschichte des Films eine andere, die eigene Geschichte, die Geschichte der Kinogängerin. Wir mögen mit der Heldin des Films empfinden, aber noch mehr rührt uns, dieser liebevollen Zuschreibung an das Kino zu begegnen, dieser ergreifenden Hoffnung in den Film, dass er uns das Gedächtnis, das Wahrnehmungsvermögen zurückbringt, dass er uns selbst wiedergibt, dass er unser Leben rettet. Der Film bildet den schönen Schein davon, den wir unter Tränen geniessen. Doch damit nicht genug: In der Lust der Rührung erkennen wir die Wahrheit dieses Scheins. Ich erinnere sie in diesem Augenblick. Mir ist die eigene Verlorenheit wieder gegenwärtig, die Sprachlosigkeit, die psychophysische Erstarrung, und wie aus diesem Zustand der mechanisch angetretene Gang ins Kino am Ende wieder und wieder herausführte, wie er mich rettete.

Noch einmal Plessner:

Entscheidend für das Weinen des inneren Umschwungs ist also nicht etwa nur das Nachlassen einer Spannung, die Auflockerung einer Härte, sondern das Innewerden uneinholbaren, unauslöschbaren, unwiederbringlichen Lebens. Ohne dieses Innewerden in gefühlsmässiger Erkenntnis liess eben die Spannung nicht nach.⁶

Angesichts des Films *Le mystère des roches de Kador* kann ich jedoch nicht nur – wie der philosophische Anthropologe – von gefühlsmässiger Erkenntnis, sondern von filmischer oder kinematografischer sprechen, in

5 Plessner, Helmut. «Lachen und Weinen: Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens» (1941). In: ders. *Gesammelte Schriften* 7. Frankfurt am Main 1982. S. 354.

6 Ebenda, S. 355.

der meine Gefühle eine ihnen eigene (Erkenntnis-)Form gefunden haben. In dieser Form leistet die im Weinen auftauchende Erkenntnis dem wissenschaftlichen Zugriff Widerstand, für den sie – als gefühlsmässige – nur in ihrer Negativität, als Formloses, Unbestimmtes existiert, das der Bestimmung harret. Der Film selbst gibt Auskunft über die Wirklichkeit des Kinos, die die Wissenschaft nicht geben kann – oder ist eine Filmwissenschaft denkbar, die die Einsicht durchsetzen hilft, dass wir mit dem Kino eine einmalige Einrichtung zur Rettung des menschlichen Lebens haben? Eine Kultur, die lebensnotwendig ist? Das Kino müsste dann, nach seiner theoretischen wie praktischen Seite hin, einen ungeahnten Zufluss an gesellschaftlichen Ressourcen gewinnen, wie ihn heute etwa die Biotechnik vereinnahmen kann. Es würde dann eine Kultur öffentlich gefördert, die sich auf Gefühle versteht, in der sich Gefühle bilden.

Aber Gefühl ist nicht nur innerhalb der Wissenschaftsinstitution ein «negativer Begriff» – dieser ausgrenzende Begriff geht mit gesellschaftlicher Gewalt Hand in Hand. Anders als Verstand und Vernunft gelten Gefühle nicht oder eben nur im negativen Sinne als vergesellschaftendes Vermögen. Es sind die Massen, die wir als faschistische fürchten gelernt haben, in denen Gefühle die Oberhand gewinnen. Aber der Verdacht liegt nahe, dass der Massentheoretiker schon zu Beginn der modernen Gesellschaft mit «Gefühl» all das an den Massen bezeichnet hat, was die bürgerliche Gesellschaft, zu deren Anwalt er sich machte, nicht in sich aufnehmen wollte. Mit der diskriminierenden Diagnose vom «Überschwang der Gefühle» wird vom Doktor der Medizin Gustave Le Bon die Unterdrückung des Aufstands der Pariser Kommune nachträglich legitimiert.⁷ Die westlichen Demokratien können die Masse der Menschen nur in der negativen Repräsentanz der von ihnen ausgegrenzten Empfindungs-, Gefühls- und Erregungsvermögen integrieren; sie produzieren selbst die von ihnen gefürchtete «Emotionalität» der Massen, die dann wiederum zu gesellschaftlicher Beherrschung und Steuerung zwingt. Das Kino hingegen, das auf Aufnahmen der Wirklichkeit beruht, produziert allererst nicht Gefühle, sondern nimmt die massenhaft vorhandenen auf. Zugleich gerät es dadurch als gesellschaftliche Institution besonders in das Räderwerk der Produktion und Steuerung von «Emotionalität».

Das Kino wurde – gleich den Gefühlen – gesellschaftlich ausgegrenzt und fand als Kultur kaum Anerkennung. In dieser Ausgegrenzt-

7 Le Bon, Gustave. *Psychologie der Massen*. Stuttgart 1982. S. 19. (Original: *Psychologie des foules*. Paris 1895).

heit musste es der starken Hand, der Führerpersönlichkeit, den politischen und ökonomischen Steuerungssystemen unterworfen werden. In der kinematografischen Emanzipation der Gefühle geht es um die Lösung aus diesem gesellschaftlichen Mechanismus – eine Lösung des Kinos, seiner Filme und der Kinogänger. Sie kann nur von innen heraus geschehen, aus dem Innern des Kinos, der Filme und dem Innern der Zuschauerin. Eine Wissenschaft, die diesen Prozess fördert, fällt aus dem Rahmen. Im Mittelpunkt feministischer Filmtheorie der Siebzigerjahre stand die Zuschauerin. Eine Zeit lang hat die Psychoanalyse den Abgrund zwischen ihrem Interesse und der Wissenschaft überbrücken geholfen. Heute, da die feministischen Theoretikerinnen in die Universität gelangt sind, stellt sich die Frage, ob diese Brücke auch ihren Gang zurück – ins Kino – trägt. Was jetzt Halt geben kann, ist jedenfalls nicht die Wissenschaftlichkeit der Psychoanalyse, sondern die Tatsache, dass sie als Wissenschaft begann, die aus dem Rahmen fiel.

Sigmund Freuds Psychoanalyse erregte Anstoss in Wissenschaft und Gesellschaft seiner Zeit, weil er die menschliche Sexualität nicht im Schatten einer Vorstellung beherrschbarer Natur beließ. In seinem Aufsatz «Massenpsychologie und Ich-Analyse»⁸ wagte sich Freud in den Zwanzigerjahren gar in das Gebiet der Soziologie und schrieb der Libido – einem Begriff aus der Affektivitätslehre, wie er sagt – vergesellschaftende Kraft zu: Sie stellt den Zusammenhang in der Masse her, die für ihn kein ungeformter Haufen, sondern ein soziales Gebilde gleich dem Individuum ist. Die Emotionalität der Masse rückt in die Perspektive eines formbildenden Vermögens statt eines bedrohlichen Überschwangs, der nach Führung und Beherrschung verlangt. Entzieht Freud so einerseits dem Ruf nach der starken Hand den Boden, so richtet er dann doch andererseits im Laufe seiner Analyse die Führerfigur im Inneren der emotionalen Massenbildung wieder auf. Für ihn gibt es keine Masse ohne Führer. Das heisst, auch im Falle einer freien – nicht wie im Falle des Individuums von der Autorität der Eltern geleiteten – Bildung der Masse spielt Freud zufolge die patriarchale Instanz eine notwendige Rolle. Aus dem autoritären Erbe der Geschichte wird die Masse nicht einmal der Möglichkeit nach entlassen. Zwar durchbricht Freud die Ausgrenzung der Gefühle mit der einfachen Setzung der Libido als vergesellschaftendem Vermögen, doch im Laufe der Analyse kehrt die Negativität im Begriff der Emotionalität der Masse wieder: Die Gefühlserregung der Masse kennzeichnet, dass sie immer unbefriedigt bleibt.

8 Freud, Sigmund. «Massenpsychologie und Ich-Analyse» (1921). In: ders. *Das Unbewusste: Schriften zur Psychoanalyse*. Frankfurt am Main 1963. S. 215–285.

Wenn man jedoch, die Phänomene der Massenkultur vor Augen, in ihnen die verlorene Wahrheit der Gefühle wiederzufinden sucht, wird die Schlussfolgerung der Wissenschaft zur Fiktion. Für Freuds psychologischen Begriff der Masse sind drei Aspekte wichtig: zum einen die Regression in die narzisstische – vorödipale – Stufe der Libidoentwicklung des Individuums, zum anderen die libidinöse Besetzung des Führers als Ichideal (zu seiner Introjektion im Sinne der Überichbildung kommt es nicht) und schliesslich die Identifizierung mit den anderen in der affektiven Gemeinsamkeit dieser Liebe zum Führer. Die Identifizierung gilt Freud als die früheste und ursprüngliche Form der Gefühlsbindung – vor der Objektwahl, die die erwachsene Gestalt der Liebesbindung ist. Nicht zuletzt das therapeutische Interesse an der Wiederherstellung des bürgerlichen Subjekts fixiert die Psychoanalyse auf die in ödipaler Sozialisation gewonnene Fähigkeit zur Objektwahl und ein entsprechendes Liebesleben. Dagegen hat das Liebesleben der Masse keine Chance, in seiner Eigenheit anerkannt zu werden. Blickt man jedoch aus jener der Masse eigenen Sehnsucht nach dem erfüllten Leben auf das von Freud vorgestellte Individuum, so gewinnt die Seite der Psychoanalyse an Kontur, nach der die Bildung des Individuums auf dem Abbruch libidinöser Beziehungen und der Verdrängung des libidinösen Potenzials zur Vergesellschaftung beruht. Ja, es wird deutlich, wie das emotional gestörte Individuum, das um 1900 Freuds Therapie stunde aufsuchte, selber ein Phänomen der Massengesellschaft ist. Nur mehr die Vorstellung des Therapeuten vom bürgerlichen Individuum leitet den Gesundungsprozess, es selber entbehrt auch und gerade als «geheiltes» der äusseren Wirklichkeit.

Die Massenbildung, wie Freud sie analysiert, verändert ihr Gesicht, wenn man sie als Reaktion auf den gesellschaftlich produzierten Verlust von Gefühl zwischen den Einzelnen und im Bewusstsein der Einzelnen wahrnimmt. Die «einsame Masse» ist von diesem Verlustgefühl durchdrungen. Ihre Bildung meint den Ausgang aus der Vereinzelnung. An dessen Ziel steht nicht das Ichideal, die Hingabe an den Führer; dieser Affekt wird vielmehr nun zum Vehikel, um eine emotionale Beziehung zu anderen Menschen herzustellen. Das Starphänomen betont diesen Aspekt der Massenbildung: Im Popkonzert wird die Stimmung, werden die frei flottierenden Emotionen genossen. Die Macht des Führers schwindet vollends, wenn der Star nicht mehr Stärke, Überlegenheit, Männlichkeit verkörpert, sondern wenn seine Gestalt eben die Sehnsucht nach Liebe zum Inhalt hat: «Love me tender ...». Für eine Emanzipation der Gefühle aus der Zwangsemotionalisierung ist dann zweierlei wichtig: zum einen die Wahrnehmung der Leere in unserer Fixierung

auf das Idol – die Erfüllung bleibt notwendig aus –, zum anderen das Innwerden einer neuen Fülle der in der Masse wiedergefundenen Gefühle. Aus beiden geht die Erfüllung als Traum hervor. Der Film vermag ihn vorzubilden.

Über den Traum handelte Anfang der Achtzigerjahre Elisabeth Lenks Studie *Die unbewusste Gesellschaft*. Das Buch ist in entschiedener Abwendung von der Psychoanalyse wie auch in bewusster Unterbrechung des wissenschaftlichen Diskurses verfasst. In ihm geht es darum, an die Traumform als eine Form des Sozialen zu erinnern – die durch die «bewusste Gesellschaft» verdrängt wurde. Der Traum wurde «in die Einzelseele eingeschlossen».⁹ Lenk ist Literaturwissenschaftlerin, und ihren Zugang zum Traum jenseits der Psychoanalyse verdankt sie dem Surrealismus. Poeten versuchen den Traum wieder in den Tag zu tragen. Doch wenn ich ihr Buch lese, scheint mir, dass, historisch gesehen, das Soziale der Traumform im Augenblick, da er in das Innere des Individuums verbannt wurde, jenseits aller poetischen Versuche der Schriftsteller vom Film gerettet wurde.

Lenk spricht dem Traum einen freien Umgang mit den Gefühlen zu, der uns heute im Wachen ganz und gar fehlt. Denn unser waches Leben ist von der Unterdrückung der Gefühle geprägt, die damit ihre Macht beileibe nicht verloren haben. Vielmehr wirken sie im Rücken unseres Bewusstseins, sie steuern uns unbewusst. Statt dass wir sie bestimmen, werden wir von ihnen determiniert. Das gilt auch und gerade für die bewusste Arbeit des Wissenschaftlers. Aus dem Traum hingegen erwächst uns die Möglichkeit, Gefühle vor uns zu haben, sie zu lenken, mit ihnen zu spielen. Der Traum bricht mit unserer emotionalen Determinierung, er ist «in Situationen, da wir bei Tage Gefühle erwarten, gefühllos», er kümmert sich «um die hochwichtigen Fragen, die uns bei Tage beschäftigen, einfach nicht, [...] während andere scheinbar nebensächliche Dinge ihn heftig erregen.»¹⁰ Der «ästhetisch Mündige» hat sich aus der Klammer der Gefühle, aus den affektiven Schemata der Gesellschaft gelöst und dafür gerade die Gefühle für sich, für sein Bewusstsein gewonnen. Für die Literaturwissenschaftlerin engt sich das Spektrum «ästhetischer Mündigkeit» auf Individuen – Künstler und solche, die ihnen nahe sind – ein, während sie mit dem Traum doch gerade jedem diese Möglichkeit zuschreibt. Das bleibt ein Widerspruch, den die Anerkennung der ästhetischen Möglichkeit des Films – nicht als Kunst, sondern als Massenkultur des Kinos – löst.

9 Lenk, Elisabeth. *Die unbewusste Gesellschaft*. München 1983. S. 19.

10 Ebenda, S. 28.

Kino, das wir kennen, bezieht sich auf die zwei Existenzformen des Gefühls, von denen in *Die unbewusste Gesellschaft* die Rede ist. Zum einen reproduziert es Gefühlsnormen, denen wir damit aber auch schon als etwas vor uns und nicht mehr nur im Rücken Wirkendes begegnen, zum anderen subvertiert es diese Normen, lässt uns die Freiheit der Gefühle genießen. Im Kino entzündet sich das Glück der Gefühle an dem Wolkenzug über einer Landschaft, an einem Zaun, über den Heckenrosen wuchern, an der Spiegelung einer Baumkrone im Fenster, an dem Schattenriss eines Menschen auf der Schwelle zwischen sonnendurchfluteter Strasse und schattigem Entree. Werden wir hingegen in die ödipalen Dramen des Kinos verstrickt, identifizieren wir uns mit den Personen auf der Leinwand, nötigt uns das, die Alltagsbeklemmungen erneut zu durchleben, uns durch die bleierne Last der Gefühle hindurchzuarbeiten. In den Zwischenräumen solcher Einbindung atmen wir auf, berauschen uns an dem Rot eines Kleides, lassen uns erheben von einem wehenden Vorhang, und entbrennen in Lust für den kurzen Moment der Aufnahme eines heißen New Yorker Sommertages.

Frieda Grafe hat mir in einem Seminar zur Farbe, das sie einmal in Frankfurt hielt, vor Augen geführt, wie ein Film, den ich als klassisches Beispiel für die Reproduktion von Gefühlsklischees einschätzte, zugleich auch die ganz andere Seite der Freisetzung des Gefühls hat. Dank ihr habe ich zum ersten Mal mit Bewusstsein eine exzellente Kopie von Douglas Sirks *All That Heaven Allows* (USA 1956) gesehen und wahrnehmen können, welche autonome Bedeutung hier die Farbe gewinnt. Während ich den Terror der Gefühle im Verlauf der Narration miterlebe, affiziert mich gleichzeitig die Farbe, zieht die Emotionen auf sich und entzieht sie den reproduzierten Gefühlen. Die melodramatischen Klischees entwirklichen sich und rücken in Distanz: Ich kann sie, die uns binden, dank der leidenschaftlichen Empfindung der Farben erkennen.

Autorinnen und Autoren / Herausgeberinnen und Herausgeber

Raymond Bellour, Dr., geb. 1939, Literatur- und Filmwissenschaftler, Directeur de Recherche am Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), Paris. Mitbegründer des Centre Parisien d'Études Critiques und der Filmzeitschrift *Trafic*. Publikationen u. a. *L'analyse du film* (1979), *L'entre-images* (1990), *L'entre-images 2* (1999).

Christine N. Brinckmann, Dr., geb. 1937, emeritierte Professorin für Filmwissenschaft an der Universität Zürich. Veröffentlichungen zu Filmgeschichte und Erzähltheorie insbesondere des Hollywoodfilms, zum amerikanischen Dokumentarismus, zur Ästhetik des Experimentalfilms und zu feministischen Fragestellungen. Zuletzt: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration* (1997) mit Aufsätzen aus zwei Jahrzehnten.

Till Brockmann, lic. phil., geb. 1966. Studium der Geschichte, Japanologie und Filmwissenschaft an der Universität Zürich. Von 1993 bis 2000 Assistent, seit 2001 Dozent am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Seit 1996 als Filmkritiker für die NZZ tätig. Arbeitet an einer Dissertation über die Zeitlupe als filmisches Stilmittel.

Matthias Brütsch, lic. phil., geb. 1969, Lehrbeauftragter und Assistent am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Arbeitet an einer Dissertation zum Traummotiv im Spielfilm. Neuere Publikationen: «Die Kunst der Reduktion: Zur Dramaturgie des Kurzspielfilms». In: *Filmbulletin*, 256, 2004; «Kunstmittel oder Verleugnung? Die klassische Filmtheorie zu Subjektivierung und Traumdarstellung». In: Martig, C./ Karrer, L. (Hg.). *Traumwelten* (2003); «Annäherung an eine fremde Welt: *Fellini-Satyricon* im Spannungsfeld von klassischem Antikenfilm und literarischer Vorlage» (zus. mit T. Fuhrer). In: Eigler, U. (Hg.). *Bewegte Antike: Antike Themen im modernen Film* (2002).

Philipp Brunner, lic. phil., geb. 1971, Assistent und Lehrbeauftragter am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Arbeitet an einer Dissertation über die Liebeserklärung im Spielfilm. Publikation: «Con intimissimo sentimento: Das Gesicht der musizierenden Figur im Film». In: *Cinema*, 49, 2004.

Francesco Casetti, Dr., geb. 1947, Professor für Film- und Fernsehwissenschaft an der Università Cattolica di Milano. Unterrichtete an zahlreichen

Universitäten (Université de Paris III, University of Iowa, University of California, Berkeley, Yale University). Publikationen u. a.: *Teorie del cinema, 1945–1990* (1993, engl. 1999), *Dentro lo sguardo: Il film e il suo spettatore* (1996, engl. 1999), *Communicative Negotiation in Cinema and Television* (2003).

Thomas Christen, Dr., geb. 1954, wissenschaftlicher Mitarbeiter und Lehrbeauftragter am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Publikation u. a.: *Das Ende im Spielfilm: Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen* (2002). Arbeitet an einem Forschungsprojekt über Formen des filmischen Exzesses.

Richard Dyer, Dr., geb. 1945, Professor of Film Studies an der University of Warwick. Neuere Buchpublikationen: *White* (1997) und *The Culture of Queers* (2002). Arbeitet zurzeit zum Konzept des Pastiche und über das Werk des Komponisten Nino Rota.

Jens Eder, Dr., geb. 1969, Juniorprofessor für Medienwissenschaft an der Universität Hamburg. Jüngste Publikationen: *Oberflächenrausch: Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre* (Hg., 2002), *Die Figur im Film: Grundzüge einer Theorie* (erscheint voraussichtlich 2005).

Thomas P. Elsaesser, Dr., geb. 1944, Professor für Filmwissenschaft am Institut für Kunst und Kultur der Universität Amsterdam. Zuvor Lehrtätigkeit in Grossbritannien und den USA. Autor und Herausgeber zahlreicher Publikationen zur Filmgeschichte, u. a.: *New German Cinema* (1989, dt. 1994), *Fassbinder's Germany* (1997, dt. 2001), *Cinema Futures: Cain, Abel, or Cable?* (1998), *Das Weimarer Kino: Aufgeklärt und doppelbödig* (1999), *Metropolis* (2000), *Filmgeschichte und frühes Kino* (2002).

Vinzenz Hediger, Dr., geb. 1969, Professor für Film- und Medienwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Publikationen u. a.: *Verführung zum Film: Der amerikanische Kinotrailer seit 1912* (2001), *Demnächst in Ihrem Kino: Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung* (Hg., 2005, zus. mit Patrick Vonderau).

Hermann Kappelhoff, Dr., geb. 1959, Professor für Filmtheorie am Seminar für Filmwissenschaft der Freien Universität Berlin. Zahlreiche Veröffentlichungen zur deutschen Filmgeschichte, zum Hollywoodkino und zur Film- und Medientheorie. Publikationen u. a.: *Der möblierte Mensch: G. W. Pabst und die Utopie der Sachlichkeit* (1995), *Blick Macht Gesicht* (Hg. 2001, zus. mit Helga Gläser und Bernhard Gross), *Matrix der Gefühle: Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit* (2004).

Ursula von Keitz, Dr., geb. 1961, Oberassistentin und Lehrbeauftragte am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich sowie Dozentin an der dortigen Hochschule für Gestaltung und Kunst. Zuvor Stellv. Direktorin des Deutschen Filminstituts DIF in Frankfurt am Main und Lehrbeauftragte an der HFF München. Aufsätze und Artikel zur Filmgeschichte, daneben Ausstellungen und Filmrestaurierung. Publikationen u. a.: *Früher Film und späte Folgen* (Hg., 1998), *Die Einübung des dokumentarischen Blicks* (Hg., zus. mit Kay Hoffmann, 2001), *Im Schatten des Gesetzes* (2005).

Fred van der Kooij, geb. 1948, Filmemacher, Dozent für Filmtheorie an der ETH Zürich und für Filmgeschichte an der Filmakademie Baden-Württemberg, Ludwigsburg. Regelmässiger Gastdozent an der Hochschule für Film und Fernsehen «Konrad Wolf», Babelsberg. Filme u. a.: *Aus dem Nichts* (ein Spielfilm in 9:16-Hochformat, 2003); Publikationen u. a.: «Akustische Epiphanien im Kino: Die Aufgabe des Tons im Reich des Sichtbaren, gezeigt am Beispiel des Films *Suna no onna*». In: Hermann Danuser (Hg.). *Musiktheater heute* (2003).

Roger Odin, Dr., emeritierter Professor für Kommunikationswissenschaft. Leitete von 1983 bis 2003 das *Institut de Recherche en Cinéma et Audiovisuel* an der Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle. Forschungsschwerpunkte: Semioprämatik, Amateurfilm und Dokumentarfilm. Publikationen u. a.: *Cinéma et production de sens* (1990), *Le film de famille* (1995), *L'âge d'or du cinéma documentaire: Europe années 50* (1997), *De la fiction* (2000).

Heide Schlüpmann, Dr., geb. 1943, Professorin für Filmwissenschaft am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der J. W. Goethe-Universität Frankfurt am Main. Mitherausgeberin der Zeitschrift *Frauen und Film*. Neuere Publikationen: *Abendröte der Subjektphilosophie: Eine Ästhetik des Kinos* (1998), *Öffentliche Intimität: Die Theorie im Kino* (2002).

Alexandra Schneider, Dr., geb. 1968, wissenschaftliche Assistentin am Seminar für Filmwissenschaft der Freien Universität Berlin. Veröffentlichungen u. a.: *Home Stories: Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz* (Hg. zus. mit Vinzenz Hediger, Jan Sahli und Margrit Tröhler, 2001), *Bollywood: Das indische Kino und die Schweiz* (Hg., 2002), *Die Stars sind wir: Heimkino als filmische Praxis in der Schweiz der Dreissigerjahre* (2004).

Karl Sierek, Dr., geb. 1952, Professor für Geschichte und Ästhetik der Medien an der Universität Jena. Neuere Publikationen: *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes* (Hg., zus. mit Christa Blümlinger, 2002), *Ausstellen: Der Raum der Oberfläche* (Hg., zus. mit Michael Barchet und D. Koch-Haag, 2003).

Murray Smith, Dr., geb. 1962, Professor of Film Studies an der University of Kent, Canterbury, UK. Publikationen u. a.: *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema* (1995), *Trainspotting* (2002), *Lars Von Trier*, «*The Sentimental Surrealist*» (2003).

Margrit Tröhler, Dr., geb. 1961, Professorin für Filmwissenschaft an der Universität Zürich. Neuere Publikationen: *Home Stories: Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz* (Hg., zus. mit Vinzenz Hediger, Jan Sahli und Alexandra Schneider, 2001), «Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden: Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilmen». In: *Montage/av (Pragmatik des Films)*, 11/2, 2002.

Eduard (Ed) Tan, Dr., geb. 1951, Promotion in Psychologie 1991. Professor of Media Entertainment am Department of Communications der Universität Amsterdam. Publikationen u. a.: *Emotion and the Structure of Narrative Film* (1996), «Emotion, Art and the Humanities». In: Lewis and Haviland-Jones (Hg.). *Handbook of Emotion* (2. Ausg. 2000).

Linda Williams, Dr., geb. 1946, Professorin für Filmwissenschaft an der University of California, Irvine. Aufsätze zur Genretheorie und feministischen Filmtheorie. Publikationen u. a.: *Hard Core: Power, Pleasure and the «Frenzy of the Visible»* (1989, dt. 1995), *Viewing Positions: Ways of Seeing Film* (Hg., 1995), *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson* (2001).

Hans J. Wulff, Dr., geb. 1951, Professor für Medienwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität Kiel; zuvor u. a. acht Jahre kommunale Kinoarbeit, dann zwölf Jahre als Filmwissenschaftler an der FU Berlin. Forschungsschwerpunkt: Psychologie des Films und des Fernsehens und der kommunikativen Strukturen der Populärkultur. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Film- und Fernsehtheorie, u. a. *Die Erzählung der Gewalt* (1985), *Psychiatrie im Film* (1995), *Darstellen und Mitteilen* (1999). Mitherausgeber der Zeitschrift *Montage/av* (seit 1992) sowie Herausgeber von *Film und Psychologie I* (1990), *Das Telefon im Spielfilm* (1992), *Suspense* (1996), *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* (2002).

Peter Wuss, Dr. sc. phil., geb. 1940, Professor für Filmgeschichte an der Hochschule für Film und Fernsehen «Konrad Wolf» in Potsdam-Babelsberg. Autor zahlreicher Fachaufsätze zur Theorie, Psychologie und Geschichte des Films sowie der Bücher: *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks* (1986 und 1990), *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums* (1990), *Filmanalyse und Psychologie: Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess* (1993 und 2000).

Der vorliegende Band versammelt Beiträge der Vorlesungsreihe «Film und Emotion» im Sommersemester 2002 an der Universität Zürich sowie der internationalen Fachtagung «Emotionalität und Kino / Cinema and Emotion», die im Juli 2002 zu Ehren von Prof. Dr. Christine Noll Brinckmann im Centro Stefano Franscini, Monte Verità (Ascona), stattfand.

Vorlesungsreihe

Idee und Konzept: Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich, Christine N. Brinckmann, Vinzenz Hediger

Organisation: Vinzenz Hediger, Alice Christoffel

Mitarbeit: Laura Daniel

Tagung

Idee, Konzept und Organisation: Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich, Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger, Ursula von Keitz, Alexandra Schneider, Margrit Tröhler

Mitarbeit: Philipp Brunner, Daniela Casanova, Alice Christoffel

Moderationen: Christa Blümlinger, Matthias Brütsch, Matthias Christen, Roy Grundmann, Britta Hartmann, Vinzenz Hediger, Ursula von Keitz, Alexandra Schneider, Margrit Tröhler

Abendprogramme: Karola Gramann, Biber Gullatz

Die Tagung wurde unterstützt durch: Schweizerischer Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, Hochschulstiftung der Universität Zürich, Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, Zürcher Universitätsverein, Oertli-Stiftung, Schweizerischer Verband der Akademikerinnen, Ambassade de France en Suisse.

Abbildungen Kapitelüberschriften

Entfaltung • Rührung • Attraktion: *Ma vie en rose* (Alain Berliner, F/Belgien/GB 1997)

Klang • Konflikt • Überschuss: *Blue Velvet* (David Lynch, USA 1986)

Figur • Gesicht • Verführung: *Dancer in the Dark* (Lars von Trier, Dänemark u. a. 2000)

Körper • Furcht • Moral: *Dut Yeung Nin Wa (In the Mood for Love)*, Kar-Wai Wong Hongkong/F 2000)

Bildauswahl: Tereza Smid

Register

A

- A.I. – *Artificial Intelligence* 33f.
Abdykalykov, Aktan 81
Abenteuer im Grand Hotel 253, 255f., 261
Abramovic, Marina 426
Abre los ojos 295, 296
Acconci, Vito 426
Adagio for Strings 133
Adamson, Andrew 318
Adorno, Theodor W. 128, 129, 178
Advani, Nikhil 140
Agamben, Giorgio 329f., 422, 424
Akins, Claude 295
Albera, François 66
Alexowitz, Myriam 137
All That Heaven Allows 193, 199f., 450
Allen, Richard 16, 125, 233, 237, 416
Alley, Kirstie 320
Altman, Rick 23
Altman, Robert 189
amants du Pont-Neuf, Les 193, 202f.
Amator (Der Amateur) 109
Amenábar, Alejandro 295
American Beauty 434f.
American History X 164, 167
americano in vacanza, Un 130, 132
Amiels, Jon 133
Analyze This 281, 282
Anderson, Joseph D. 321
Andrew, Dudley 29
Angel Heart 434
Angelopolus, Theo 155
Animals Are Beautiful People 322, 325
Antonioni, Michelangelo 89, 159
Antos, Gerd 263
Any Given Sunday 389
Applause 40–42
Arbeiter verlassen die Fabrik 65f.
Ardenne, Paul 116
argent, L' 308–309
Ariadne auf Naxos 43ff.
Aristoteles 13, 85
Arnheim, Rudolf 7, 128f.
Arnold, M. B. 14
Arnulf Rainer 94
Arrivée d'un train à la Ciotat 66, 71
arrivée d'un train en gare, L' 66
arrivée, L' 66
arroseeur arrosé, L' 71
Artaud, Antonin 60
Ascenseur pour l'échafaud 259
assommoir, L' 186
Astruc, Alexandre 51
Auer, Peter 244, 249, 251, 253, 262
Aumont, Jacques 11, 52, 99, 107, 233
Averill, J. R. 14
avventura, L' 89
- ## B
- Babe* 320f.
Babe – Pig in the City 320f.
Bach, Johann Sebastian 170
Bacon, Francis 59, 95
Balázs, Béla 303f.
Balint, Michael 14
Baltzer, Ulrich 393
Barber, Samuel 133
Bardenhagen, Klaus 202
Barjatya, Sooraj 146
Barnes, Julian 313
Barthes, Roland 8f., 30, 65, 253
Basic Training 351
Bastian, Hans Günther 170
Bataille, Georges 396, 422ff., 431
Bataille, Sylvia 106
Baudelaire, Charles 86
Baudry, Jean-Louis 9
Bava, Mario 121
Bazin, André 363
Beaujour, Michel 112
Beausse, Pascal 116
Beauvais, Yann 106
Beethoven, Ludwig van 179f., 182
Begegnung im Knast 335, 345f., 348, 356–359
Bellour, Raymond 9, 11, 17f., 51–101, 430f., 451
Belton, John 23
Benjamin, Jessica 407f., 410
Benjamin, Walter 116, 417–421, 432, 436–439
Bennett, Merilee 107
Bennett, T. 422
Bentham, Jeremy 327, 329
Bergala, Alain 106, 373
Berger, John 33, 49
Bergman, Ingmar 78, 343
Bergmann, Jörg 380
Bergson, Henri 61
Berkeley, Busby 420
Berlioz, Hector 175
Berlyne, Daniel 209
Bernardi, Sandro 28
Berthomieu, Pierre 41
Beshkempir (The Adopted Son) 81f.
bête humaine, La 186
Beyerle, Monika 334
Bhansali, Sanjay Leela 140
Binswanger, Ludwig 363
Birth of a Nation, The 400
Birth of the Cool, The 125
Black and White in Living Color 395
Black Meat, White Cream 395
Black Splash 395
Black Taboo 395
Blade Runner 434
Blanchot, Maurice 91, 95f., 422, 424
Blinkity Blank 95

- Blood Simple* 434
Blue Dahlia, The 433
Blue Velvet 331
Blue Water, White Death 326
 Blümlinger, Christa 375
 Bogarde, Dirk 283f.
Bombay Dreams 141
 Bonitzer, Pascal 9, 11, 70ff.
 Bono, Francesco 259
 Booth, Gregory 149
 Bordwell, David 10, 27,
 142f., 150, 189, 196, 198,
 284, 310, 333, 379, 415,
 419, 421, 430, 432
 Borges, Jorge Luiz 284, 285
 Borghesio, Carlo 130
 Botticelli, Sandro 362
 Bouhours, Jean-Michel 106
 Boyd-Bowman, S. 422
 Boyle, Danny 299
 Brahms, Johannes 123f.
 Brakhage, Stan 106
 Brandes, Johann Christian
 43
 Branigan, Edward R. 147,
 343
 Bransford, J. D. 216
 Bratton, Jacky 35
 Braun, Eva 112
 Braun, Marta 66
Breaking the Waves 212
 Brecht, Bertolt 18, 151, 175,
 176, 178, 183, 292
 Brenez, Nicole 11, 66, 91
 Bresson, Robert 284f., 302,
 308, 310
Brief Encounter 122
 Brinckmann, Christine Noll
 139, 219, 237, 246, 263
 Britton, Andrew 402, 405,
 407, 408
 Brockmann, Till 18, 153–
 167
 Broomfield, Nick 333, 351
 Brown, Jim 209, 402, 404
 Browne, Nick 395
 Bruce, Vicki 294, 298
 Bruckner, Anton 123f.
 Brunetta, Gian Piero 259
 Brunner, Philipp 19, 135,
 243–263
 Bruno, Edoardo 28
 Bruno, Giuliana 11
 Bryant, Jennings 333
 Buhler, James 129
 Bukatman, Scott 432
 Buontalenti, Bernardo 369,
 371
 Burch, Noël 27f.
 Burghardt, G. M. 328
 Buschinger, Danielle 320
 Butler, Judith 407f., 410f.,
 413
C
 Cacioppo, John T. 304
 Calabretto, Roberto 123f.
 Calder, Andrew J. 268
 Camerini, Mario 121
 Cameron, James 36
Campane a martello 131f.
 Champion, Jane 202, 212,
 222
 Cano, Cristina 125
 Capelle, Wilhelm 211
carabinieri, Les 317
 Carax, Leo 193
 Cardinal, Marie 110f.
 Carel, A. 93
 Carl, Rudolf 255
 Carracci, Agostino 370
 Carracci, Annibale 369
 Carroll, Noël 10, 12, 73,
 159, 197, 227, 233, 239
 Caruth, Cathy 435
 Casetti, Francesco 8, 10, 18,
 23–32, 452
 Cassavetes, John 88, 91
 Castellani, Renato 131
Cathy 275, 435
 Caune, Jean 115
 Céline, Louis Ferdinand 179
 Chandrasekhar, Indira 140
 Chaplin, Charles 205f.
 Chatwin, Bruce 183
Chicken Run 318
Chinatown 434
choses de la vie, Les 156f.,
 159f., 162ff.
 Christen, Thomas 19, 189–
 203, 259, 452
 Church, Gibson, P. 421
 Churchill, Joan 351
 Citron, Pierre 175
 Clark, James B. 316
 Cleaver, Eldridge 400
 Clément, René 130
Cleopatra Jones 402
 Clover, Carol 424f.
Cocanuts, The 420
 Coen Brothers 434
Coffy 402
 Cohan, Steven 424
 Coldwell, C. Carter 189f.
 Coletti, Duilio 130
Color Blind 395
 Cook, Jim 35
 Coomaraswamy, Ananda K.
 151, 152
 Cooper, Merian C. 316, 368,
 373
 Coppola, Francis Ford
 132f.
Copycat 133
 Cosmides, Leda 291f.
Country Doctor, The 443f.
 Cowie, Elizabeth 233, 235
 Cremonini, Giorgio 125
Crime de Monsieur Lange, Le
 186
 Crisp, Colin 187
Criss-Cross 433
Cronache di poveri amanti
 121
 Cronenberg, David 35, 238f.
Crossing the Color Line 396
*Crouching Tiger, Hidden Dra-
 gon* 193
 Crystal, Billy 282
 Currie, Gregory 291
D
 da Ponte, Lorenzo 252
 da Volpedo, Pellizza 24
 Dalglish, Tim 15, 154, 207
 Damasio, Antonio R. 12, 15f.
Danach 202f.
Dancer in the Dark 119
 Daney, Serge 9, 11, 72–74,
 87, 100f.
Dans les Rues 186
 Danuser, Herman 175, 453
 Darwin, Charles 13, 15, 19,
 62, 79, 289–291, 293,

- 296–299, 301, 303–305,
307, 309, 311, 328
Datta, Pradip Kumar 140
Davies, Stephen 125–127
Davis, Jim 275
Davis, Miles 125
Dawkins, Richard 15
de la Motte-Haber, Helga
170
de Laurentis, Dino 401
de Lauretis, Teresa 35, 416
De Niro, Robert 282
de Santi, Pier Marco 129
de Sousa, Ronald 12, 15,
171, 293
de Wit, Michael Dudok 206
Dead Man 435
Dead Man Walking 435
Dead on Arrival 433, 434
Deep Blue Sea 324
Deitz, Robert 397
Deleuze, Gilles 9, 11, 18,
28, 42, 56–61, 63f., 90f.,
95f., 415f., 418, 428f.,
431, 436
Delorme, Stéphane 73
Delpeut, Peter 284f.
Dern, Laura 302
Derrick 229
Derrida, Jacques 321f., 417
Descartes, René 15ff., 62,
292
Detour 433
Devdas 140f.
DiCaprio, Leonardo 36
Dick Tracy 275
Dickinson, Kay 125
Diderot, Denis 46, 169f.
Didi-Huberman, Georges
368
Die Hard 432
Die Hard II 324
Diederichs, Helmut H. 128
Dilthey, Wilhelm 417f.
Disney, Walt 86
Dissanayake, Wimal 137
Dixon, Thomas 399
Döbert, Rainer 386
dolce vita, La 130
Domenica d'agosto 121
Dörner, Dietrich 207
Double Indemnity 433
doulos, Le 12
*Down and Out in Beverly
Hills* 323
Dr. Jekyll and Mr. Hyde 239
Dreimal Komödie 260
Dreyer, Carl Theodor 375
Dubois, Philippe 66, 69
Dudow, Slatan 175, 183
Dürrenmatt, Friedrich 220f.
Duvivier, Julien 281
Dvořák, Anton 132
Dwyer, Rachel 137, 140,
151
Dyer, Richard 18, 29, 121–
135, 259, 452
- E**
È primavera 131
Eastwood, Clint 302
Eder, Jens 19, 225–242, 377
Edison, Thomas Alva 317
Egoyan, Atom 107
Eisenberg, Andrew C. 328
Eisenschitz, Bernard 89
Eisenstein, Sergei M. 7f.,
24, 27, 31, 86
Eisler, Hanns 128f., 176f.,
178, 186
Ekman, Paul 14f., 19, 149,
154, 266f., 294, 298,
301ff.
Elsaesser, Thomas 20, 27,
415–439, 452
Emma Zunz 284–287
Emmer, Luciano 121
Engel, Erich 247, 262
English Patient, The 295f.
Epstein, Jean 7, 112
eroe della strada, L' 130
Ettl, Susanne 262
Euler, Harald A. 14
Evans, Dylan 293
Export, Valie 426
- F**
Fabris, Dinko 129
Fabrizzi, Franco 89
Falconetti, Maria 375
Farassino, Alberto 121
Farocki, Harun 66
Fassbinder, Rainer Werner
198f., 452
Father and Daughter 206,
210f., 213–217, 219ff.,
276
Fellini, Federico 129, 130,
451
Fernandel 282
Fighting Nemo 434
Finding Nemo 330
Fischer-Lichte, Erika 49
Fiske, John 398
Fitzgerald, Scott F. 71
Fleischer, Richard 400f.
Flint, Olly von 255
Flipper 316
Fly, The 238f., 241f.
Flynn, Caryl 129
Forrest Gump 434
Forst, Willi 254, 257f.
Foster, Hal 426, 434–438
Foucault, Michel 44, 63,
363, 397, 422, 424
Four Weddings and a Funeral
247
Foxy Brown 402
Francastel, Pierre 11
Francisci, Pietro 129f.
Franju, Georges 295
Frankenheimer, John 390
Franzini, Elio 29
Freeland, Cynthia A. 390
Freud, Sigmund 9f., 24, 76,
106, 346, 429, 435, 447f.
Fridlund, Alan J. 303
Friedrichsen, Mike 222
Friesen, Wallace 267
Frieß, Jörg 237
Frijda, Nico H. 12, 14f.,
144f., 147, 149, 156,
208f., 213, 233, 317
Frisius, Rudolf 170
Full Metal Jacket 351
Fuller, Sam 142
Furlong, Edward 165
- G**
G. I. Jane 351
Gabin, Jean 183f., 187
Gadamer, Hans-Georg 114,
115

- Gaines, Jane 395, 407
 Gallas, Helga 213
 Gangar, Amrit 151
 Garbo, Greta 282
Garfield 275
 Gates, Henry Louis, Jr. 395, 404
 Gaudreault, André 66, 112
 Gaut, Berys 236
 George, Susan 408
geschenkte Gaul, Der 243
 Gigerenzer, Gerd 293
 Gimbel, Peter 326
 Girotti, Massimo 131
 Gish, Lillian 398
 Glauser, Friedrich 247
 Gledhill, Christine 35, 41, 137
 Gluck, Christoph Willibald 172–176, 178
 Godard, Jean-Luc 18, 107, 137, 142, 151, 317, 343
Godfather, The 132f.
 Goethe, Johann Wolfgang 417, 453
 Gokulsing, K. Moti 137f.
Gold Diggers of 1933 23, 25, 420
Gold Rush, The 205f., 220
 Goldblum, Jeff 239, 302
 Goldie, Peter 293
Gone with the Wind 403
 Gopalan, Lalitha 137
 Göpfert, Herbert G. 47
 Gorbman, Claudia 122f., 125, 129
 Gould, Stephen Jay 15, 307, 326
 Goumarre, Laurent 116
 Gowariker, Ashutosh 141
Graduate, The 195
 Grafe, Frieda 8, 435, 450
grande illusion, La 186
 Grant, Cary 300
Greed 184
 Green, André 10
 Greenspan, Patricia 171, 293
 Greimas, Algirdas 213
 Gries, Tom 404
 Griffin, Donald R. 328
 Griffith, David Wark 71, 73
 Grob, Norbert 346
 Grodal, Torben Kragh 12, 16
Groundhog Day 434
 Gründgens, Gustaf 254
 Guattari, Félix 60, 90f., 96
 Guerrero, Ed 402, 404
 Guibert, Hervé 114
 Guilmermin, John 62
 Guisewite, Cathy 275
 Gunning, Tom 27f., 66, 111, 421
 Günther, Gotthard 187
H
 Haefeli, Anton 175
Halloween 431
Hana-Bi 308
Hands up! 90
Hannerl und ihre Liebhaber 255f., 262
 Hansen, Miriam 10
 Harlin, Renny 324f.
 Hartmann, Britta 237, 360, 377, 456
 Hatfield, Elaine 304
 Havel, Vaclav 386
 Hawks, Howard 294, 304, 308
 Hayes, Isaac 402
 Heath, Stephen 416
 Hediger, Vinzenz 7–20, 313–330, 377, 390, 452, 454, 456
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 213, 406–410, 413
 Heister, Hans-Werner 172
 Heller, Heinz Bernd 13, 237, 306, 335, 341, 425
 Heller, Martin 35
 Hensley, Wayne 298
 Heraklit 211
 Hergé 268–274, 277
 Hertel, Volker 244
 Hickethier, Knut 246
 Higgins, Kathleen Marie 125f.
High Wall, The 433
 Highsmith, Patricia 130
 Hill, Jack 402, 421
 Hitchcock, Alfred 13, 65, 237, 300f., 305–308, 310, 335, 425f., 430f.
 Hitler, Adolf 112
 Hjort, Mette 10, 16
 Hochbaum, Werner 255
 Hochmann, J. 93
 Holland, Norman N. 235
 Hopkins, Anthony 283
 Hoppe, Marianne 254
 Horwath, A. 436
 Huber, Günter L. 207
 Huber, Jörg 35
Hudsucker Proxy, The 432
Hum Aapke Hain Koun (Who Are You to Me) 146
100 Rifles 404
 Husserl, Edmund 321f., 418
 Hussy, Walter 214
 Hutterer, Carl Franz 347, 352
I
Importance of Being Earnest, The 197
In a Lonely Place 74
In the Mood for Love (Dut yeung nin wa) 309, 310, 456
Independence Day 431
Insomnia 434
Interview with a Vampire 434
Iphigénie en Tauride 172, 174
 Ivory, James 281
 Izard, Carroll E. 267, 298
J
 Jacobsen, Wolfgang 252
 James, Henry 91
 James, William 13, 61
 Janet, Pierre 14
 JanMohamed, Abdul R. 397, 406
 Jarmusch, Jim 435
 Jarre, Maurice 409
Jaws 19, 226, 313, 315, 322, 324–326, 330
 Jay, Martin 417, 423
Jeanne d'Arc 375
 Jeffords, Susan 424

- Jenkins, Jennifer M. 145, 302
 Jenson, Vicky 318
 Johar, Karan 140
 Johnson, Stacey 111
 Johnstone, Tom 14
 Joly, Henri 328
 Jommelli, Niccolo 173
Junge Freud, Der 346
 Jünger, Ernst 418, 423
Jungle Fever 395, 404
Jurassic Park 302, 439
 Jurieu, André 81
- K**
Kabhi Kushi, Kabhie Gham 140
 Kabir, Nasreen Munni 137
 Kaczmarek, Ludger 227, 377
 Kaes, Anton 252
 Kaes, Tony 436
 Kakar, Sudhir 137, 149f.
Kal Ho Naa Ho 140
 Kalinak, Kathryn 125
Kameliendame, Die 45
 Kant, Immanuel 17, 47, 205, 292, 422
 Kanzog, Klaus 391
 Kappelhoff, Hermann 13, 18, 33–49, 452
Kapriolen 254, 256f., 260
 Kapur, Geeta 148
 Kasbekar, Asha 151
 Kato, Tetsuhiro 361, 374
 Katz, Ephraim 155
 Katz, Robert L. 14
 Kawin, Bruce 343
 Kaye, Tony 164
 Kazmi, Fareed 137
 Keathley, Christian 436
 Keats, John 122f.
 Keil, Andreas 234
 Keitz, Ursula von 263, 453, 456
 Kennedy, Roger 424
 Keppler, Angela 385
 Kermol, Enzo 122
 Kessler, Frank 8, 10
 Keynes, John Maynard 373
 Kieslowski, Krzysztof 109, 415
Killers, The 433
 Kindem, Gorham 138
King Arthur 172
King Kong 62, 316, 368, 369, 372, 373
 King, Geoff 431
 King, N. 436
 King, Perry 403
 King, Rodney 397–401
 Kirby, Lynne 66
 Kitano, Takeshi 308, 309, 310
 Kivy, Peter 125, 127
 Klossowski, Pierre 60
 Knef, Hildegard 243
 Koch, Gertrud 35, 38
 Komeda, Krzysztof 90
Kommissar, Der 229ff.
 Konigsberg, Ira 155
 Kooij, Fred van der 19, 169–188, 453
 Koon, Stacey C. 397–401, 403f.
 Koschorke, Albrecht 48
 Kosma, Joseph 186f.
 Kothari, Suchi 141
 Kozloff, Sarah 247, 387f.
 Kracauer, Siegfried 36
 Krause, Rainer 236
 Kreiter, Elfi 347, 357
Krock & Co. 247
 Krohn, Bill 306
 Kubelka, Peter 94
 Kubie, Lawrence 51
 Kubota, Shigeko 426
 Kubrick, Stanley 122, 351
Kuhle Wampe 175f., 179, 183f., 186
 Kuleshov, Lev 297f., 300f.
 Kumschick, Susanna 246
 Kuntzel, Thierry 61
 Kupfer, Joseph 381
 Küster, Ulrike 45
- L**
 La Cava, Gregory 382
 Lacan, Jacques 9f., 74
Lagaan 141
 Lamotte, Jean-Marc 66
 Lang, Fritz 65, 198
 Lang, Peter J. 234
 Lange, Carl Georg 13
 Langer, Suzanne 87, 126f.
 Larkin, Brian 141
Lassie Come Home 316
 Latour, Bruno 433
 Lattuada, Alberto 131
 Laughton, Charles 73
 Laver, Sue 10, 16
 Lawrence, T. E. 51, 61
 Lazarus, Bernice 171
 Lazarus, Richard S. 14f., 20, 207f.
 Le Bon, Gustave 446
 Lean, David 122
 Leconte, Patrice 249
 Ledoux, Joseph 12, 15f.
 Lee, Ang 193
 Lee, Spike 395, 404
 Lees, Tamara 121
 Leeuwen, Theo van 321
 Leibniz, G. W. 57, 59, 63
 Lenk, Elisabeth 449
 LeRoy, Mervyn 23
 Lessing, Gotthold Ephraim 252
 Levi, Primo 281
 Lévi-Strauss, Claude 419
 Lewin, Kurt 14
 Lherminier, Pierre 80
Lifeboat 306, 307
Lilya 4-Ever 202
 Linder, Max 365, 366f.
 Linke, Angelika 244, 246, 249, 263
 Lipps, Theodor 13, 335
 Lipscomb, James 326
 Livingston, Paisley 379
 Lizzanis, Carlo 121
 Lollobrigida, Gina 121, 132
Look Who's Talking 320
Look Who's Talking Now 320
 Loren, Sophia 121, 378
Lost and Delirious 202
Lost Highway 434
 Lothringen, Christina von 369
 Lubitsch, Ernst 281
 Luckmann, Thomas 380
 Luhmann, Niklas 250, 262
 Luhrmann, Baz 141f.
 Lumière, Louis 65ff., 71, 111

- Lumière's Train* 66
 Lüthi, Damaris 141
 Lynch, David 202, 307, 456
 Lyotard, Jean-François 59, 61, 424
- M**
M. Butterfly 35
 Mac Laren, Norman 95, 103f.
 MacCabe, Colin 420
Mâcon: Panorama pris d'un train 67
Mad Max 379
 Maffesoli, Michel 117
 Magnani, Anna 131
 Malles, Louis 259
 Mamber, Stephen 344
 Mamet, David 381
 Mamoulian, Rouben 41
Mandingo 20, 395f., 398–404, 406–408, 412f.
 Mandl, Heinz 14, 207
 Mandler, George 209
 Mangano, Silvana 121
 Mankekar, Purnima 137
 Margolin, Sidney 51
 Marischka, Ernst 253
 Marks, Laura 11
 Marschall, Susanne 341, 345f., 357f., 359
Marseillaise, La 186
 Martin, Dean 294f.
 Marx Brothers 420
 Marx, Julia 333
 Marx, Karl 423
Maskerade 257f., 260f.
 Mason, James 403
 Massari, Lea 156
 Masee, Michael 295
 Mastroianni, Marcello 121
Mat (Die Mutter) 176f.
Matrix, The 432
Matthäus-Passion 170
 Matthiessen, Peter 326
Maus, a Survivor's Tale 276–281, 286f.
Max a peur de l'eau 365–367
 Maxwell, Garth 243
 Mayr, Brigitte 258
 Mayr, Ernst 15
- Mazurksy, Paul 323
 McCarthy, Paul 426
 McClary, Susan 125
 McLaren, Norman 95
 McMillan, Terry 395
 Mees, Ulrich 15, 232
 Melvilles, Jean-Pierre 12
Memento 434, 438
 Mercer, C. 422
 Merleau-Ponty, Maurice 8, 11, 80
 Mesguich, Félix 69
 Metz, Christian 8f., 66, 196, 417
 Metzger, Heinz-Klaus 172
 Meyer, Leonard B. 125
 Miceli, Sergio 123
 Michals, Duane 63
 Michaud, Philippe-Alain 368
 Michaux, Henri 51
 Mitchell, Roger 193
 Michotte van den Berck, Albert 8, 316f., 319
Mighty Joe Young 316, 323
 Miller, George 320
 Miller, Toby 233
 Miller, William Ian 315
 Minghella, Anthony 295
Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück 252
Mint, The 61
Mio figlio professore 131
 Mishra, Vijay 137
 Mitchum, Robert 302
 Mitman, Greg 324
 Mizoguchi, Kenji 51f., 57f., 65, 96, 98, 100f.
Molti sogni per le strade 121, 131, 132
Mondschein-Sonate 179, 181
 Monicelli, Mario 121
Monsoon Wedding 142
 Monteverdi, Claudio 172
 Moodysson, Lukas 202
Mord aus Liebe 359
 Moretti, Franco 427, 429f.
 Morin, Edgar 30
Morte a Venezia 283
Motion Picture 66
Moulin Rouge! 141f.
- Moullet, Luc 373
 Mozart, Wolfgang Amadeus 252f.
 Mülder-Bach, Inka 436
Mulholland Drive 434
 Müller, Eggo 8, 237, 246
 Mulvey, Laura 9, 35
 Münsterberg, Hugo 7
 Murphy, Eddie 318
 Murray, Philippe 179
 Musil, Robert 105
My Man Godfrey 382f.
mystère des roches de Kador, Le 444f.
- N**
 Nacache, Jacqueline 192
Nacht mit dem Kaiser, Die 247, 262
 Nagel, Thomas 314
 Nair, Mira 142
 Nandy, Ashish 147f., 150
 Narboni, Jean 90
 Neale, Steve 143, 430
 Neill, Alex 333, 343
 Neumann, Kurt 239
 Neumeyer, David 129
 Neupert, Richard 191, 233
 Newcomb, Anthony 125
 Newell, Mike 247
Nice: Panorama sur la ligne de Beaulieu à Monaco 69
 Nichols, Bill 31, 334, 342, 421
 Nichols, Mike 195
 Nieding, Gerhild 222
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 60, 422
Night of the Demon 62
Night of the Hunter, The 73
Ninotschka 281
 Noguez, Dominique 61
 Nolan, Christopher 438
 Noonan, Chris 320
North by Northwest 300, 430
 Norton, Edward 164
 Norton, Ken 408
Nothing Sacred 383
Notting Hill 193ff.
 Nowell-Smith, Geoffrey 41
nozze di Figaro, Le 252f.

Nussbaum, Marta 16
Nussbaumer, Markus 263

O

O'Gorman, Dean 243
Oatley, Keith 145, 302
Ode on a Grecian Urn 123
Ode, Erik 29
Odin, Roger 453, 10, 18,
103–118
Ohler, Peter 222
Omdahl, Becky L. 218
Onstott, Kyle 403
Opton, E. M. 14
Orfeo, L' 172
Orlan 426
Osment, Haley Joel 33f.
Ottman, John 133
Otto, Jürgen H. 14
Oyusama (Frau Oyu) 51
Ozon, François 248
Ozu, Yasuhiro 284

P, Q

Palmer, Frederick 196
*panorama pris du chemin de
fer électrique, I* 68
Parente, André 95f.
Paris, Texas 73
Pariser Journal 346
Park, Nick 318
Parks Jr., Gordon 402
Parks, Gordon 402
Partie de campagne, Une 106
Pascal, Blaise 35
Patel, Divia 137
Paura, La 375
Pellizzoni, Luigi 122
Perniola, Mario 28
Perret, Léonce 444
Persona 78, 87
*petit monde de Don Camillo,
Le* 281
Pettin' in the Park 26
Peulings, Birgit 13, 237,
306, 335, 341, 425
Pezzella, Mario 28
Piaget, Jean 78
Piano, The 202, 212, 222
Piccoli, Michel 156f., 160
Pierrot le fou 142

Pietro Montani 29
Pinel, Vincent 111
Pink Floyd 159
Plantinga, Carl 16, 227, 237,
305, 333, 339, 340
Platoon 133
Player, The 189
Plein soleil 130
Plessner, Helmuth 37–39,
445
Pool, Léa 202
Portrait of Arshile, A 107
Poseidon Adventure, The 381
Post coitum animal triste 202
Power, Mick J. 15, 207
Power, T. 154
Prasad, M. Madhava 137
Prévert, Jacques 186
Prince, Stephen 298
*Principles of Morals and Legis-
lation, The* 327
Prinzler, Hans Helmut 252
Prümm, Karl 13, 306, 335,
341, 425
Pudovkin, Vsevolod I.
297f.
Pulp Fiction 281, 320, 434
Purcell, Henry 172
quarto stato in marcia, Il 24

R

Rachmaninow, Sergej Was-
siljewitsch 122
Rajadhyaksha, Ashish 138
Ramires, Francis 112
Ramis, Harold 281
Rapson, Richard L. 304
Ray, Nicholas 74, 88f.
Rayns, Tony 198
Razutis, Al 66
regina di Saba, La 129
région centrale, La 94
règle du jeu, La 81, 83
Reisch, Walter 263
Reiseziel Mond 268, 270, 273
Reither, Franz 207, 215
Remains of the Day, The 281f.
Remember My Forgotten Man
23f., 26, 30
Renoir, Jean 81f., 106, 183
Reymert, Martin L. 14

Rhapsodie in Gelb 31
Ridicule 249
Riehn, Rainer 172
Rio Bravo 294, 298f., 304,
308
Ritaud-Huttinet, Jacques
66
Rizzardi, Veniero 123
Robbins, Tim 435
Robe d'été, Une 248
Roberts, Julia 194
Robinson, Jenefer 125, 128
Robocop 434
Rollet, Patrice 58
Rolot, Christian 112
Ropelewski, Tom 320
Rosen, Phil 430
Rosen, Philip 129
Rosenbaum, Jonathan 431
Rossellini, Roberto 373–375
Rosztolanyi, Derzö 113
Rota, Nino 18, 121–124,
129–134, 452
Rother, Rainer 246
Rothfels, Nigel 328
Rothman, William 42
Roüan, Brigitte 202
Rousseau, Jean-Jacques 417
Roustang, François 77
Rüffert, Christine 438
Russell, James 267
Rymer, Thomas 196

S

Sabin, Roger 270, 273
Saboteur 305–307
sacre du printemps, Le 125
Saga of Anatahan, The 73
Samocki, Jean-Marie 375
Saponaro, Giorgio 129
Sartre, Jean-Paul 73, 361
Sautet, Claude 156
Scheffer, Jean-Louis 9
Scherrer, Klaus R. 14
Schickel, Richard 401
Schindler's List 439
Schlegel, Hans Joachim 7
Schlemmer, Gottfried 258
Schlosser, Julius von 363
Schlүpmann, Heide 20,
441–450, 453

- Schmid, Herta 386
 Schneeman, Carolee 426
 Schneider, Alexandra 18,
 137–152, 360, 453f., 356
 Schneider, Romy 156
 Schnyder, Franz 247
 Schoedsack, Ernest B. 316,
 368, 373
 Schoenmakers, H. 386
 Schönberg, Arnold 170
 Schopenhauer, Arthur 441f.
 Schorr, Angela 14
 Schram, Dick 233
 Schubert, Franz 125
 Schulberg, Budd 89
 Schweinitz, Jörg 7
 Schwender, Clemens 233
 Scott, Helen G. 306
 Scott, Ridley 193, 351
 Scudéry, Madame de 232
Seconds 390
 Seel, Peter C. 140
 Segeberg, Harro 335
 Sellmer, Jan 13, 218, 386
 Selten, Reinhard 293
Senso 123f.
Senza pietà 131
Shaft 402
 Sharits, Paul 94
 Shimizu, Celine Parrenas
 402, 406, 409
*Shin heike monogatari (Die
 Samurai-Sippe der Taira)*
 96
Shrek 318
 Shusterman, Richard 116
 Shyamalan, M. Night 34
 Sierek, Karl 20, 105,
 361–375, 454
Silence of the Lambs, The 431
 Simon, Simone 187
 Singer, Ben 35
 Singer, Bryan 133
 Singer, Melanie 397–401
 Singer, Peter 327ff.
 Siodmak, Robert 420
 Sirk, Douglas 193, 199, 450
 Sirois-Trahan, Jean-Pierre
 42
Sixth Sense, The 34, 434
 Skolimowsky, Jerzy 90
 Smith, Greg M. 16, 227,
 305, 333, 339
 Smith, Murray 125, 143,
 171, 234, 237, 281ff.,
 289–312
 Smith, Terry 111
 Snow, Michael 94
 Sobchack, Vivian 416
Soldier Girls 351
 Solomon, Robert C. 16
Sonatine 308, 309
Song of Air, A 187
 Sontag, Susan 159
Sortie d'usine 65
Sotto dieci bandiere 130
 Souriau, Etienne 8
Speed 431
Speiche, Die 247
 Speiwok, Wolfgang 320
 Spiegelman, Art 276, 278–
 281
 Spiegelman, Vladek 276
 Spielberg, Steven 33, 226,
 302, 313ff., 324
 Spinoza, Baruch de 15, 61
Spiral Staircase, The 420
 Srull, Thomas K. 234
 Staiger, Janet 10, 142, 198,
 419
 Stam, Robert 233
 Stanton, Andrew 330
 Stanton, Domna C. 397
 Starrett, Jack 402
 Stäudel, Thea 207, 215
 Steiger, Janet 27
 Stein, B. S. 216
 Steiner, Max 129
 Stephenson, Ralph 155
 Stern, Daniel N. 74–87, 91–
 99, 17f.
 Sternberg, Josef von 73
Steve Canyon 275
 Stone, Oliver 133, 389
 Strauss, Johann 122
 Strawinsky 125
 Stroheim, Erich von 184
 Strongman, K. T. 209
 Stuckenschmidt, Hans
 Heinz 170
 Subramanyam, Radha 138
 Suckfüll, Monika 222
 Sutherland, Kiefer 295
Superfly 402
Sur la plage de Belfast 105
 Surnow, Joel 295
 Sutherland, Kiefer 295
*Sweet Sweetback's Baad Asssss
 Song* 402
- T**
T,O,U,C,H,I,N,G 94
Talented Mr. Ripley, The 130
 Tan, Ed S. 12, 16, 19, 73,
 139, 142–145, 147, 158ff.,
 162f., 166, 208, 213, 220,
 222, 233, 265–287, 317f.,
 333, 343, 386, 390, 416,
 454
 Tarantino, Quentin 281
 Tarkovsky, Andreij 99
 Tasker, Yvonne 424
 Taylor, Henry 341
Terminator 434f.
Terminator II 434
 Tassarolo, Mariselda 122
 Tesson, Charles 52
Thelma & Louise 193
 Theron, Charlize 323
 Thomas, Keith 314, 327
 Thomas, Kevin 401
 Thompson, Emma 282, 283
 Thompson, Kristin 27, 142,
 198, 419
 Thomsen, Christian Braad
 198
 Thoraval, Yves 137
 Tietz, Heike 263
 Tilden, Jane 255
Tim und Struppi 270f., 273f.
 Tisseron, Serge 110, 117
Titanic 36, 431
Todesboten 229–232
 Todorov, Tzvetan 213
 Tooby, John 291
 Toscana, Ferdinand von
 369
 Tourjansky, Victor 260
 Tourneur, Jacques 62
Trainspotting 299, 454
*transport d'une tourelle par un
 attelage de 80 chevaux* 67
 Travolta, John 320

- Trivas, Victor 186
 Tröhler, Margrit 7, 341, 454, 456
 Troller, Georg Stefan 335, 341, 345–350, 352–360
 Truffaut, François 306
Tschapajew 179, 183
 Tscherkassky, Peter 66
 Tucholsky, Kurt 202, 231
 Turner, James 327f.
Twelve Monkeys 434
 24 295, 303, 309
Twister 431
2001: A Space Odyssey 122
- U**
Ugetsu Monogatari (Ugetsu – Erzählungen unter dem Regenmond) 51
Ulli der Knecht 247
Uncle Josh at the Moving Picture Show 317
 Underwood, Ron 323
 Unkrich, Lee 338
Untergangenen und die Geretteten, Die 281
 Urmson, Jo 127
Usual Suspects, The 133
 Uys, Jamie 322
- V**
 Vajpayee, Attal Bihari 140
 Van Kesteren, A. 386
 Van Peebles, Melvin 402
 Vanoye, Francis 9, 72f.
 Vasudevan, Ravi S. 137
Venus 362
 Vergani, Guido 129
 Vermorel, H. 93
 Vernon, Howard 127
Vertigo 73, 431
 Vertov, Dziga 58
 Veysset, Sandrine 202
 Viridi, Jyotika 137
 Visconti, Luchino 123, 129
Visual Essays, Origins of the Film 66
- Vita da cani* 121, 130, 133
 Vitti, Monica 89
 von Trier, Lars 454, 456
 Vorderer, Peter 222
 Voss, Christiane 16
- W**
 Walton, Kendall L. 379, 128
 Warburg, Aby 20, 361–375
 Warner, Jack 89
 Warnke, Georgia 114
 Wartenberg, Thomas E. 390
 Wartofsky, Alona 141
 Wassiliev, Georgy 179
 Wassiliev, Sergej 179
 Wayne, John 294f.
We're in the Money 23f.
 Webber, Andrew Lloyd 141
 Welch, Raquel 404
 Wellman, William A. 383
 Wenders, Wim 73
 Wenner, Dorothee 139
 Werlen, Iwar 251
 Wertheimer, Max 13
 Wessely, Paula 258
When Love Come 243
White Dicks / Black Chicks 395
 Whitehead, Alfred North 96
 Wierth-Heining, Mathias 377
 Wilcox, Fred M. 316
 Wilde, Oscar 197
 Willemen, Paul 138
 Williams, Linda 12, 20, 137, 395ff., 425ff., 454
 Williams, Robert Gooding 398
 Wilson Gilmore, Ruth 398
 Wilson, George M. 390
Wind Across the Everglades 88
 Wind, Edgar 362, 365f.
 Winkler, Hartmut 337
 Winnicott, Donald W. 37
 Wiseman, Frederick 351
- Witte, Karsten 252, 261, 263, 441
 Witzke, Bodo 346f.
Wohin und zurück 346
 Wohlbrück, Adolf 258
 Wolfe, Tom 141
 Wollacott, J. 422
 Wollheim, Richard 336
Woman in the Window, The 198, 433
 Wong, Kar-Wai 308ff., 456
 Wood, Robin 402f.
 Wordsworth, William 419
World Is Not Enough, The 432
Wrong Trousers, The 318
 Wulff, Hans Jürgen 13, 20, 218, 221f., 333, 339, 360, 377–393, 454
 Wunderlich, Dieter 389
 Wundt, Willhelm 13
 Wuss, Peter 12, 19, 162f., 200, 205–223, 454
 Wyer, Robert S. 234
- X, Y**
 Xenakis, Yannis 170
Y aura-t-il de la neige à Noël 202
 Yanal, Robert J. 233
Yeux sans visage, Les 295, 296
 Young, Andy 294, 298
 Young, Christopher 133
- Z**
Zabriskie Point 159
 Zampa, Luigi 130f.
 Zeffirelli, Franco 129
 Zettl, Herbert 155
 Zillmann, Dolf 333
 Žižek, Slavoj 415
 Zola, Emile 186
 Zuberi, Nabeel 141
 Zweig, Stefan 374